

Miedos históricos. El pasado como escenario monstruoso en el cine gótico y terror

Erika Tiburcio Moreno 

Universidad Carlos III de Madrid, Universidad Complutense de Madrid

“¿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”.

Estas palabras, pronunciadas por el doctor Casares (Federico Luppi en *El espinazo del diablo*, Guillermo del Toro, 2001), ejemplifican la idea clave de este capítulo, ya que alude a la imposibilidad de que un pasado traumático que deja heridas en el presente puedan ser olvidado por una sociedad. En esta historia, la referencia al “fantasma” puede ser tanto a Santi (Junio Valverde), el niño asesinado por Jacinto (Eduardo Noriega), como a las consecuencias desastrosas y humanas de la guerra civil española, cuyo episodio sería una herida sin cicatrizar en la sociedad española.

Junto a esta película, el resto de títulos que se analizarán en este capítulo coinciden en ser fuentes secundarias que imaginan y dibujan un pasado desde el presente y desde la mirada de la ficción. Este aspecto nos obliga a los historiadores a detenernos y comprender las particularidades de estas creaciones. Para ello, debemos tener en cuenta que el pasado se recrea y se reconstruye (*re-enactment*) a partir de nuestro propio presente y de sus cuestionamientos inherentes¹. Como resultado de ello, no encontramos únicamente un relato unívoco, sino que existen diversas narraciones que coexisten y se dirigen a diferentes tipos de público. A diferencia de la historiografía escrita o audiovisual, el cine de ficción posmoderno ofrece una libertad creativa que impide separar sus historias de ciertos anacronismos que «nos recuerdan que el pasado sólo se puede crear teniendo en cuenta el presente»². Más allá de la adecuación temporal de los objetos, la reproducción en el acto de realización fílmica se asienta sobre la disonancia histórica, ya que las expresiones lingüísticas o reacciones de los personajes o la interpretación de los vacíos son puras interpretaciones del presente dirigidos para una audiencia actual. No obstante, la autoconciencia de la historicidad conecta con otra forma de pensar las películas orientada a la manera en que estas fuentes trabajan los problemas de su presente, tales como la violencia, los traumas del pasado o la identidad nacional³.

Desde la perspectiva del género cinematográfico, el gótico y el terror son especialmente sugerentes, ya que exploran aquello que confronta el discurso positivo de la modernidad y expone las fallas del sistema, en el que lo monstruoso y la contradicción aberrante. Por

¹ R. G. COLLINGWOOD: *The Idea of History*, Oxford, Clarendon Press, 1946.

² Robert A. ROSENSTONE: *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la historia*, Barcelona, Ariel, 1997, p. 171.

³ Jerome DE GROOT: *Consuming History. Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture. Second Edition*, Abingdon, Nueva York, Routledge, 2016.

una parte, el primero de ellos construye una estética que busca la perturbación y el rechazo en el espectador a través de un retrato del pasado sustentado en la brutalidad irracional y la represión, las cuales afloran en forma de tensiones históricas cuando el antagonista irrumpe en el presente⁴. Por otra parte, el segundo exploraba el miedo desde la irrupción de una otredad que desestabilizaba a la sociedad por representar aquello que permanecía oculto o que se quería olvidar⁵. De esta forma, el monstruo solo puede entenderse desde una perspectiva cultural al exponer las contradicciones de esa sociedad en torno a estructuras profundamente arraigadas como es la clase, el género o el poder⁶.

Como veremos en el capítulo, el caso español no ha sido diferente y, de hecho, ambos géneros han servido para dialogar con la represión de la Guerra Civil y el franquismo, cuyos monstruos exponen un conjunto de rasgos comunes que evidencian los rasgos de una España herida. A lo largo de este capítulo, analizaremos una muestra significativa de diez títulos producidos entre 1986 y 2020 con el objetivo de identificar los patrones comunes. Para ello, hemos dividido nuestro estudio en dos partes. En primer lugar, procederemos a contextualizar la muestra, atendiendo a la localización espacial y temporal, así como a la construcción de la relación entre la normalidad y la monstruosidad. En segundo lugar, analizaremos la tipología de monstruosidad y los rasgos que evidencian la persistencia de una memoria traumática del pasado reciente.

Contextualización de la muestra

El análisis que aquí se propone cuenta con una muestra de películas localizadas durante la Guerra Civil y el franquismo. En cuanto a la selección de las mismas, se han tenido en cuenta la localización temporal y la construcción de monstruos que enraizan en los dos periodos mencionados. La muestra es la siguiente:

AÑO	TÍTULO	DIRECCIÓN	ESPECTADORES
1986	<i>Tras el cristal</i>	Agustí Villaronga	No especificado ⁷
1993	<i>El baile de las ánimas</i>	Pedro Carvajal	51.803
2001	<i>El espinazo del diablo</i>	Guillermo del Toro	712.178
2006	<i>El laberinto del fauno</i>	Guillermo del Toro	1.687.641
2009	<i>NO-DO</i>	Elio Quiroga	30.452
2010	<i>Balada triste de trompeta</i>	Álex de la Iglesia	369.118
2012	<i>Insensibles</i>	Juan Carlos Medina	33.852
2014	<i>Musarañas</i>	Juanfer Andrés y Esteban Roel	134.831
2020	<i>Malnazidos</i>	Alberto del Toro y Javier Ruiz Caldera	167.680
2020	<i>Malasaña 32</i>	Albert Pintó	587.041

⁴ Xavier ALDANA-REYES: *Gothic Cinema*, Abingdon, Nueva York, Routledge, 2020.

⁵ Robin WOOD: *Hollywood. From Vietnam to Reagan*, Nueva York, Columbia University Press, 1986.

⁶ Véase W. Scott POOLE: *Monsters in America. Our Historical Obsession with the Hideous and the Haunting*, Waco, Baylor University Press, 2018; Jeffrey Jerome COHEN: "Monster Culture (Seven Theses)", en Jeffrey Jerome COHEN (ed.): *Monster Theory. Reading Culture*, Londres, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1996, pp. 3-25.

⁷ Datos extraídos del catálogo de cine español del Ministerio de Cultura y Deporte. La web inicial es <https://sede.mcu.gob.es/CatalogoICAA?Length=0>

Si partimos de la localización temporal, podemos observar que tres títulos sitúan parte o la totalidad del argumento en la Guerra Civil (*Malnazidos*, *Balada triste de trompeta* y *El espinazo del diablo*), dos en los años cuarenta (*El laberinto del fauno* y *El baile de las ánimas*), dos en los cincuenta (*Musarañas* y *Tras el cristal*), dos en los setenta (*Malasaña 32* y *Balada triste de trompeta*) y los últimos dos al principio del siglo XXI, estableciendo un diálogo entre el pasado y el presente (*Insensibles* y *NO-DO*).

Todos los títulos dibujan al monstruo desde el autoritarismo y una capacidad represiva que le otorga una posición de poder sobre los protagonistas. Como resultado de ello, el miedo de dichos personajes ante la posibilidad de ser asesinados o sometidos por el antagonista conecta con las emociones de una audiencia que empatiza con ellos. En este sentido, es fundamental comprender que estos filmes construyen la relación entre los dos elementos –normalidad (protagonistas) y monstruosidad (villano)– desde la inferioridad de la normalidad y la violencia que ejerce el monstruo. De esta manera, se insiste en la radical oposición entre ambos, en donde el antagonista es un personaje rechazable y desechable por diferencia que se construye mediante diferentes estrategias.

En primer lugar, una parte de estos títulos explican el pasado violento desde la diferenciación radical del militar con los protagonistas-víctimas, descritos como civiles indefensos (*Balada triste de trompeta*, *El laberinto del fauno*, *Malnazidos* o *Insensibles*). En este caso, el militar franquista aparece siempre representado desde una posición de poder a través de su influencia o su propio rango y se revela como un personaje sádico, cruel y sin un ápice de empatía por su destino.

En segundo lugar, en el caso de los monstruos civiles, los rasgos que exhiben son similares al basarse en la avaricia, la intransigencia, el recurso constante a la fuerza para ejercer el miedo y el egoísmo absoluto. Es el caso de Jacinto (Eduardo Noriega) en *El espinazo del diablo* o Sergio (Antonio de la Torre) en *Balada triste de trompeta*. Frente a la individualidad de estas figuras, caracterizadas por su anti-intelectualismo (Jacinto), su lujuria (Sergio), su incapacidad de escucha (Sergio) o su despotismo (ambos), la normalidad se construye desde los valores de comunidad, solidaridad e integración y desde la importancia del grupo de iguales para sobrevivir y derrotar al monstruo.

Finalmente, existe otro conjunto de películas que explican la otredad desde la propia victimización de los antagonistas. En este caso, la creación del monstruo es producto de la represión sufrida por parte de las autoridades. En *Tras el Cristal*, las constantes vejaciones de Angelo (David Sust) sobre Klaus (Günter Meisner) responden a la venganza macabra del primero sobre su anterior torturador nazi. En *Insensibles*, Berkano (Tomás Lemarquis) – un niño que ha sido objeto de experimentación por ser insensible al dolor físico – acaba convertido en un arma de tortura franquista contra los opositores que reciben castigos similares a los que él sufrió. Por su parte, Montse (Macarena Gómez, *Musarañas*) revela un comportamiento aberrante e hipócrita al ejercer una estricta vigilancia moral sobre su hermana, mientras no duda en secuestrar a su vecino herido y abusar de él. Finalmente, el fantasma de una mujer trans en la crisis del franquismo (*Malasaña 32*) a la que se niega su expresión e identidad de género y su deseo de ser madre la convierten en una antagonista aterradora por una obsesión que conlleva a que persiga tras su muerte a futuras madres primerizas

La construcción española de la monstruosidad responde, por tanto, a la concepción de una memoria traumática relacionada con la dominación violenta y que conecta con las

tensiones culturales emergidas propias en la España democrática⁸. A través de estas imágenes de horror y brutalidad, el terror cinematográfico permite dialogar y confrontar con un pasado que contradice el relato nacional de progreso⁹ que ha caracterizado a los discursos oficiales del periodo democrático. Para una parte de la población, el olvido institucional tras la ley de amnistía (1977) ha favorecido la impunidad del franquismo, lo que ha colisionado con los reclamos de reparación de una parte de la sociedad española. De esta manera, el territorio español aparece salpicado de las fosas o monumentos franquistas conmemorativos en las calles¹⁰.

La persistencia negación de la violencia estatal hasta la Ley de Memoria Histórica en 2008 ha alimentado a un género de terror que ha insistido en una reconstrucción del pasado reciente como un periodo represivo e inestable que amenaza con reaparecer en cualquier momento. De hecho, desde los años sesenta y setenta, este tipo de narrativas han sido recurrentes en una filmografía que dibujaba el terror desde la violencia gráfica y el ensalzamiento macabro de crímenes atroces¹¹. De hecho, la brutalidad visual permitió dialogar al cine con el legado franquista a través de monstruos sádicos¹² como los templarios ciegos (saga de Amando de Ossorio, 1972-1975) o aberraciones nacidas de la represión como los niños zombis de *REC2* (Paco Plaza y Jaume Balagueró, 2009). En ambos casos, el franquismo sirve para ambientar y producir monstruos cuya agresividad pone en peligro la estabilidad de una sociedad ajena a su existencia. Además, en el segundo caso, el sometimiento absoluto de estos infantes a la experimentación del Padre Albelda permite también dialogar con otros episodios de la dictadura como el robo de niños y su reeducación en valores nacional-católicos¹³.

En ese encuentro entre la monstruosidad y la normalidad, la víctima es un elemento fundamental en el relato, cuya construcción contemporánea y fílmica ha puesto el acento en su excesiva normalidad y su indefensión frente a una violencia ejercida vertical e injustamente. A diferencia de otros géneros, el terror se deleita en la fisicalidad del maltrato del monstruo sobre el cuerpo de la víctima como metáfora de su capacidad invasora y

⁸ El análisis cultural del cine de terror entiende que la forma y características de la monstruosidad y la normalidad responden a la evolución del país en que se construya. Véase Robin WOOD: *Hollywood...*; W. Scott Poole: *Monsters in America...*

⁹ Linnie BLAKE: *The Wounds of Nations. Horror Cinema, Historical Trauma and National Identity*, Manchester, Manchester University Press, 2008.

¹⁰ Mariano GARCÍA DE LAS HERAS: "La impunidad de la dictadura franquista: notas sobre la represión y la memoria histórica en la España democrática", *Reflexión Política*, 21(43) (2019), pp. 37-49. <https://doi.org/10.29375/01240781.3707>

¹¹ Véase Antonio LÁZARO-REBOLL: *Spanish Horror Film*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2012; Xavier ALDANA-REYES: *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*, Londres, Palgrave, 2017; Erika TIBURCIO MORENO: "Alegorías terroríficas de la represión en cine de terror tardofranquista. *La noche del terror ciego* y *El espanto surge de la tumba*", en Elena Bandrés Goldáraz (ed.): *Estudios de Género en tiempos de amenaza*, Madrid, Dykinson, 2021, pp. 98-120.

¹² Véase Marsha KINDER: *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, Los Ángeles, Londres, University of California Press, 1993.

¹³ Antonio CÓRDOBA: "Los niños perdidos zombis: La España postsecular y los descontentos con la memoria histórica en *[REC2]*", *Alambique. Revista académica de ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*, 6 (1) (2019), <http://doi.org/10.5038/2167-6577.6.1.3>

disruptiva¹⁴. A pesar de la identificación política del monstruo con el franquismo o como producto distorsionado del mismo, su relación con las víctimas no siempre se explica a través del conflicto político sino desde el personal o sentimental¹⁵ como muestran *El baile de las ánimas* – el miedo de la republicana Adela (Ángela Molina) al franquista Agustín (José Conde) no se debe a su afiliación política sino al conflicto de mantener a su hija a su lado–, *Tras el cristal* –el conflicto se centra en la perpetuación de la violencia desde la radicalidad del deseo sexual perturbado– o *Malnazidos* –los protagonistas deben escapar de zombies creados por los nazis.

De toda la muestra, *El espinazo del diablo* o *El laberinto del fauno* difieren de esta representación al situar el republicanismo como razón de persecución, tortura o asesinato por parte de los militares franquistas. Así, mientras que en el primer título los directores del orfanato ayudan a la resistencia republicana y muestran directamente su apoyo a esta causa, en el segundo tanto los que trabajan para el capitán Vidal como el doctor (Álex Angulo) o la sirvienta Mercedes (Maribel Verdú) como los maquis que luchan contra él, incluido al que tortura apodado El Tarta (Iván Massagué), se convierten en víctimas del militar por luchar o apoyar la lucha contra el franquismo.

Desde la perspectiva de género, de edad y de clase, cabe preguntarse qué tipo de protagonista o víctimas aparecen representadas. Por una parte, la mayor parte de protagonistas victimizadas son mujeres o niñas de clase media (*El baile de las ánimas*, *El laberinto del fauno*, *NO-DO*, *Tras el cristal*) y trabajadora (*Musarañas*), salvo en *Malasaña 32*, donde una familia de clase trabajadora es el grupo que debe enfrentarse al monstruo. Además, los individuos que rodean a las protagonistas-víctimas que sufren la ira del monstruo suelen ser de clase trabajadora (*El espinazo del diablo*, *NO-DO*, *Malnazidos*). Finalmente, en el caso de víctima-monstruo que perpetúa la violencia ejercida sobre ella destaca la representación masculina de clase baja (*Tras el cristal*, *Insensible* o *Balada triste de trompeta*) y femenina de clase baja (*NO-DO*).

Como resultado de las tipologías identificadas, se puede afirmar que el pasado retratado por el cine de terror y gótico busca incomodar al espectador mediante un escenario dominado por el clasismo y el patriarcado. Así, todas ellas conectan con el recuerdo de un tipo de represión basada en la aniquilación selectiva del enemigo¹⁶ y en el control del cuerpo de las mujeres¹⁷. Desde el punto de vista fílmico, esta visión se construye a través de varias herramientas como la música inquietante y el aumento de volumen de la voz de los militares (*Insensibles*) y del sonido de su movimiento (*El espinazo del diablo*), contrapicados y movimientos de cámara de las armas que se utilizan en la tortura (*El laberinto del fauno*) o una iluminación que resalta la dureza del monstruo (*Musarañas*)¹⁸.

Mediante estos instrumentos el pasado se presenta como un tiempo inseguro para todos aquellos ajenos a la órbita del franquismo. La ausencia de autoridades que impidan la

¹⁴ Isabel PINEDO: "Recreational Terror: Postmodern Elements of The Contemporary Horror Film", *Journal of Film and Video*, 48(1/2) (1996), pp. 17-31, <http://www.jstor.org/stable/20688091>

¹⁵ Jaume PERIS BLANES: "Narrativas y estéticas de la víctima contemporánea", *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 4 (2014), pp. 293-324. <https://doi.org/10.7203/KAM.4.4410>

¹⁶ Manuel ORTIZ HERAS: *La violencia política en la dictadura franquista, 1939-1977. La insoportable banalidad del mal*, Albacete, Bomarzo, 2013.

¹⁷ Aurora MORCILLO: *En cuerpo y alma. Ser mujer en tiempos de Franco*, Madrid, Siglo XXI, 2015.

¹⁸ Susana CHICA GALISTEO: "Musarañas (Juanfer Andrés y Esteban Roel, 2014)", *Sombras de luna*. https://www.madrimasd.org/blogs/imagen_cine_comunicacion_audiovisual/2015/05/24/126518

tragedia (todos los filmes), la importancia de las relaciones sociales para mantener su autoridad (*El baile de las ánimas*), la cercanía a Franco (*Balada triste de trompeta*) o la legalidad en favor de unos monstruos que buscan purgar España de sus enemigos son recursos para construir un ambiente opresivo. En este sentido, los protagonistas que pertenecen al espacio de la otredad para el franquismo son los protagonistas que conectan con una audiencia que conecta con su vulnerabilidad ante un contexto hostil a su presencia.

La monstruosidad franquista

En el cine de terror y gótico, el monstruo juega un papel fundamental por varias razones. En primer lugar, su existencia cuestiona las categorías existentes y se presenta como un ser abyecto que genera rechazo y repulsa de la sociedad¹⁹. Por ejemplo, Berkano (*Insensibles*) o el fantasma de la mujer trans (*Malasaña 32*) son rechazados por existir desde la imposibilidad de un ser humano con poderes o desde una entidad inmaterial muerta respectivamente. En segundo lugar, es el contexto cultural el que moldea la forma del monstruo, cuyos rasgos responden a lo que rechaza esa sociedad²⁰ que, en el caso de la democracia española, es la dominación violenta franquista. Por ello, en la mayor parte de la muestra, el villano siempre reúne una serie de características que sirven de recordatorio de la dictadura.

Más allá de su relación con las víctimas, resulta fundamental acercarnos a la tipología de estas monstruosidades, su significado metafórico y su contextualización histórica. Se pueden identificar tres tipos: ser humano, fantasma y zombi. A continuación, pasaremos a analizar cada una de las categorías.

El monstruo humano

La primera de ellas, el ser humano, es la principal representación de la monstruosidad y aparece en todos los filmes. Dentro de las representaciones, encontramos los siguientes subtipos:

- Masculina castrense. En esta categoría, identificamos a diferentes personajes que representan a oficiales franquistas como el capitán Vidal (*El laberinto del fauno*), el coronel Salcedo (Sancho Gracia en *Balada triste de trompeta*). Asimismo, el “confesor” (Félix Gómez) en *Insensibles* y el comandante de las SS (Francisco Reyes) en *Malnazidos* encarnan un tipo de monstruosidad responsable de la creación de criaturas que sirvan a sus propósitos como es el caso de Berkano en la primera o los zombis en la segunda.
- Masculina civil. Dentro de esta categoría, encontramos al médico Klaus y al cuidador Angelo (*Tras el cristal*), al magistrado Agustín (*El baile de las ánimas*), al encargado del orfanato Jacinto (*El espinazo del diablo*), a Sergio (*Balada triste de trompeta*) y a los curas que asesinan a unas huérfanas y a una mujer en nombre de la religión (*No-Do*).
- Femenina civil. En esta categoría, encontramos fundamentalmente a Montse (*Musarañas*) e indirectamente a Susana, la hermana de Clara (el fantasma que

¹⁹ Noël CARROLL: *The Philosophy of Horror, or Paradoxes of the Heart*, Nueva York, Routledge, 1990.

²⁰ Jeffrey Jerome COHEN: “Monster Culture...”.

atormenta a la familia), la cual sería considerada una monstruo al apoyar la represión sobre su hermana por ser una mujer trans (*Malasaña 32*).

Todos estos monstruos se caracterizan por legitimar su violencia a través de los ideales nacionalcatólicos. Además del caso militar franquista o del asesinato de civiles para convertirlos en zombis (*Malnazidos*), en estas cintas también aparecen personajes que revelan un desprecio por los que consideran extraños (los curas asesinan a las huérfanas que tienen visiones marianas en *No-Do*) o aquellos identificados con la causa republicana (la actitud y traición de Jacinto en *El espinazo del diablo*). Así, la religión (*No-Do*), el apoyo al golpe militar en la guerra (*El espinazo del diablo*) o la experimentación con humanos para lograr un arma que les facilite la victoria (*Malnazidos*) coinciden en presentar dichas justificaciones como excusas de los simpatizantes o agentes del régimen para llevar a cabo actos atroces. Dicha idea queda perfectamente expresada en las palabras del “confesor” en *Insensibles*, cuando está torturando a un preso: “el comunismo es una enfermedad mental, una degeneración biológica que tenemos que extirpar quirúrgicamente del cuerpo de la nación cortando la carne viva”.

La violencia política y selectiva se convierte en el razonamiento de estos antagonistas, conectando con las justificaciones que se utilizaban durante la dictadura para la represión. Encarnan, por tanto, la “cultura de la violencia” franquista y la manera en que «apelaron a la violencia y al exterminio del contrario a través de un proceso de socialización del miedo que incluso negaba la condición de las personas a los enemigos»²¹. Así, las películas reproducen y recrean la persecución, tortura y asesinato de antifranquistas (el “confesor” en *Insensibles*), la intimidación y paralización de mujeres (Agustín en *El baile de las ánimas*) y niños (Jacinto en *El espinazo del diablo*), el control de la disidencia (el capitán Vidal en *El laberinto del fauno*) y la eliminación física y simbólica (Klaus en *Tras el cristal* o los curas de *No-Do*).

En este sentido, la imposición de la virilidad violenta en la construcción de la masculinidad hegemónica franquista, asociada al modelo falangista y guerrero²², se revierte en la narrativa del monstruo para convertirlo en un ser anacrónico y abyecto, cuyo rechazo se logra gracias a la identificación de la audiencia con los valores democráticos que encarnan los protagonistas-víctimas tales como la libertad individual, derechos o la configuración de una sociedad no violenta. A diferencia del retrato homogéneo del hombre, el monstruo femenino opera sobre otro discurso apoyado en el propio género, ya que las antagonistas de *Musarañas* y *Malasaña 32*, Montse y Susana, despliegan su autoridad y agresividad contra otras mujeres, aludiendo al mantenimiento del orden franquista y patriarcal de género. Según este ideal, las mujeres estaban destinadas a ser madres y esposas católicas encargadas de transmitir los valores nacional-católicos, cuyos cuerpos acabaron convirtiéndose en un territorio de control y de disciplina en el que depositar los valores de la patria²³.

Al atender a este aspecto resulta fundamental comprender que, aunque las historias responden a las sociedades del presente y ofrecen una mirada hacia el pasado, las cuales

²¹ Manuel ORTIZ HERAS: *La violencia política...*, p. 43.

²² Véase Zira BOX: “Cuerpo y nación: sobre la España vertical y la imagen del hombre”, *Ayer*, 107 (3) (2017), pp. 205-228. <https://doi.org/10.55509/ayer/107-2017-09>; Ángel ALCALDE: “El descanso del guerrero: la transformación de la masculinidad excombatiente franquista (1939-1965)”, *Historia y Política*, 37 (2017), pp. 177-208. <https://doi.org/10.18042/hp.37.07>

²³ Aurora MORCILLO: *En cuerpo y alma...*

suelen incluir multitud de anacronismo, el retrato del monstruo femenino sigue constreñido al modelo de guardianas de la moral identificado por Aintzane Rincón²⁴. Lo que encontramos es un discurso de género en el que los villanos son capaces de ejercer su autoridad con un número más amplio de víctimas, mientras que las antagonistas solo consiguen intimidar a otras mujeres (las víctimas de ambas son sus hermanas) y, en el caso del Montse, a un vecino que no puede moverse.

En resumen, el monstruo humano franquista construye su otredad y su amenaza en base a los propios ideales políticos y al abuso de poder que le otorga la legitimidad de un sistema no garantista. Además, la imposición de roles de género franquistas sirve para construir a un monstruo cuyos atributos asentados en la masculinidad y la feminidad hegemónica también dibujan ambas monstruosidades.

El fantasma

El segundo tipo de monstruo, el fantasma, aparece en tres películas: *Malasaña 32* (Clara/Miguel), *El espinazo del diablo* (Santi, Junio Valverde) y *No-Do* (las huérfanas – Alejandra Lorenzo, Sonia Lázaro y Cristina Rodríguez– y Rosa –Miriam Cepa). En este caso, su presencia cumple una función metafórica de la memoria traumática por las propias características de estas criaturas que, en palabras de Bruce F. Kavin, podrían definirse como «atrapados en la Tierra, a menudo debido a una atrocidad que requiere venganza o a un asunto sin resolver sufrido en vida, los fantasmas normalmente persiguen los lugares donde solían vivir –o [...] los objetos a los que se han vinculado»²⁵. Estos seres utilizan golpes, movimientos o imágenes translúcidas, que cuestionan la realidad al permitir que lo fantástico irrumpa en la realidad, exponiendo la debilidad de los postulados sociales²⁶. En estos casos, el fantasma está fuertemente vinculada a la necesidad de justicia y de reparación de unas víctimas que han sufrido un fatal destino a causa de la represión y el injusto asesinato.

En este caso, los asesinados no pueden descansar y se convierten en recordatorios de un pasado violento que resulta imposible de negar: el sufrimiento de una mujer trans a la que se ha reprimido desde su infancia o el asesinato de unos niños inocentes a causa de la avaricia o el fanatismo religioso. Desde el punto de vista histórico, la enajenación de los derechos ciudadanos vino acompañada de una represión sistémica y una violación de los derechos humanos que abarcó todo el periodo con el objetivo de mantener el orden público²⁷. En este sentido, la metáfora del fantasma conecta con la incapacidad de ocultar la excesiva violencia que infligió el franquismo sobre la población y que había dejado sus huellas mediante las ejecuciones, las torturas y los asesinatos.

²⁴ Aintzane RINCÓN: *Representaciones de género en el cine español (1939-1982): figuras y fisuras*, Madrid, Centro de Estudios Políticos y Constitucionales, Universidade de Santiago de Compostela, 2014.

²⁵ Las traducciones son de la autora. Texto original: “Trapped on Earth, often because of an outrage requiring vengeance or a strill-active issue suffered in life, ghosts usually haunt the places they used to live –or [...] the objects to which they have become linked”. Bruce F. KAWIN: *Horror and the Horror Film*, Londres, Nueva York, Delhi, Anthem Press, 2012, p. 111.

²⁶ Tzvetan TODOROV: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, Ithaca, Cornell University Press, 1975.

²⁷ José BABIANO et al.: *Verdugos impunes. El franquismo y la violación sistémica de los derechos humanos*, Barcelona, Pasado y Presente, 2018.

Junto a estos seres, los espacios son también aspectos fundamentales para entender su naturaleza, ya que el vínculo genera que el lugar se convierta en un altavoz de sus desgracias y en una extensión de su identidad. En los tres títulos, las estancias muestran un aspecto siniestro y en desuso que evidencia el deterioro de unos cadáveres que necesitan ser desenterrados²⁸. En este sentido, el lugar adquiere una connotación significativa al trascender su banalidad y situar la muerte y el trauma en características que, a pesar de su preeminencia, solo pueden existir en tanto el mensaje del fantasma consigue llegar a los vivos. De manera similar, estas localizaciones del horror simbolizan las tensiones en torno a aquellos espacios protagonistas en la represión, cuyo anonimato dificulta el reconocimiento de su trascendencia para el conocimiento del pasado²⁹.

Finalmente, existe otro aspecto reseñable en la configuración de este monstruo, a saber, su persistente vinculación a la infancia como muestran los fantasmas de *No-Do* y *El espinazo del diablo*. La relación entre la categoría de infancia y fantasma evidencia dos tipos de discursos. Por un lado, el niño representa una posición de vulnerabilidad y un tipo de otredad que se opone a una sociedad *adultocéntrica* por su carencia y autoridad³⁰. Su indefensión genera, por tanto, una rápida conexión con la represión franquista por su utilización en el proceso de nacionalización al reconocerse la infancia únicamente en aquellos niños que conformaban con los ideales nacionalcatólicos³¹. Por otro lado, el significado metafórico del infante sirve para establecer un nexo entre el presente y el futuro³², cuya conexión traumática auguran un futuro incompleto y acosado por los mismos fantasmas de la represión y del totalitarismo que sobreviven desde el pasado.

En conclusión, el fantasma ocupa el espacio de la otredad desde la rebelión contra el silenciamiento, cuya amenaza reside en su función recordatoria del trauma y desde su capacidad desestabilizadora. De manera similar a la memoria traumática, el fantasma irrumpe en una realidad que niega su existencia y se enfrenta a aquello que desea olvidar.

El zombi

La última tipología monstruosa identificada es el zombi en la película *Malnazidos*. En este título, los asesinados de la Guerra Civil reviven en forma de muertos vivientes a causa de un gas creado por los nazis. Resulta evidente que esta historia, así como la obra original (*Noche de difuntos del 38*, Manuel Martín, Dolmen), responde a la *zombiexploitation* desarrollada en obras como *Zombies Nazis* (Tommy Wirkola, 2009), *Frankenstein's Army* (Richard Raaphorst, 2013) o la más parecida argumentalmente *Overlord* (Julius Avery, 2018). Este subgénero de terror debe comprenderse como el resultado de las propias

²⁸ Miguel Ángel PÉREZ-GÓMEZ, Irene RAYA BRAVO y Francisco Javier LÓPEZ RODRÍGUEZ: "Casas encantadas, espacios sociales y hogares vigilados: lugares terroríficos y siniestros en el cine español (1999-2012)", *Fotocinema. Revista científica de Cine y Fotografía*, 23 (2021), pp. 227-249.

²⁹ David CASADO-NEIRA: "¿Y aquí pasó algo? La banalidad de los lugares de muerte de la represión franquista", *Athenea Digital*, 20 (3) (2020), p. e2644. <https://raco.cat/index.php/Athenea/article/view/10.5565-rev-athenea.2644/468751>

³⁰ Peter N. STEARN: *Growing Up. The History of Childhood in a Global Context*, Waco, Baylor University Press, 2005.

³¹ Miaowei Weng: "Franco's Children": Childhood Memory as National Allegory", en Zsuzsa MILLEI y Robert IMRE (eds.): *Childhood and Nation. Critical Cultural Studies of Childhood*, Nueva York Palgrave Macmillan, 2016. https://doi.org/10.1057/9781137477835_4

³² Shelagh ROWAN-LEGG: *The Spanish Fantastic: Contemporary Filmmaking in Horror, Fantasy and Sci-fi*, Londres, Nueva York, I.B. Taurus, 2016.

dinámicas industriales que han impulsado esta figura a nivel nacional y dentro de la cinematografía española como resultado del relevo generacional de cineastas³³.

Desde una perspectiva cultural, el no muerto moderno tuvo su origen en *La noche de los muertos vivientes* (George A. Romero, 1968) y en su concepción como una masa informe de zombis que devoraban a la humanidad sin un control humano³⁴. En el caso de *Malnazidos*, estos monstruos caminan entre el zombi como generador de caos y la importancia de la ciencia en la construcción de aberraciones. La película podría ser entendida como una nueva mirada desde la narrativa de la reconciliación al obligar a los combatientes de ambos bandos a colaborar³⁵ y al convertir al zombi en una figura metafórica de la muerte injusta del inocente³⁶.

Precisamente, la complejización del conflicto a través de este monstruo vacía de contenido las oposiciones racionales e históricas, tales como muertos/vivos, republicanos/sublevados y nazis alemanes/fascistas españoles. En este sentido, la guerra se asentaría sobre la configuración de un espacio en el que la deshumanización habría difuminado las barreras entre civiles y soldados, relegando la vida humana a un mero instrumento bélico. En el caso de *Malnazidos*, este discurso atraviesa a la figura del zombi y del combatiente que convierte al otro en un objeto a destruir³⁷ al mando de unas autoridades que despliegan los discursos y herramientas necesarios para lograrlo.

Sin embargo, la primera escena contrastaría con esa equidistancia al mostrar al nazi, aliado del bando sublevado, como el responsable de estos experimentos. Además, atendiendo a la puesta en escena, su representación coincide con las imágenes que han conformado la memoria colectiva republicana asociadas a la llegada del ejército franquista a muchas de las poblaciones. Por ejemplo, la primera escena muestra la entrada del ejército nazi en un pueblo mientras se celebra una boda, cuyo desenlace es el asesinato y la zombificación de sus asistentes tras reírse del comandante de las SS (Francisco Reyes). Si bien es cierto que el conflicto asentó una cultura de guerra basada en la deshumanización y el castigo en ambos bandos, en el caso franquista se perpetuó “gracias a la marcha favorable del conflicto, la univocidad de esos relatos y la puesta al servicio de su difusión de todos los resortes e un Estado totalitario”³⁸.

³³ Rubén SÁNCHEZ TRIGOS: *La orgía de los muertos. Historia del cine de zombis español*, Santander, Shangrila, 2019.

³⁴ Kendall R. PHILLIPS: *Dark Directions. Romero, Craven, Carpenter, and the Modern Horror Film*, Carbondale, Edwardsville, Southern Illinois University Press, 2012.

³⁵ Vicente RODRÍGUEZ ORTEGA y Ruben ROMERO SANTOS: *Spanish Horror Film and Television in the 21st Century*, Abingdon, Nueva York, Routledge, 2023, pp. 76-77.

³⁶ Ángel FERRERO y Saúl ROAS: “El “zombi” como metáfora contracultural”, *Nómadas. Critical Journal of Social and Juridical Sciences* 32 (4) (2011). https://doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v32.n4.38076

³⁷ José Antonio CALZÓN GARCÍA: “De guerras civiles y otros zombis. Un análisis comparativo de dos casos en la narrativa hispana”, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 20 (2022), pp. 335-356. <https://doi.org/23755/KAM.20.2300>

³⁸ José Luis LEDESMA VERA: “¿Cuchillos afilados? De violencias, guerra civil y culturas bélicas en la España del primer siglo XX”, en Jordi CANAL y Eduardo GONZÁLEZ CALLEJA: *Guerras civiles. Una clave para entender la Europa de los siglos XIX y XX*, Madrid, Casa de Velázquez, 2012, p. 189. <http://books.openedition.org/cvz/1086>

En el caso de *Malnazidos*, el relato fantástico pretende exponer la necesidad de establecer un consenso y el problema de la memoria histórica que, actualmente, encuentra relatos enfrentados. Tal y como dice Javier Ruiz Caldera:

El género fantástico sirve para contar muchas cosas, una especie de alegoría y los zombis son una excusa para ver cómo son los vivos. Es verdad que este asunto de la Guerra Civil no se ha resuelto y que quedan muchas cosas por resolver y disculpas que pedir. Parece que sigue habiendo dos Españas por el momento irreconciliables. Han pasado casi cien años y no hay forma³⁹.

Conclusiones

Los conflictos en torno a la memoria histórica han traspasado los debates sociales y han permeado al género de terror y al gótico. Desde estos géneros, el pasado ha sido retratado como un espacio inseguro y terrorífico construido sobre la represión y la violencia y al que el espectador debe temer. Se trata de un periodo en el que el poder autoritario, la legitimidad de la violencia y la impunidad de unos crímenes injustos amenazan física y psicológicamente a unos protagonistas que luchan por su supervivencia.

En líneas generales, hemos podido observar que existe una idea de monstruo franquista que asienta su amenaza sobre la virilidad y el autoritarismo, los cuales, al posicionarse en el terreno de la otredad, se tornan en grotescos y anacrónicos cuando se convierten en herramientas que despliega el monstruo contra los protagonistas. Tanto el terror como el gótico cinematográfico insisten en la oposición del pasado reciente al periodo democrático, en el que el sadismo y la ausencia de garantías legitimaba y perpetuaba el poder tiránico y el abuso de poder.

Atendiendo a las características del monstruo, hemos observado una monstruosidad con tres formas: el ser humano, el fantasma y el no muerto. El primero insiste en una idea de abuso de poder sobre aquellos considerados inferiores y otredades dentro de los cánones nacionalcatólicos. En ellos, la virilidad, en el caso masculino, y la pureza, en el caso femenino, impulsan la vigilancia y la dominación sobre el otro. En los casos del fantasma y el zombi, su función desestabilizadora de los límites de la racionalidad sirve como recordatorio de las consecuencias de la guerra civil y la dictadura y la persistencia de la represión de unas víctimas que, a pesar del intento de olvido institucional, insisten en la necesidad del recuerdo.

³⁹ Begoña PIÑA: "Javier Ruiz Caldera: "Parece que sigue habiendo dos Españas, por el momento irreconciliables", *Público*, 10 de marzo de 2022. <https://www.publico.es/entrevistas/estrenos-malnazidos-javier-ruiz-caldera-parece-sigue-habiendo-espanas-momento-irreconciliables.html>