

**EL DOLOR DEL PASADO: *INSENSIBLES* (2012)
Y LOS MECANISMOS DE LO FANTÁSTICO
Y EL TERROR AL SERVICIO DE LA RECUPERACIÓN
DE LA MEMORIA HISTÓRICA**

**PAST PAIN : *INSENSIBLES* (2012)
AND THE MECHANISMS OF THE FANTASTIC
AND TERROR IN THE SERVICE OF RECOVERY
OF HISTORICAL MEMORY**

Miguel CARRERA GARRIDO
Universidad Marie Curie-Sktodowska, Polonia
mcarreragarrido@gmail.com

Palabras clave: memoria histórica, cine español contemporáneo, Juan Carlos Medina, fantástico, terror, fantología, psicoanálisis

Resumen: Desde comienzos del milenio, un sector de la actividad cultural española se ha consagrado a la recuperación de la memoria histórica. Enmarcadas en un proceso global, las creaciones asociadas a esta cuerda no tardaron en ser absorbidas por la industria del entretenimiento. Ello desnaturalizó su esencia primigenia; a cambio, dio lugar a un fenómeno enriquecedor: la vinculación del afán de denuncia con géneros tradicionalmente considerados populares como lo

fantástico y el terror. Ello es sobre todo visible en el mundo del cine, con títulos como *El espinazo del diablo* o *El laberinto del fauno*, que abordan algunos de los pasajes más oscuros de la historia de España desde una óptica abiertamente anti-realista. Al mismo patrón obedece el filme aquí analizado: *Insensibles* (2012), de Juan Carlos Medina. Centrado en los crímenes del franquismo, recurre a estrategias propias de estos géneros, constituyendo una valiosa aportación al auge del mismo en la filmografía nacional.

Key words: Historical memory, Contemporary Spanish Cinema, Juan Carlos Medina, Fantastic, Horror, Hauntology, Psychoanalysis

Abstract: Since the beginning of the millennium, a sector of the Spanish cultural activity has been devoted to the recovery of historical memory. Part of a global process, the creations associated with this current were soon absorbed by the entertainment industry. This fact distorted its original essence; in turn, it led to an enriching phenomenon, linking the critical purpose with genres traditionally regarded as popular: the fantastic and horror. This can be appreciated especially in film, with movies like *The Devil's Backbone* or *Pan's Labyrinth*, which address some of the darkest passages in the history of Spain from an openly anti-realist perspective. The same pattern is followed by the film here analyzed: Juan Carlos Medina *Insensibles* (2012). Focused on the Francoist crimes, it resorts to defining strategies of these genres, constituting a valuable contribution to its growth in the domestic film industry.

Mots clés: Mémoire historique, Cinéma espagnol contemporain, Juan Carlos Medina, Fantastique, Horreur, Hantologie, Psychoanalyse

Résumé: Depuis le début du millénaire, un secteur de l'activité culturelle espagnole a été consacré à la récupération de la mémoire historique. Partie d'un processus global, les créations associées à ce courant ont rapidement été absorbées par l'industrie du divertissement. Cela a faussé son essence originale; à son tour, ceci a conduit à un phénomène d'enrichissement, reliant la volonté critique avec genres traditionnellement considérés comme populaires: le fantastique et l'horreur. Cela peut être apprécié en particulier dans le cinéma, avec des films comme *L'échine du diable* ou *Le labyrinthe de Pan*, qui traitent de certains passages les plus sombres de l'histoire de l'Espagne dans une perspective ouvertement antiréaliste. Le même modèle est suivi par le film analysé dans ce travail: *Insensibles* (2012), de Juan Carlos Medina. Axé sur les crimes franquistes, il recourt à stratégies propres de ces genres, constituant une précieuse contribution à sa croissance dans l'industrie cinématographique nationale.

Qué horrible es vivir en un mundo en el que la verdad puede destruir lo que han salvado las mentiras.

Benjamín Prado, *Mala gente que camina*

INTRODUCCIÓN

Dos años antes de la muerte de Francisco Franco se estrena *El espíritu de la colmena*, la obra maestra de Víctor Erice (1973). La película, como se sabe, constituye una indagación en la España de la primera posguerra desde la óptica de una niña que, fascinada tras ver *El doctor Frankenstein* (1931), cree encontrar al monstruo en un fugitivo de las tropas republicanas. La dualidad entre lo real y lo ficticio, lo vivido y lo soñado hace de esta contundente *opera prima* un canto a la inocencia y el poder de la imaginación; introduce, al mismo tiempo, una manera alternativa de abordar el trauma nacional, alejándose de la severa estética naturalista desplegada en la narrativa social de décadas precedentes e instaurando una mirada preñada de lirismo y capacidad de sugestión.

Desde entonces, la figura del niño (o la niña, como en el caso recién mentado) se convierte en un motivo recurrente en el discurso fílmico sobre la guerra y sus secuelas, una perspectiva privilegiada desde la que observar —enjuiciando implícitamente— los desmanes cometidos por unos y otros. Narradores como Ana María Matute, Juan Goytisolo o Juan Benet —los *niños de la guerra*, como se ha llamado a su generación— ya habían preparado el terreno en este sentido; proverbial es, por ejemplo, la fijación de la primera por los mitos de la infancia; pensemos, asimismo, en los protagonistas de *Duelo en el paraíso* (1955) del segundo, o en el idiota de la benetiana *Volverás a Región* (1967), marcado por el abandono de su madre en las postrimerías del conflicto. La película de Erice destaca por

la adopción del marco genérico de lo fantástico, tradicionalmente asociado al nivel popular y la evasión. Usado en ella como referente simbólico antes que en su literalidad, se revela, en el cine del siglo XXI, un fértil recurso para la reflexión crítica sobre el pasado y la identidad de España; más eficaz, según algunos, que la dominante estética documental o costumbrista (cfr. Labanyi, 2007: 109).

Aclamados títulos como *El espinazo del diablo* (2001), *El laberinto del fauno* (2006) o *Pa negre* (2010) son representativos de esta tendencia, nutrida tanto de aproximaciones realistas —*Secretos del corazón* (1997), *La lengua de las mariposas* (1999), *El viaje de Carol* (2002)— como de referencias *de género*, especialmente la *ghost story* anglosajona. A este respecto, es igualmente obligada la cita a otros dos taquillazos del nuevo milenio: *Los otros* (2001) y *El orfanato* (2007); también aquí se sitúa al menor en el núcleo de una historia de tintes sobrenaturales —con la muerte, el abandono y la desaparición como ejes temáticos—; el vínculo con el pasado patrio es, en cambio, mucho más sutil. A menos titubeos se presta el filme que hoy traemos a discusión, incomprensiblemente ignorado por la crítica, pero tanto o más significativo que los aludidos.

Insensibles, estrenada en 2012 y dirigida por el debutante Juan Carlos Medina, se declara sin ambages cine de la memoria, continuador de la línea encarnada por el mexicano Guillermo del Toro, si bien con mayor autoconsciencia.¹ La acción abarca 70 años, y el motivo del

¹ De él dice el realizador: «Para mí es un gran halago que se la compare [a la película] con los filmes que hizo cuando vino a España. *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* fueron grandes fuentes de inspiración. Creo que él se adaptó muy bien a esa tradición que tenía como antecedentes a Víctor Erice o Chicho Ibáñez Serrador, que utilizaban la fantasía para burlar la censura o contar lo indecible» (Vallejo, 2013). Repárese, por cierto, en la alusión a Ibáñez Serrador, gran divulgador del género en España (cfr. Lázaro-Reboll, 2012: 97-126).

niño, así como la trama sobrenatural, funciona tanto en el plano metafórico como en el literal, dando lugar a un discurso que puede ser disfrutado *per se*, o bien como denuncia de la desmemoria y la represión. Al rastreo de tal funcionamiento dedicamos este trabajo, con miras a brindar una interpretación ajustada del filme. Este se inicia con una breve, pero indispensable, contextualización histórica.

LA MEMORIA HISTÓRICA EN LA SOCIEDAD Y CULTURA ESPAÑOLAS

En el año 2007, en la recta final de la primera legislatura de José Luis Rodríguez Zapatero, se aprueba la Ley de Memoria Histórica. Promovida desde la izquierda progresista —agrupada en torno a la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) y el Foro por la Memoria—, la medida resultaría insatisfactoria para quienes reclamaban la investigación de los crímenes franquistas: pese a reconocer a las víctimas de la guerra civil y a los represaliados durante la dictadura, dejaba en manos de administraciones autonómicas y entidades privadas la búsqueda y apertura de las fosas donde reposan los restos de republicanos y contrarios al régimen de Franco.² Al parecer del ejecutivo, esta tarea correspondía al ámbito personal y, por tanto, no era deber del Estado ocuparse de ella; postura que causó el malestar de familiares y asociaciones, y que

² El asunto se ve abordado en cuatro artículos de la Ley: del 11 al 14. Pese a que se dice que «[l]a Administración General del Estado elaborará planes de trabajo y establecerá subvenciones para sufragar gastos derivados de las actividades contempladas en este artículo» (BOE, 2007: 53413), se concede primacía a las administraciones autonómicas, encargadas de autorizar y monitorizar las tareas de prospección.

llevaría incluso a la ONU a criticar la tibieza del gobierno socialista: «El Estado español debería aclarar dónde están las fosas comunes y quiénes son las personas que están en esas fosas», decía, en agosto de 2011, el presidente del Grupo de Trabajo sobre Desapariciones Forzadas e Involuntarias (Agencia EFE, 2011). Antes de eso, fueron numerosas las voces que manifestaron su disgusto. Así, por ejemplo, desde Amnistía Internacional se hacía público, un año después de la aprobación de la Ley, un informe en el que se contrastaba lo que, según la legislación internacional, se debía haber hecho en España y lo que, en realidad, se había hecho: esto, opinaban, «no ha acercado al Estado español al cumplimiento de sus obligaciones internacionales con la verdad, la justicia y la reparación de las víctimas del franquismo y la guerra civil.» (Amnistía Internacional, 2008).

Pero si duras fueron las críticas de los partidarios de la recuperación de la memoria, más lo han sido las de sus detractores. Sin irnos a casos extremos como el que representa la inefable página www.generalisimofranco.com, donde se habla de «una revisión sectaria y manipuladora de nuestro pasado desde una perspectiva revanchista» (Gasco de la Rocha, 2007), lo cierto es que la Ley fue recibida con incomodidad por los sectores más conservadores, tanto de la política como del poder judicial. Entre los primeros estaría el propio Mariano Rajoy, que aún desde la oposición aseguraba que, de ganar las elecciones, «eliminaría todos los artículos de la *Ley de Memoria Histórica* que hablan de dar dinero público para recuperar el pasado» (Escolar *et alii*, 2008); y entre los segundos, el magistrado del Tribunal Supremo Adolfo Prego de Oliver y Tolivar, a juicio de quien no se podía hacer historia «a golpe de ley»; que esto les correspondía a historiadores y archivistas (Europa Press, 2009). Significativamente, Prego sería uno de los ponentes del auto que admitió a trámite la querrela contra Baltasar Garzón cuando este se proponía investigar los crímenes del franquismo...

A estas disensiones de corte particular se deben añadir otras de alcance más general o conceptual: nos referimos a las causadas por la propia noción de *memoria histórica*, trasplantada, como se sabe, de los trabajos de Pierre Nora sobre la historia de Francia —en especial del monumental *Les Lieux de Mémoire* (1984-1992)— y relacionado con el también discutido de *memoria colectiva*, acuñado por el sociólogo Maurice Halbwachs mucho antes, en un ensayo homónimo de 1950. Autores de todo signo político han señalado la *contradictio in terminis* de ambas expresiones, llamando la atención sobre la individualidad de la memoria y su incompatibilidad con una idea objetiva de la verdad. El debate ha sido especialmente enconado en España. Así, un año antes de la promulgación de la Ley, opinaba el historiador Stanley G. Payne:

Hablando con propiedad, tal cosa [la memoria histórica] no existe. La memoria no es ni colectiva ni histórica, sino intrínsecamente personal, individual y, por tanto, subjetiva. En sentido estricto, la Historia es un campo para el estudio erudito cuyo objetivo es ser lo más objetivo posible, lo que suele derivar en inevitables conflictos entre esta y la memoria (Astorga, 2006).

Opiniones como esta ponían en entredicho el marco teórico aplicado a la reconstrucción del pasado español, ya fuera desde el ámbito legislativo, la acción directa o el tratamiento en los medios y el arte. Confluían razones ideológicas, políticas y sociales, pero también éticas, estéticas y epistemológicas: ¿cómo escarbar en la historia reciente de España? ¿De qué modo ser fiel a unos hechos y personajes profundamente polémicos y dolorosos? En el plano literario y cinematográfico, la discusión se había iniciado años antes, en buena parte como respuesta al desinterés del gobierno del

entonces presidente Aznar, o sea, como vía alternativa al silencio oficial. Es el germen de la llamada *narrativa de la memoria* (o *posmemoria*, dado que la mayoría de los autores no vivió la guerra, ni apenas la dictadura, en carne propia), impulsada por el éxito de obras seminales como *Soldados de Salamina* (2001) o *La voz dormida* (2002) y abastecida por un gran número de novelistas, en su mayoría *de izquierdas* (Benjamín Prado, Rafael Chirbes, Almudena Grandes, Antonio Muñoz Molina, etc.); corriente saludada con no poco optimismo en su día y que ya figura como una de las líneas más características de la literatura española de los últimos tiempos. La decepción experimentada tras la medida introducida por Rodríguez Zapatero llevaría al cuestionamiento de las señas ideológicas del fenómeno, así como a una modulación en el entusiasmo de creadores y periodistas. La segunda legislatura del PSOE, con su creciente impopularidad por las decisiones tomadas en diversas áreas, prolongaría este desencanto, mientras que el triunfo del Partido Popular a fines de 2011 terminaría de minar las ilusiones con las que se inauguraba el milenio.

El giro conservador resultante de la llegada de Rajoy a la Moncloa y el recrudecimiento de la crisis propiciaron la derogación *de facto* de la Ley de Memoria Histórica, privada de dotación en los Presupuestos Generales de 2013 y 2014; el presidente clausuró, asimismo, la Oficina de Víctimas de la Guerra Civil y la Dictadura, cuyas funciones pasaron a depender de la División de Derechos de Gracia y otros Derechos (*Público*, 2012). En la vida pública, el asunto también parece haber perdido fuelle, desplazado por otros de más actualidad —la corrupción por encima de todo—, y lo mismo se puede decir de la cultura, donde novelas y películas sobre la guerra civil y sus secuelas empiezan a verse con fatiga por el público exigente, al menos cuando estas se presentan desde perspectivas consabidamente realistas, reiterativas en sus fórmulas e, inevitable-

mente, cada vez más acartonadas (longevas series televisivas como *Cuéntame cómo pasó* o *Amar en tiempos revueltos* —continuada en *Amar es para siempre*— podrían servir como ejemplos extremos). A ello se añade la innegable mercantilización de este tipo de productos, los cuales han pasado a conformar todo un subgénero dentro del sistema español, sustituyendo el vector ético y político de los comienzos por un sentimentalismo *kistch*, impostado, que mira al pasado con nostalgia y complacencia estética antes que con espíritu crítico (pensemos de nuevo en los seriales citados). Recientemente, tras la publicación de su novela *El impostor* (2014), lamentaba Javier Cercas, uno de los iniciadores del revisionismo histórico —pero, en cambio, muy crítico con la Ley socialista³—, esta misma banalización y apagamiento ideológico de la tan capitalizada memoria histórica, remitiéndose al ejemplo del mentiroso compulsivo Enric Marco, «símbolo perfecto de todo esto» (Altares, 2014). También al propio Cercas, es cierto, se le podría afear un apreciable alejamiento de lo que parecía augurar su novela más famosa, cifrado en una actitud posmoderna que gusta de jugar con los límites de la verdad y el significado del compromiso del intelectual. Pero eso es otro asunto.

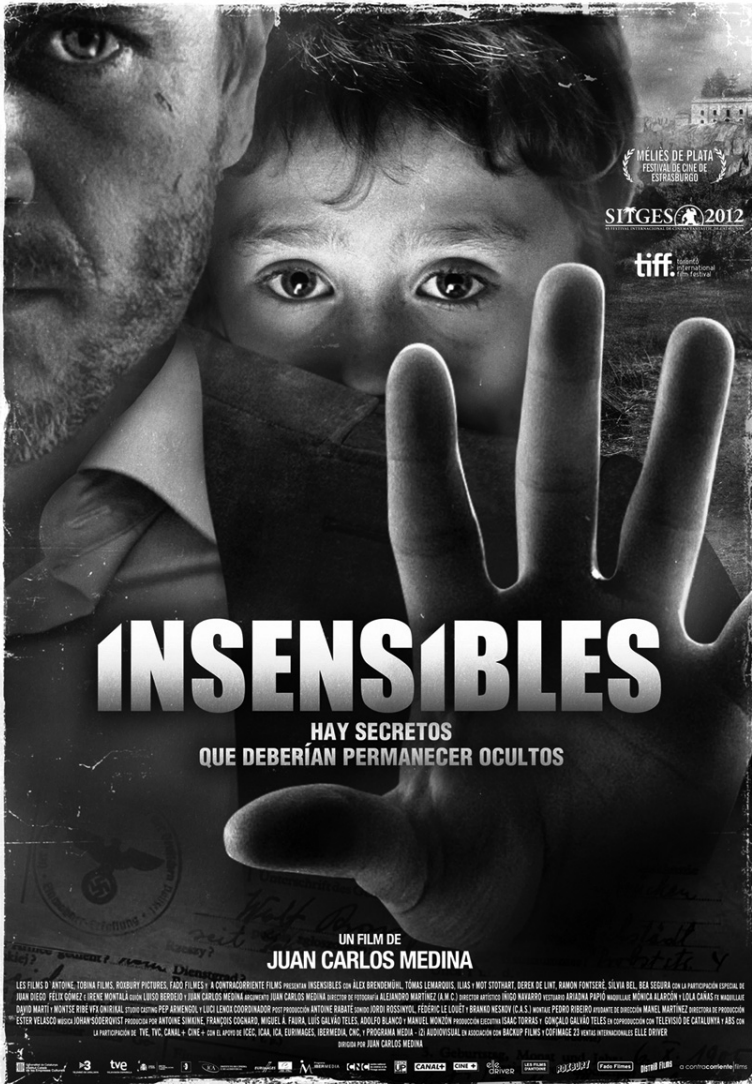
Volviendo a lo que nos interesa, todo parece indicar un enfriamiento de las vías, digamos, frontales para abordar el problema y, en contraste, un relativo auge de la opción propuesta por Erice hace décadas, sin (apenas) continuidad hasta tiempos recientes. Desde esta instancia más imaginativa, y a veces decididamente metafórica,

³ Véase, por ejemplo, el siguiente parecer, coincidente con la opinión del jurista recién aludido: «a mí no me hace ninguna gracia que el Estado se ponga a legislar sobre la historia, no digamos sobre la memoria —como no me haría ninguna gracia que se pusiera a legislar sobre la literatura—, porque la historia deben hacerla los historiadores, no los políticos» (Cercas, 2008).

es, a nuestro juicio, donde se están planteando los discursos más incisivos y estimulantes; capaces, pese a su cobertura genérica —o acaso gracias a ella—, de agujonear con eficacia la conciencia de los más olvidadizos y explorar en la ficción los fantasmas que los poderes oficiales han venido evitando o directamente enterrando. A este respecto, es elocuente el siguiente juicio de Pacheco Bejarano sobre *El laberinto del fauno*:

El uso de lo fantástico en la película, al tratar con la representación de los años inmediatamente posteriores al final de la guerra civil, le permite al público cruzar límites normalmente infranqueables, así como nombrar y representar cosas que no osa nombrar o representar, debido a censura institucional, interna o colectiva (2014: 75; traducción nuestra).

Insensibles representaría un caso paradigmático en el sentido que apunta este investigador. Por la originalidad de su planteamiento y los ilustrativos nexos que se pueden establecer entre los dos frentes discursivos —el *fantaterrorífico* y el de la memoria— lo consideramos un digno y revelador objeto de análisis.



INSENSIBLES COMO SÍNTESIS DISCURSIVA Y GENÉRICA

Según avanzamos al principio, la película escrutada en estas páginas no tiene inconveniente alguno en presentarse como arte al servicio de la recuperación de la memoria nacional. Desde la concepción asume con naturalidad su potencial crítico, seguramente como no se habían atrevido a hacerlo —por lo menos no de forma tan explícita— los antecesores arriba mencionados. Dice Medina al poco de su estreno en Sitges:

Mi propósito es tratar la memoria histórica como un tema que pertenece a lo indecible, que está ahí, escondido tras un muro de misterio y de silencio. Y que afecta muy profundamente a nuestro presente. Como una especie de lastre que llevamos a costas aunque no lo sepamos (García, 2012).

Llamamos, desde este primer instante, la atención sobre el concepto que el director tiene del problema: sus palabras, implicaciones ideológicas (y aun biográficas⁴) aparte, apuntan a una clara lectura psicoanalítica, que relaciona la memoria con la represión del inconsciente y permite trazar un nexo con el sentimiento freudiano de lo siniestro, es decir lo que, como decía Schelling, debería haber permanecido oculto, pero se ha manifestado (Freud, 1919: 2487). Como se verá, el vínculo no es baladí: más allá de ofrecer una de las claves de comprensión del filme, profundiza el parentesco con la

⁴ Medina es bisnieto de un soldado ajusticiado y varios de sus familiares yacen en fosas (Bergós, 2012).

tradición de lo fantástico y el terror. Por ahí, prevenimos, discurrirá el grueso de nuestra argumentación.

Insensibles gira en torno a la peripecia de David, un prestigioso cirujano que, tras sufrir un accidente que le cuesta la vida a su mujer y precipita el nacimiento de su hijo, descubre que tiene cáncer y precisa un trasplante de médula. Acude a sus padres para solicitar ayuda, pero estos le dicen que no pueden hacer nada, pues, según le revelan, es adoptado; solo que esto no es del todo cierto: como averiguará el atribulado David, la realidad es que fue arrebatado de los brazos de sus padres en el ocaso de la dictadura. Su padrastro, viejo torturador de presos políticos, lo canjeó por la vida de su madre, de quien se había prendado el más brutal de sus secuaces: el monstruoso Berkano.

Sobre el pasado de Berkano —cuyo nombre real (y nada inocente) es Benigno— trata la segunda línea de acción de la película, la cual se va alternando con la que tiene lugar en el presente. Se remonta esta línea hasta los años previos a la guerra civil, a un enclave indeterminado de la Cataluña rural: Benigno forma parte de un grupo de niños insensibles al dolor que, debido a su rara condición,⁵ son internados en una institución médica, no tanto para tratarlos como para aislarlos de una sociedad que los rechaza, que rehúsa comprenderlos o integrarlos; que aun, presa de la ignorancia y la superstición, los ve como los causantes de la desgracia de la región. Las palabras del doctor encargado de examinarlos no dejan lugar a dudas:

Los hechos trágicos que han pasado en la comarca estos últimos meses y que han costado muchas vidas inocentes...

⁵ Esta, sin embargo, existe: se la conoce con el nombre de Síndrome de Nishida (García, 2012).

Estas tragedias son un gran testimonio de la amenaza que representa este mal descubierto. Estos niños son un peligro para vosotros. Son un peligro para ellos mismos. No los podemos curar. Por lo tanto, mi obligación es decirles que hemos decidido, por su bien, encerrarlos hasta nueva orden [traducción nuestra].

En el citado sanatorio, ubicado en algún lugar de los Pirineos, viven confinados, bajo las observaciones de un científico alemán, hasta que estalla la contienda y las tropas nacionales, auxiliadas por los nazis, se hacen con el lugar, ocupado primero por los republicanos. En todo este tiempo, Benigno, que ha logrado salvarse junto con el resto de niños y el médico, continúa incomunicado en su celda, desde la que asiste a la muerte inducida de su mejor amiga. El luctuoso hecho, derivado de la voluntad de acabar con el sufrimiento de la muchacha, lo lleva a la locura y, en un raptó de furia, asesina al facultativo germano (que se disponía a aplicarle la misma solución lenitiva). El confinamiento de Benigno es, a partir de entonces, absoluto: rehuido como un demonio, los soldados sublevados resuelven dejarlo a su suerte. Solo tras el fin de la batalla, cuando el edificio ha sido abandonado, vuelven los vencedores a reparar en él. Para entonces, no obstante, ha perdido totalmente la razón, convirtiéndose en una criatura fría, muda y en extremo violenta; condición que la policía del nuevo régimen decide aprovechar para sus propósitos represivos, y la cual solo flaquea cuando Berkano —como ahora se conoce a Benigno⁶— se encapricha de una conspiradora antifranquista: la verdadera madre de David.

⁶ El nombre se lo pone uno de los oficiales alemanes que lo redescubre agazapado en la celda, tras observar una marca en su cuerpo que le recuerda una runa

En cuanto a este, sus pesquisas en torno al pasado acarrear la destrucción de su presente. Tras asistir al trágico fin de su familia adoptiva, acude al hospicio donde su padrastro ejerciera de torturador y allí descubre, amén de los restos embalsamados de su progenitora, que Berkano sigue vivo. El encuentro es brutal, y a punto está de costarle la vida a David. El monstruo, empero, reconoce la mirada de aquel —sus mismos ojos verdes— y se aparta sin pronunciar palabra. En el forcejeo, por desgracia, se ha declarado el fuego y las llamas lo consumen todo. Solo el protagonista logra escapar —Berkano muere abrazado a su difunta amada— y en los últimos segundos escuchamos su voz en *off*, contándole lo sucedido a su hijo recién nacido. «Yo nunca lo supe. No supe tu nombre», le dice; «Pero te he mirado a los ojos. Como mi padre miraba a los míos. Ahora tu historia te pertenece a ti. Así serás libre. Así serás un hombre. Hijo mío» [traducción nuestra].

Como se puede apreciar, estamos ante una propuesta ambiciosa como pocas en el cine español, y no solo desde el punto de vista narratológico, sino también desde el ideológico y genérico. Su complejidad asoma desde el propio estrato lingüístico, donde confluyen nada menos que cuatro idiomas (español, catalán, alemán e inglés). Tal diversidad confiere al conjunto un aire de cosmopolitismo que lo aleja de otras producciones locales. Algo parecido ocurre con los componentes fantásticos o perturbadores y la centralidad del suspense en cuanto motor de la narración: opuestos al talante costumbrista de buena parte del discurso español sobre la memoria, dichos factores apuntan en otra línea, sagazmente explotada en varios de los filmes antes mentados y en otros que, aun carentes del ingrediente

germánica. «Ber-ka-no», deletrea; «¿Sabes lo que eso significa en nuestra mitología? Renacimiento» [traducción nuestra]; cabe confirmar la veracidad del dato.

sobrenatural o inaudito (dado que en *Insensibles* no ocurre nada del todo imposible; solo tan improbable que roza la irrealidad⁷), son igualmente vinculables con la creación *de género*. Es el caso, por ejemplo, de *En la ciudad sin límites* (2002), de Antonio Hernández, o *Balada triste de trompeta* (2010), de Álex de la Iglesia: se nutre aquella de los códigos propios del *thriller*, mientras que la segunda lleva al extremo la estética esperpéntica propia del director.⁸ También se podría añadir la más reciente *La isla mínima* (2014), de Alberto Rodríguez, que no pocos han querido ver como una versión hispana de la serie estadounidense *True Detective* (cfr. Pazos, 2014), deudora tanto de la ficción criminal como de los mitos lovecraftianos y otros estilemas propios del género de terror. Todos estos ejemplos hablan del impulso *transnacional* del cine español del siglo XXI, capaz no solo de filmar en otras lenguas, con actores foráneos o de acuerdo a otra lógica de producción (cosa que ya habían hecho Jess Franco o Paul Naschy en los 60 y 70), sino también de importar códigos

⁷ Pensamos en el hecho de que Benigno sobreviva durante meses sin ningún tipo de sustento; o en su propia mutación en una criatura inhumana, como salida del averno; por no hablar de la premisa del filme: aun cuando, como señalamos, el Síndrome de Nishida sea real, se trata de una afección tan rara, que hay que estirar mucho la verosimilitud para aceptar que, en un mismo pueblo, haya una decena de niños insensibles.

⁸ Véase, a propósito del mismo tema tratado en estas páginas, el detenido examen llevado a cabo por Pacheco Bejarano (2014: 102-137) de esta película, donde se dan cita elementos grotescos que, a juicio del autor, potencian el discurso de la memoria y la reconstrucción del pasado: «Lo grotesco, visto como un arma artística y representacional, abre espacios que emancipan a España del autoritario y tiránico peso de la historia, construida a base de narrativas formadas por poderosas y monolíticas ideologías» (*id.*: 107; traducción mía). Es difícil no recordar a Bajtín y sus juicios sobre el poder revulsivo de lo grotesco, categoría próxima —que no coincidente— a la de lo fantástico (cfr. Roas, 2011: 67-78).

secularmente asociados al mercado hollywoodiense —o cuando menos, anglosajón— e incorporarlos con pericia, tanto estética como intelectual, al nuevo contexto (cfr. Canet, 2014: 46-48).

Volviendo a *Insensibles*, su responsable la define del siguiente modo: «Un drama histórico, un *thriller*, una película de terror. Tiene algo de fantástico, sí, pero es una fantasía más científica que sobrenatural» (García, 2012). Su aprovechamiento de estos marcos, a los que habría que añadir lo monstruoso —«motor del *fantastique*», al decir de Latorre (1977: 27)—, remite a la lúcida lectura propuesta por la investigadora Jo Labanyi (2000, 2002) a cuento de películas en la línea de la de Erice y novelas como *Si te dicen que caí* (1973) o *Luna de lobos* (1985), la cual ha servido para desentrañar títulos más próximos en el tiempo y claramente inscritos en los géneros aquí escrutados, como los aducidos *El espinazo del diablo*, *El orfanato* o *El laberinto del fauno* (cfr. Labanyi, 2007, Enjuto Rangel, 2009, Thomas, 2011, Pacheco Bejarano, 2014, entre otros). Todos ellos comparten una mirada oblicua, desenfocada y fragmentaria, sobre el pasado, mediante la cual se tematiza la problemática reconstrucción de la memoria y se cuestionan las posibilidades expresivas del realismo. La metáfora y el simbolismo cobran aquí un peso que no tenían en las representaciones naturalistas; el reciclaje de elementos tomados de discursos no miméticos —fantaterroríficos, pero también góticos o simplemente insólitos— engendra, por otra parte, sugestivos niveles de interpretación, superpuestos a la literalidad del relato y su dependencia de los *topoi* de la tradición. A este respecto, escribe José Colmeiro:

Uno de los elementos recurrentes utilizado en estos trabajos ha sido el tropo de la aparición, que encierra la naturaleza fantasmagórica del pasado en su característica de volver continuamente, proyectando su sombra hacia el presente

y el futuro. Estas narrativas de la aparición hacen, por lo tanto, visibles las desapariciones y ausencias silenciadas en las versiones históricas normativas, y repite el proceso de enfrentarse a un pasado difícil que aún necesita ser tratado en el presente (2011: 31).

‘Fantología’ (*hauntology*): tal es el término que Labanyi, inspirada en la teoría de Derrida y los simulacros posmodernos, aplica a los tramos *invisibilizados* de la historia, a menudo, como constata Colmeiro, encarnados en fantasmas y demás criaturas del *hall* fantástico-terrorífico. La irrupción de estos en la cotidianidad quiebra el *statu quo* de la misma forma que la revelación de secretos del pasado, enterrados por sus protagonistas y convertidos en tabú por una sociedad deliberadamente olvidadiza, la cual, pese a todo, se siente acechada (*haunted*) por su sombra. «Como una especie de lastre que llevamos a costas aunque no lo sepamos», que decía Medina. Hablábamos entonces de los nexos que podían establecerse con el psicoanálisis, tan crucial en la significación de lo fantástico. Recuperamos aquí la referencia, así como la analogía entre el pretérito negado y la represión del inconsciente, subrayando, a la vez, el rol terapéutico, o como poco exploratorio, del discurso fantástico, ya señalado por Todorov —quien llega a afirmar que «el psicoanálisis reemplazó (y por ello mismo volvió inútil) la literatura fantástica» (1970: 116)— y también esgrimido por Labanyi (2007: 109) como uno de sus mayores activos.

«Lo fantástico rastrea lo no dicho y lo no visto de la cultura: aquello que ha sido silenciado, invisibilizado, velado y convertido en ausente», sostiene Jackson (1981: 2; traducción nuestra), haciéndose eco de una idea que sostienen numerosos especialistas del área fantástica y, sobre todo, terrorífica. «[S]e puede decir que el verdadero tema del género de terror es la lucha por el reconocimiento

de todo aquello que nuestra civilización reprime u oprime», escribe, por su lado, Wood (1979: 201; traducción nuestra); advierte, no obstante, que la misma vía puede servir para fortalecer la represión, cuando el mal es vencido y los monstruos regresan al agujero del que salieron. Sería, así vista, una expresión compensatoria, que deja salir a los demonios para, acto seguido, volver a encarcelarlos. El propio Stephen King defiende esta visión *conservadora* del género, pero desde otra perspectiva: como dice, «su propósito principal es reafirmar las virtudes de lo normal mostrándonos qué horribles cosas les ocurren a las personas que se aventuran en tierras prohibidas» (King, 1987: 421; traducción nuestra).⁹ Se trata, efectivamente, de una de las variantes del terror desde la novela gótica (cfr. Jackson, 1987: 57) y en ello coincide, de nuevo, con la recuperación de la memoria: también esta, según Pacheco Bejarano (2014: 13; traducción nuestra), «puede tornarse fácilmente en un discurso neoliberal destinado a preservar las estructuras sociales». Ya hablamos de los productos que explotan un sentimentalismo blando, donde el hipotético mensaje de denuncia, o aun testimonial, queda subsumido por un tropel de guiños y lugares comunes. Algo así ocurre en las piezas más convencionales, más formulistas, de los géneros auscultados.

Insensibles parecería discurrir por otro cauce, tanto en el uso de los códigos y recursos heredados como en su penetración crítica. Para empezar, habría que dilucidar el alcance y la significación del estrato fantaterrorífico, y en segundo término, preguntarnos si el

⁹ El propio autor admite, sin embargo, la posibilidad contraria unas líneas más abajo: «Supongan que todo es una autocomplaciente mentira y que cuando el creador de horror es finalmente desvestido hasta el núcleo de su ser, encontramos no un agente de la normalidad sino un bailoteante y alegre agente del caos de ojos rojos» (King, 1987: 423; traducción nuestra).

desenlace propuesto es feliz o no y cuáles son sus implicaciones ideológicas. El propio Medina nos da una pista al explicar los orígenes del filme: «Cuando indagas te encuentras con un tabú. La vergüenza del pasado. Esos secretos de familia me han llevado a querer hacer esta película» (Bergós, 2012). Véase la sintonía de este aserto con los fines que hace poco les atribuíamos a los discursos fantástico y terrorífico, así como su relación con las reflexiones de Freud sobre el inconsciente reprimido y el sentimiento de lo siniestro. De nuevo no parece haber duda sobre el reciclaje operado en *Insensibles*, esa síntesis que glosaba el epígrafe: el pasado siniestro, hechos traumáticos que afloran a la conciencia como fantasmas; fantasías inconfesables que atraen a la vez que repugnan y se corporizan en efigies monstruosas. «*Lo fantástico encarnado*: tal podría ser la fórmula definitoria de lo siniestro», que dice Trías (1982: 45; cursiva del autor).

En *Insensibles*, Benigno-Berkano cumple la función cardinal de monstruo: sobre él orbitan los demás elementos. Significativamente, se ve encerrado en una celda, convertido en un paria de la sociedad y, al mismo tiempo, depositario de sus designios más oscuros. La investigación que lleva a cabo David, y que culmina en el descubrimiento y confrontación con aquel, simboliza el descenso a las profundidades de lo silenciado, tanto por la psique como por la historia oficial y familiar. ¿En qué medida representa, no obstante, Berkano el mal? ¿Puede decirse que su revelación y posterior muerte constituyen una derrota? Y en ese caso, ¿restaura esta el orden anterior a la llegada de David, como decían Wood y otros que sucedía en ciertos productos? Las respuestas a estas preguntas permiten apreciar la sabia adaptación que Medina y el guionista Luiso Berdejo¹⁰ efectúan de los tópicos

¹⁰ Luiso Berdejo está directamente asociado al *boom* del género fantaterrorífico a mediados de la década pasada, con la saga *[REC]*, escrita en colaboración con

genéricos, promoviendo una interpretación paralela a la suscitada en *El espinazo del diablo* —donde el *malo* no era el espectro, pese a su apariencia desasosegante y su aura amenazadora, sino el joven falangista interpretado por Eduardo Noriega—, con la diferencia de que aquí el tratamiento del monstruo es menos unidimensional, da pie a más planteamientos más enjundiosos.

Durante muchos años, Berkano se ha encargado de las torturas de presos políticos. Sus métodos son los de un sádico sin sentimientos, deshumanizado. A esta dimensión moral se une su aspecto físico: en oposición a las facciones infantiles, poco menos que angelicales, de la primera parte del metraje, el Benigno adulto posee una apariencia aterradora, extremadamente pálido por la falta de luz solar, lampiño de pies a cabeza y cubierto de cicatrices, fruto de cortes autoinfligidos. A tan pavorosa imagen se añade su completa mudez, así como sus movimientos pausados y su mirada homicida. Sintomáticamente, uno de los comentaristas del metraje traía a colación a las infernales criaturas creadas por Clive Barker para su largometraje *Hellraiser* (1987) (Joric, 2013).

Con estas credenciales, no cabe el titubeo respecto a la dimensión monstruosa de Berkano, mucho menos que en las propuestas de Del Toro: más allá del impacto visual y emocional, se define como un *outsider*, un elemento indeseable y temido en el entorno cotidiano; emblema de la «A-normalidad intrusa», usando la particular terminología de Latorre (1977: 29), heredera del pionero Gérard Lenne (1970). Frente a él, se yergue la figura mundana y en apariencia normal del padrastro de David, suerte de *Doppelgänger* o versión positiva de la criatura encerrada y olvidada por la historia. Tan

Jaume Balagueró y Paco Plaza, y uno de los episodios de *Películas para no dormir* (*Cuento de Navidad*, del citado Plaza) (Lázaro-Reboll, 2012: 274).

diáfana repartición de roles, empero, se tambalea al confrontar el oscuro pasado de este último con los primeros años de Benigno. El padrastro, magistralmente interpretado por el actor Juan Diego, es, sí, una persona normal; tal es, no obstante, lo que lo define como el verdadero monstruo de la historia. Pudiendo elegir entre el bien y el mal, escoge este, y llegado el momento de la amnistía, se afana por ocultar esta faceta de su vida y negar sus remordimientos (que, sin embargo, lo destruirán cuando su hijo destape la verdad). De él dice el director: «Es un personaje torturado que sabe perfectamente cuál es su bagaje de maldad y crímenes» (Vallejo, 2013). Así visto, quizá sea él, más que David, quien mejor encarne el acecho —*haunting*— del pasado al que aludía Labanyi, o en términos psicoanalíticos, la pulsión de lo reprimido.

En contraste con este personaje, Benigno-Berkano se nos presenta desde el comienzo como un ser excepcional, inmune al sufrimiento físico, pero, sobre todo, ajeno a la realidad externa. Aun si sus actos se antojan despreciables, atroces, el filme se ocupa de dejar bien clara la fuente irracional de los mismos, su autonomía respecto a todo código ético o moral (obviamente extraño al sujeto en cuestión). Víctima del miedo de los otros y, en última instancia, instrumento de su odio y crueldad, a él nunca se le dio elección alguna: su destino —o mejor, su condena— fue sellado por los demás, y es a ellos —a individuos como el padrastro de David— a quienes hay que pedir cuentas. En su figura, encarnación de la otredad más turbadora, de lo sofocado por la conciencia, pero también por la historia y la sociedad —incapaces de asumir sus crímenes y bajezas (empezando por la de encerrar a un grupo de niños)—, se proyectan los pecados de aquellos: los genuinamente insensibles.

«Su vida sin sentimientos y falta de humanidad», declara Medina sobre Berkano, «se convirtió en una metáfora del destino colectivo de una nación muy antigua y, al mismo tiempo, muy joven que

ha sido desgarrada por el odio y la intolerancia entre hermanos y hermanas.»¹¹ Más claro no se puede decir: del mismo modo que los crímenes de la criatura de Frankenstein apuntan, en último término, al sacrílego endiosamiento de su creador —siendo este quien debería responder por ellos—, así Berkano remite a la sociedad que lo ha engendrado, la cual delega en él sus más bajas pulsiones para, acto seguido, borrar todo rastro de su persona. En este sentido, es igualmente apropiada la comparación con la historia del Dr. Jekyll y Mr. Hyde, sin olvidar, eso sí, que en *Insensibles* la asignación de papeles no está tan clara, al menos en el plano ético; otra cosa es el ideológico: ahí sí que es obvio sobre quién recae la responsabilidad.

En la época dorada del cine de terror estadounidense —Whale, Browning—, la eliminación del monstruo restauraba, según Losilla (1993: 71-93), el orden social; el sistema, así, no se veía cuestionado; al contrario: como decíamos antes, reforzaba sus estructuras. En *Insensibles* sucede algo distinto. Frente a los tranquilizadores desenlaces de la parcela conservadora, el final no nos devuelve, ni mucho menos, al estado de cosas del inicio. Nos explicamos. Indagar en la memoria y enfrentarse a los fantasmas, tanto colectivos como personales, da pie a dos actitudes contrapuestas: la negación (esto es, la represión) o la aceptación; esta segunda, a su vez, puede llevar a la destrucción, mas también a la purga y la redención. Pues bien, a todas ellas conduce el viaje de David (su «pequeña investigación», como irónicamente se refiere a ella su padrastro): su realidad salta en pedazos; a cambio, le es dado conocer la verdad, tanto de sí mismo como de su familia y su país. El enfrentamiento con los dos mons-

¹¹ La cita remite al texto incluido en las «Notas del director» del folleto preparado por los Cines Renoir en la fecha de su estreno (<http://www.cinesrenoir.com/webrenoir/static/media/Fichas/Insensibles.pdf>).

truos es el punto culminante de su terapia de regresión —porque de eso es de lo que se trata, más que de una pesquisa detectivesca—; en vez de volver a enterrarlos y perpetuar la mentira, los expone a la luz del día (es decir, del conocimiento) y desbarata la quimera. Siguiendo de cerca a Freud, David mata a su(s) padre(s), no solo literal, sino también —sobre todo— simbólicamente: así, el suicidio del padrastro representa el triunfo sobre la razón encubridora, mientras que la muerte de Berkano —sintómicamente consumido por el fuego— comporta la reconciliación con los demonios del pasado y la psique, la purificación del espíritu. No responde, así pues, ninguna de estas muertes, a la irreflexiva y acrítica erradicación del horror propia de los productos más chatos desde el punto de vista ideológico: ambas suponen una toma de conciencia, un doloroso pero necesario exorcismo.

El círculo se cierra de manera perfecta: aparte de asistir a la exhumación de la memoria en un discurso hondamente crítico con las posturas negacionistas, el conocimiento adquirido, lejos de volver al territorio del tabú, de lo innombrable o lo siniestro, pasa a la siguiente generación, es decir, a quienes no vivieron el conflicto ni sus consecuencias, y que, por lo tanto, corren el riesgo de repetir los mismos errores e iniquidades. «Las semillas del futuro se encuentran en el rescate, entre las ruinas del pasado, de la potencialidad cuya realización se vio frustrada», dice Labanyi (2007: 102) a propósito del final de *El espinazo del diablo*, y lo mismo puede argüirse sobre *Insensibles*. Más abiertamente comprometida que aquella, el mensaje es meridiano, y para su formulación no suponen los elementos genéricos una distracción o un aditivo superficial; muy al contrario: más sutiles que en las películas de Del Toro, Bayona o Amenábar, su capacidad semiótica respecto al debate sobre la memoria es, paradójicamente, superior. En ello consiste su mayor dignidad, y por eso nos parecía un privilegiado objeto de análisis para ilustrar nuestra postura.

CONCLUSIONES

A lo largo de estas páginas hemos defendido la idea, apoyada por muchos estudiosos y críticos especializados, de que el cine del nuevo milenio ha consolidado en España una nueva forma de indagar en la memoria nacional y comprender los traumas asociados a la guerra civil y el régimen franquista; una corriente alejada del realismo y costumbrismo predominantes en los discursos artísticos sobre la materia, enmarcada, en muchos casos, en los dominios de lo fantástico y terrorífico. El fenómeno se retrotrae a los últimos días de la dictadura, con la creación de Víctor Erice como mayor exponente. Con su película *El espíritu de la colmena* se opera una síntesis ideológico-genérica solo esbozada en las coproducciones *pop* de un Jess Franco, un Paul Naschy, un Amando de Ossorio, etc., mucho más conservadoras de lo que su desatada imaginación y sus excesos de erotismo podrían llevar a pensar. Caso un tanto distinto sería el de Narciso Ibáñez Serrador, a quien el director de *Insensibles* reconoce como maestro. Sobre estas referencias, y atendiendo a los patrones popularizados por el cine estadounidense y británico, se erige toda una línea de investigación sobre los puntos oscuros del pasado, capaz de llegar más allá de las representaciones naturalistas, dando forma a lo innombrable e irreductible mediante la razón, es decir, corporeizando los miedos y tabús de la tribu.

El análisis del filme de Juan Carlos Medina, deudor de las propuestas de Guillermo del Toro sobre los mismos temas y, en menor medida, de las de Alejandro Amenábar, Juan Antonio Bayona o Agustí Villaronga, ha puesto de manifiesto la fecundidad que pueden llegar a aportar al cine de la memoria mecanismos propios del género fantaterrorífico. Sin recurrir a un discurso abiertamente metafórico —como ocurría en la película de Erice—, logra *Insensibles* funcionar en ambas dimensiones: en cuanto ficción de género, disfrutable en

su inmanencia, y como eficaz artefacto ideológico. Esto es lo que creemos y lo que hemos tratado de demostrar en este trabajo. Ello no obsta para que, situados en otra perspectiva, se planteen recelos que ponen en tela de juicio las hipótesis mantenidas y que, por lo tanto, necesitan ser observadas, siquiera mentadas en estas conclusiones provisionales. Dicha perspectiva es la de la recepción.

¿Cómo se consumen estas películas? ¿Por qué vías y en qué formato llegan a los espectadores? ¿Quiénes acuden al cine para verlas? Y lo más acuciante: ¿qué esperan encontrarse? Son preguntas que debemos hacernos para valorar el alcance real de estos discursos; más en concreto, la efectividad de su mensaje crítico. Antes hablábamos de la transnacionalización de la industria española, proceso que ha contribuido al enriquecimiento formal de sus producciones y su proyección internacional. Esto, que por un lado ha resultado algo positivo, ha generado, a la vez, problemas vinculados con el contenido, entre los que se cuentan el rebajamiento, la banalización y, en el peor de los casos, la tergiversación de las implicaciones ideológicas. ¿Quién puede, fuera del contexto hispánico, entender que *El espinazo del diablo* es algo más que una historia de fantasmas? ¿Quién está en condiciones de captar las alusiones de *Insensibles* a asuntos traumáticos de la historia española como el secuestro de niños, las torturas a presos políticos o el pacto de silencio de la transición? Diríase que, con harta frecuencia, todo esto se diluye, se ve neutralizado, en beneficio de un discurso universalizante, descifrable por públicos del mundo entero; y lo peor es que ello no es solo achacable a las campañas de promoción en el extranjero, sino también a los propios realizadores, que en su afán de no complicarle demasiado las cosas al receptor o de evitar caer en un excesivo localismo, optan por simplificar el factor político, dando lugar a historias de blancos y negros, sin la profundidad deseada (cfr. Lázaro-Reboll, 2012: 256-262). Es, a nuestro juicio, el caso

de *El laberinto del fauno*, excelente y brutal cuento de hadas que, sin embargo, rezuma tosquedad en su retrato de la represión militar del franquismo y la resistencia encarnada en el Maquis.¹² Mucho más efectivas, menos triviales en este sentido, son la recién citada *El espinazo del diablo* y, sobre todo, *Insensibles*, también ellas, pese a todo, expuestas al mismo riesgo en su comercialización en el extranjero y aun en España, donde el conocimiento de la historia nacional del ciudadano medio es más bien mediocre.

No es este el único peligro relacionado con la recepción. Hay otro, atinente a la condición genérica, que nos interesa todavía más. Del mismo modo que un espectador de, pongamos, Iowa conecta con la capa superficial del discurso por su desconocimiento del caso español —y porque desde los medios lo han orientado hacia un nivel de abstracción, asegurándole implícitamente que lo que relata la historia podría pasar en cualquier sitio—, también hay que tener en cuenta las limitaciones que presenta el público llamado *de género*. ¿Hasta qué punto alguien que asiste a festivales consagrados a lo fantástico y el terror, como Sitges o Nocturna —donde fue proyectada *Insensibles*—, puede o quiere efectuar una lectura de la profundidad que hemos adoptado aquí? Uno pensaría que la respuesta tipo de esta clase de espectadores discurre por cauces bien distintos, atentos en primera —y a menudo única— instancia a las convenciones y expectativas del género; cosa que queda confirmada cuando se busca información sobre el filme de Medina y lo que se hallan son reseñas donde se la condena porque *no da miedo*, despachando sin mayores miramientos la memoria histórica o el cuestionamiento ideológico

¹² Véase al respecto la demoledora crítica de Rodríguez Pardo (2007), en la que se critica con dureza la presunta simplicidad y parcialidad acrítica del estrato sociopolítico.

(cfr. Joric, 2013). En esta tesitura, es inevitable preguntarse sobre la justeza de lo afirmado en este texto, determinar qué posibilidades tiene este cine de ser entendido en toda su dimensión, con relativa independencia de la complejidad o pericia técnica de su discurso.

Acaso la solución pase por un planteamiento de mayor relieve: la normalización de los géneros fantástico y terrorífico, esto es, la definitiva aceptación de que esta forma creativa no se agota en la evasión y el divertimento, sino que también es capaz de abordar —muchas veces, con mayor penetración que las producciones realistas— problemas de gran hondura social, política, cultural e incluso religiosa. A ello habría de acompañar, seguramente, una igualación con el cine *serio* en un sentido más, digamos, práctico, plasmada en un tratamiento no específico en festivales y salas de cine, su presencia en publicaciones no solo de género y, en general, su promoción en círculos más amplios, menos endogámicos. *Pa negre*, citada al inicio y ampliamente valorada por su representación de la brutalidad de la posguerra, demuestra que esto es posible... si bien es cierto que el nivel fantaterrorífico está en ella muy modulado, siendo así que, para gran parte del público, pasa desapercibido. Tampoco es esto, ciertamente, lo que se desea: ni que el cine de género pierda sus señas de identidad, ni que abandone por entero su posición exocéntrica respecto al *establishment*.

En fin, como se ve, un más que estimulante campo de reflexión, preñado de dilemas que, por ahora, deberán quedar aparcados. Queden estas cuestiones en el aire como acicate para nuevas aproximaciones, tanto a *Insensibles* —sobre cuyo poder reflexivo y crítico, repetimos, no albergamos ninguna duda— como a cualquier otra creación de la misma cuerda. También desde la academia se puede contribuir a esta legitimación; es, quizás, el mejor palco para reivindicar el valor multiforme de unos géneros tan denostados, asociados con insistencia a públicos imberbes y subestimados en su

potencial ideológico o intelectual. Sirva este artículo como humilde aportación a tan noble propósito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGENCIA EFE (2011), “España debería aclarar dónde y quiénes están en las fosas comunes”, según la ONU», *20 Minutos*, 29 de agosto (<http://www.20minutos.es/noticia/1144430/0/onu/fosas-comunes/guerra-civil/>).
- ALTARES, Guillermo (2014), «Javier Cercas: “La memoria histórica se ha vuelto una industria”», *Babelia*, 15 de noviembre (http://cultura.elpais.com/cultura/2014/11/12/babelia/1415819975_800516.html).
- AMNISTÍA INTERNACIONAL (2008), «Un año después de la Ley de “Memoria Histórica” las víctimas de la Guerra Civil y el Franquismo tienen poco que celebrar», *Amnistía Internacional España*, 26 de diciembre (<https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/noticias/noticia/articulo/un-ano-despues-de-la-ley-de-memoria-historica-las-victimas-de-la-guerra-civil-y-el-franquismo-tien/>).
- ASTORGA, Antonio (2006), «Stanley G. Payne le “refresca” la memoria histórica a Zapatero», *Abc.es*, 22 de noviembre (http://www.abc.es/hemeroteca/historico-22-11-2006/abc/Cultura/stanley-g-payne-le-refresca-la-memoria-historica-a-zapatero_15391469547.html).
- BERGÓS, Mónica (2012), «Juan Carlos Medina revisa los monstruos de la Guerra Civil en *Insensibles*», *Sur.es*, 6 de octubre (<http://www.diariosur.es/v/20121006/cultura/juan-carlos-medina-revisa-20121006.html>).
- BOE (2007), «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 la dictadura», *Boletín Oficial del Estado*, 27 de diciembre, pp. 53410-53416.
- CANET, Francisco (2014): «From the Past to the Present: Contemporising Trends that Define Spanish Cinema», en D. Wheeler y F. Canet (eds.), *(Re)viewing Creative, Critical and Commercial Practices in Contemporary Spanish Cinema*, Bristol: Intellect, pp. 35-57.
- CERCAS, Javier (2008): «La tiranía de la memoria», *El País*, 2 de enero (http://elpais.com/diario/2008/01/02/eps/1199258808_850215.html).
- COLMEIRO, José (2011): «¿Una nación de fantasmas?: apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista», *452ºF. Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 4, pp. 17-35 (<http://www.452f.com/index.php/es/jose-colmeiro.html>).
- ENJUTO RANGEL, Cecilia (2009), «La guerra civil española: entre fantasmas, faunos y hadas», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, 5 (<http://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3237/1452>)
- ESCOLAR, Arsenio, FRECHOSO, Francisco y ESCUDIER, Juan Carlos (2008), «Respetaré lo que diga el TC, pero no estoy de acuerdo con el derecho de adopción de los matrimonios gays» [entrevista a Mariano Rajoy], *20 Minutos*, 9 de junio (<http://www.20minutos.es/noticia/346449/0/entrevista/Rajoy/elecciones/>).
- EUROPA PRESS (2009), «Magistrado del TS critica la normativa porque considera que la historia no se puede hacer “a golpe de ley”», Europa Press, 6 de agosto (<http://www.europapress.es/nacional/noticia-memoria-magistrado-ts-critica-normativa-porque->

- considera-historia-no-puede-hacer-golpe-ley-20090806143016.html).
- FREUD, Sigmund (1919), «Lo siniestro», en *Obras completas* (tomo III), Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, pp. 2484-2505.
- GARCÍA, Julián (2012) «Juan Carlos Media: “La memoria histórica está ahí, tras un muro”» *El Periódico*, 6 de octubre (<http://www.elperiodico.com/es/noticias/sitges/juan-carlos-medina-memoria-historica-esta-ahi-tras-muro-2220025>).
- GASCO DE LA ROCHA, Pablo (2007), «Nota para una crítica a la Ley de la Memoria Histórica», 10 de noviembre (<http://www.generalisimofranco.com/opinion01/imprimir/097.htm>).
- JACKSON, Rosemary (1981), *Fantasy: The Literature of Subversion*, Londres, Taylor & Francis e-Library, 2009.
- JORIC [seudónimo] (2013), «*Insensibles*: no hay dolor... ni terror», *JNSP*, 13 de junio (<http://jenesaispop.com/2013/06/13/146784/insensibles-no-hay-dolor-ni-terror/>).
- KING, Stephen (1987), *Danse Macabre*, Nueva York: Simon & Schuster, 2012.
- LABANYI, Jo (2000), «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», en J. Ramón Resina (ed.), *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Ámsterdam: Rodopi, pp. 65-82.
- LABANYI, Jo (2002), «Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain», J. Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain: Theoretical Debates and Cultural Practice*, Oxford, Oxford University Press, pp. 1-14.
- LABANYI, Jo (2007), «Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War», *Poetics Today*, 28.1, pp. 89-116.

- LATORRE, José María (1977), «El cine fantástico como género: terror clásico», *Dirigido por*, 47, pp. 24-43.
- LÁZARO-REBOLL, Antonio (2012), *Spanish Horror Film*, Edimburgo: University Press.
- LENNE, Gérard (1970), *Le cinéma «fantastique» et ses mythologies*, París: Éditions du Cerf.
- LOSILLA, Carlos (1993), *El cine de terror. Una introducción*, Barcelona: Paidós.
- PACHECO BEJARANO, Juan Pablo (2014), «Unveiling the Monster: Memory and Film in Post Dictatorial Spain», *Self-Designed Majors Honors Papers*, Paper 10, Connecticut College (<http://digitalcommons.conncoll.edu/selfdesignedhp/10>).
- PAZOS, Pablo (2014), «*La isla mínima* y *True Detective*: la extraña conexión», *Blogs ABC*, 26 de septiembre (<http://abcblogs.abc.es/con-el-cine-en-los-talones/2014/09/26/la-isla-minima-y-true-detective-la-extrana-conexion/>).
- PÚBLICO (2012), «Suprimida la Oficina de Víctimas de la Guerra Civil y la Dictadura», *Público*, 2 de marzo (<http://www.publico.es/espana/suprimida-oficina-victimas-guerra-civil.html>).
- ROAS, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid: Páginas de Espuma.
- RODRÍGUEZ PARDO, José Manuel (2007), «El inverosímil *Laberinto del Fauno*», *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, 67, p. 14 (<http://nodulo.org/ec/2007/n067p14.htm>).
- THOMAS, Sarah (2011), «Ghostly Affinities: Child Subjectivity and Spectral Presences in *El espíritu de la colmena* and *El espinazo del diablo*», *Hispanet Journal*, 4 (www.hispanetjournal.com/GhostlyAffinities.pdf).
- TODOROV, Tzvetan (1970), *Introducción a la literatura fantástica*, México: Premia 1981.
- TRÍAS, Eugenio (1982), *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona: Ariel, 2001.

- VALLEJO, Julio (2013), «Juan Carlos Medina: “En *Insensibles* he intentado colocar al espectador en la cabeza de un niño”, *Culturamas. La revista de información cultural en Internet*, 24 de junio (<http://www.culturamas.es/blog/2013/06/24/juan-carlos-medina-en-insensibles-he-intentado-colocar-al-espectador-en-la-cabeza-de-un-nino/>).
- WOOD, Robin (1979), *The American Nightmare: Essays on the Horror Film*, Toronto: Festival of Festivals.

REFERENCIAS FILMOGRÁFICAS

Películas (ordenadas por director)

- AMENÁBAR, Alejandro (2001), *Los otros*, España / Francia / Estados Unidos: Las Producciones del Escorpión / Sogecine / Cruise-Wagner Productions.
- ARMENDÁRIZ, Montxo (1997), *Secretos del corazón*, España: Aiete Films y Ariane Films.
- BAYONA, Juan Antonio (2007), *El orfanato*, España: Rodar y Rodar.
- CUERDA, José Luis (1999), *La lengua de las mariposas*, España: Sogecine S.A / Las producciones del escorpión S.L.
- ERICE, Víctor (1973), *El espíritu de la colmena*, España: Elías Querejeta P.C.
- HERNÁNDEZ, Antonio (2002), *En la ciudad sin límites*, España / Argentina: Zebra Producciones / Patagonik Film Group.
- IGLESIA, Álex de la (2010), *Balada triste de trompeta*, España / Francia: Tornasol Films / Castafiore Films / La Fabrique 2 / TVE / Canal + España.
- MEDINA, Juan Carlos (2012), *Insensibles*, España / Francia / Portugal: Roxbury Pictures / Televisió de Catalunya / A Contracorriente Films / Fado Films / Les Films d'Antoine / Tobina Films.

- RODRÍGUEZ, Alberto (2014), *La isla mínima*, España: Atresmedia Cine / Atípica Films / Sacromonte Films.
- TORO, Guillermo del (2001), *El espinazo del diablo*, España / México: Canal+ España, Good Machine.
- (2006), *El laberinto del fauno*, España / México: Tequila Gang / Esperanto Filmoj / Estudios Picasso / OMM Productions / Sententia Entertainment / Telecinco.
- URIBE, Imanol (2002), *El viaje de Carol*, España / Portugal: Sogecine / Aiete / Ariane Films España / Take 2000 Portugal.
- VILLARONGA, Agustí (2010), *Pa negre*, España: Massa d'Or Productions / Televisió de Catalunya (TV3).

Series (ordenadas por creador)

- BENET I JORNET, Josep Maria, ONETTI, Antonio & SIRERA, Rodolf (2005-2012), *Amar en tiempos revueltos*, España: Diagonal TV.
- (2013-Actualidad), *Amar es para siempre*, España: Diagonal TV.
- BERNADEAU, Miguel Ángel (2001-Actualidad): *Cuéntame cómo pasó*, España: Grupo Ganga.
- PIZZOLATTO, Nick (2014-Actualidad): *True detective*, Estados Unidos.