

**Figuraciones del monstruo: notas sobre
El crimen de Cuenca (1979), *El laberinto del Fauno* (2006) y *Balada triste
de trompeta* (2011)**

**Figurations of the monster: notes on
El crimen de Cuenca (1979), *El laberinto del Fauno* (2006) and *Balada
triste de trompeta* (2011)**

Silvia Aguirre
Universidad Nacional de La Rioja

Recibido: 28 de febrero de 2025
Aceptado: 14 de mayo de 2025

Resumen

Este artículo se propone indagar la figura del monstruo en tres obras cinematográficas: *El crimen de Cuenca* (1979), dirigida por Pilar Miró; *El laberinto del Fauno* (2006), de Guillermo del Toro y *Balada triste de trompeta*, de Álex de la Iglesia. Las obras de Del Toro y de la Iglesia muestran dos acercamientos diferentes a la Guerra Civil Española y el Franquismo, como fenómeno residual en tanto "ha sido (...) formado en el pasado, pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural () como un elemento efectivo del presente" (Williams, 2009, p. 161). Cada una de las películas que integran la muestra esbozan miradas laterales de las situaciones concretas de enunciación.

Palabras clave: monstruo, El crimen de Cuenca, El laberinto del Fauno, Balada triste de trompeta, España

Abstract

This article aims to investigate the figure of the monster in three cinematographic works: *El crimen de Cuenca* (1979), directed by Pilar Miró; *El laberinto del Fauno* (2006) by Guillermo del Toro and *Balada triste de trompeta* by Álex de la Iglesia. The works of Del Toro and de la Iglesia show two different approaches to the Spanish Civil War and Francoism, as a residual phenomenon "has been () formed in the past but is still active in the cultural process () as an effective element of the present" (Williams, 2009, p. 161). Each of the films that make up the sample outlines side views of concrete situations of enunciation.

Keywords: monster, El crimen de Cuenca, El laberinto del Fauno, Balada triste de trompeta, Spain

Introducción

Este artículo se propone indagar la figura del monstruo en tres obras cinematográficas: *El crimen de Cuenca* (1979), dirigida por Pilar Miró; *El laberinto del Fauno* (2006), de Guillermo del Toro y *Balada triste de trompeta*, de Álex de la Iglesia. Las obras de Del Toro y de la Iglesia muestran dos acercamientos diferentes a la Guerra Civil Española y el Franquismo, como fenómeno residual en tanto “ha sido () formado en el pasado, pero todavía se halla en actividad en el proceso cultural () como un elemento efectivo del presente” (Williams, 2009, p. 161). Por otra parte, ambas obras desacreditan la interpretación hegemónica y escolarizada –en el peor de los sentidos– de este periodo histórico. Cada una de las películas que integran la muestra esbozan miradas laterales de las situaciones concretas de enunciación. La obra de Miró, en cambio, adelanta, a modo de *prolepsis*, la arbitrariedad e ilegalidad de las detenciones producidas durante el Franquismo.

Las obras cinematográficas constituyen objetos multisemióticos susceptibles de ser abordados de varias maneras. En este caso, se propone un enfoque vinculado al uso de los enunciados en praxis específicas de la actividad humana ya que, desde nuestra perspectiva, ilumina las visiones estrechas de los fenómenos semánticos (Barthes, 2005, p. 19).

Los enunciados son unidades de la comunicación pragmática que provocan respuestas, están inmediatamente vinculados

con la realidad, por lo que poseen un vínculo directo con los enunciados ajenos. Para Bajtín la palabra “no es inmóvil, dada de una vez para siempre” (Bajtín, 1998, p. 43). Los usos de la palabra refractan las condiciones específicas de los enunciados, su objeto, su composición y estructuración del contenido temático y del estilo verbal, priorizando los vínculos de los enunciados proferidos por los personajes de los films con el mundo empírico que yace de fondo. *Refracción* se utiliza en oposición a reflejo porque habilita entender los objetos lingüísticos como fenómenos motivados, subjetivistas, materialistas, en los que cada sujeto efectúa una interpretación según su disposición y atendiendo al valor que cada uno le otorgue. En el punto de vista definido aquí cobra preponderancia el *locus unde* desde el cual los personajes ejercen una acción.

Nuestro punto de partida pone en juego dos aspectos. Por un lado, con respecto al uso de los enunciados, consideramos que “la relación con la lengua es política” (Barthes, 2005, p. 105) y que el uso de las palabras funciona como un elemento mediador con el mundo cuyo uso subraya el “trabajo () sobre el proceso social material que constituye la producción de cualquier trabajo artístico” (Williams, 2009, p. 129). Por otro, Bresson afirmaba que “la imagen no tiene valor absoluto. Imágenes y sonidos deberán su valor y su poder sólo al uso que tú le asignes (1979, p. 27). No se trata de esgrimir un voluntarismo utilitarista, sino de afirmar la cualidad creativa de los objetos estéticos,

cuyo sentido de elaboración y de interpretación están emparentados a los usos que cada uno le adjudique.

Ocurre que “el cine se ofrece a primera vista como una expresión analógica de la realidad (y además, continua)” (Barthes, 2005, p. 18), es decir, formula una imagen de la realidad con cierta ilusión de transparencia. “Ese carácter analógico de la imagen está ligado a su carácter continuo, que en el caso del cine implica no sólo un aspecto espacial, sino que está reforzado por un continuo temporal, la sucesión de imágenes” (Barthes, 2005, p. 32). Sin embargo, “el cine es montaje” (Barthes, 2005, p. 19), por lo que implica elementos susceptibles de ser interpretados, culturalizados y convencionalizados (Barthes, 2005, p. 32).

Los autores clásicos de la antigüedad se ocuparon, entre otros temas, de la existencia de los monstruos: Plinio, Plutarco, Galeno, Flavio Josefo, etc. Los monstruos, además, han sido entendidos desde el binomio natural / artificial, y también como error, desviación o degeneración de la especie. Algunos sostuvieron que la perpetuación de ellos derivaría en el fin de la especie. Aristóteles en “De generatione animalium” incluida en Física afirma que los monstruos son aquellos hijos que no se parecen a sus padres.

Monstruo es una palabra derivada de *monstrum*, “prodigio” que, en principio, procede de *monere*, “avisar”, “por la creencia en que los prodigios eran amonestaciones divinas” (Corominas, 1987, p. 402).

Para que exista un monstruo, es necesaria la gestación de una situación concreta que habilite su existencia.

I

El crimen de Cuenca (ECC), película dirigida por Pilar Miró, fue prohibida durante el Franquismo y recién pudo estrenarse a mediados de 1981, cuando Franco ya había muerto y en España se gestaba el proceso de transición democrática luego de penosos años de represión. La película está dedicada al pueblo de Osa de la Vega, ya que allí transcurrieron los hechos en 1910.

Barthes sostuvo que “el cine se dio a conocer en la cultura inmediatamente como un arte de la ficción, de la imaginación” (2005, p. 300), por lo que su “verdadero desarrollo () ha sido () ficcional” (Barthes, 2005, p. 300). Sin embargo, esta película es una obra que responde doblemente a las necesidades culturales de la época en que fue producida: por un lado, repone un episodio perdido en la compleja memoria social de los pueblos, donde inevitablemente el olvido, la omisión, conforman acciones constitutivas de la memoria (Jelin, 2003); por otro, la historia narrada pone de manifiesto que, en las circunstancias vinculadas a la desaparición del Franquismo y transición democrática, era necesario volver a contar esta historia y ponerla en circulación en formato fílmico dada la masividad de este género.

El argumento se resume en torno a una acusación injusta: José María Grimaldos, apodado El Cepa, de veintiocho años, de

oficio pastor, desaparece y los amigos León Sánchez y Gregorio Valera son acusados de haberlo matado. En principio, la madre de El Cepa, al realizar la denuncia, expresa, refiriéndose a su hijo, “me lo han asesinado, me lo dice el corazón”. Supuestamente, la desaparición gira en torno al dinero de la venta de una oveja. Gregorio es acusado, a lo que él replica “¿no le mandaron una vez por agua y tardó diecisiete días? Entonces, ya aparecerá”. Luego, se suma el nombre de León a la acusación. Ambos poseen antecedentes penales, lo que, para la opinión pública e impericia policial, se traduce en culpabilidad inexpugnable. Un diálogo entre abogados, jueces y diputados pone de manifiesto la necesidad de encontrar culpables, pero la inexistencia de pruebas que confirmen el crimen, por lo que deben reconocer tácitamente la inocencia de los acusados. Uno de los participantes de la conversación expresa que Tres Juncos y Osa de la Vega jamás mantuvieron buenas relaciones y que “acá, en la Osa, hay muchos elementos de la izquierda”. Este diálogo permite ser interpretado como *prolepsis*, es decir, como mecanismo que adelanta los hechos que transcurrirán en el futuro (Klein, 2009), es decir, las persecuciones que sufrirán aquellos sectores vinculados al cuestionamiento de la distribución injusta de la riqueza durante la instauración del Franquismo.

El dueño del campo donde trabaja León le ordena a su empleado que corte las cañas porque en el pueblo se rumorea que, entre

ellas, se escucha la voz de El Cepa clamando justicia desde la otra vida. Los rumores asumen la cualidad de voz *autorizada* legitimada debido a la cantidad de personas que los repiten.

En 1912, cuando ya habían transcurrido dos años del hecho, un testigo dice que “El Cepa no salió con vida del Palomar. Lo mataron Gregorio y León”. Ya que el caso Grimaldos fue reinstalado en la opinión pública local, el diputado conservador Martínez de Contreras, manifiesta que Osa de la Vega necesita un juez riguroso. Finalmente, se decide que Lisaza, de cuño liberal-conservador, sea designado como juez del pueblo, quien decide reabrir la causa ante la reinstalación de los rumores sobre el desaparecido. Además del diputado y el juez, en ese cónclave también interviene un sacerdote, lo que pone en evidencia que “el cura y el señor feudal han marchado siempre de la mano” (Marx, 2014, p. 90).

Los acusados son enviados provisionalmente a la cárcel, incomunicados y sin posibilidad de salir bajo fianza. Más adelante, sobornan con dinero a doña Juana, madre de El Cepas, para que insista con la reapertura del caso sobre la desaparición de su hijo. La policía somete a los presos a duros e injustos interrogatorios. Ante la confesión que no aparece, el juez les espeta “no se dan cuenta de que así ratifican su culpabilidad”, curiosa manera de vincular la ausencia de la confesión como prueba de que los acusados están efectivamente involucrados en la desaparición de Grimaldos.

Las reiteradas sesiones de tortura provocan daños físicos y psíquicos a los presos, por lo que Gregorio Valera solicita la presencia de un médico. Tanto el juez como el policía discuten acerca de qué medidas tomar con los presos con el objeto de evadir la responsabilidad que les compete con respecto a las lesiones de aquellos.

Debido a las lesiones provocadas por la tortura, Gregorio confiesa que “León le cortó la cabeza al muerto y se la llevó en un pañuelo”. León no da crédito a lo que escucha, pues su amigo cedió a la presión de la tortura. Luego, proceden a torturarlo con un gancho empleado por carniceros.

Se produce un juego de oposiciones desplegado en la filmación de la obra: la oscuridad de la celda, percibida como catacumba, contrasta con la escena donde el juez almuerza sobre una mesa perfectamente dispuesta, con mantel blanco, y el ambiente observado es luminoso y prolijo. En la siguiente escena, vemos como torturan arrancándole las uñas. León dice “fue por equivocación. Era de noche y creíste que estaba robando”. El juez y el policía escuchan atentamente las contradicciones enunciadas por los presos. Gregorio confiesa que León “enterró el cadáver debajo del árbol, a la orilla del río”. Luego, espeta a su amigo: “dile toda la verdad”. ¿Qué significa decir “toda la verdad” en una situación de enunciación condicionada como esa?

Después de la falsa confesión, proceden a coser las heridas de Gregorio sin anestesia. El juez comenta su necesidad de saber qué

hicieron con el cuerpo de Grimaldos. La asociación entre policía y juez decide continuar con las prácticas de tortura y proceden a arrancarle las uñas de los pies y, como corolario de esta sesión, prosiguen con una práctica aún más aberrante.

El miedo es una sensación humana ligada a lo desconocido (Lazo, 2004, p. 16). En este punto, es necesario introducir una distinción sutil: mientras “el horror es definido como un movimiento interno, es asombro, y está más ligado al suspenso” (Lazo, 2004, p. 37), el terror, en cambio, “es básicamente miedo, espanto de forma más elemental” (Lazo, 2014, p. 37). Horror y terror en ECC funcionan como esferas que se retroalimentan: los presos sienten terror ante la proximidad de las torturas, un “sobresalto producido por un hecho en particular” (Lazo, 2004, p. 37), pero luego, esa sensación deviene horror debido a las transformaciones internas, subjetivas, es decir, “el proceso mental” (Lazo, 2004, p. 37) padecido por ellos.

El juez decide previamente que Gregorio y León son culpables de la desaparición –ahora crimen– de El Cepa. Lisazo dice “nadie va a librar a esos hombres de la cárcel. Pero tenemos que encontrar el cadáver”. El enunciado del juez repone el precepto jurídico, hoy rebatido, que aduce la inexistencia delictiva sino hay un *cuerpo*.

Gregorio y León son conducidos a celdas de castigo. Gregorio implora por agua y se alimenta con espuma de jabón, mientras lo afeitan. Este acto exhibe una crueldad superlativa, ya que se constituye en una

tranquila antesala utilizada para distraer al preso: allí, le arrancan parte del bigote mediante una tenaza. Luego, un policía ingresa a la celda con un grueso cinto y golpea hacia diferentes lugares, excepto hacia el cuerpo de Gregorio. El policía le dice que finja dolor ante los falsos golpes infligidos contra su cuerpo. Juez y policías se aprovechan de los cuerpos que sí están presentes, de la carne a la que sí pudieron acceder.

A partir de la *falsa confesión* de ambos presos, el juez decide excavar el cementerio local para encontrar el cuerpo de Grimaldos. El médico determina la imposibilidad de realizar algún tipo de reconocimiento debido al estado de descomposición de los huesos.

El juez decide encarcelar por complicidad a la esposa de Gregorio, quien solicita ver a su marido. Cuando se encuentran, él ruega por agua. En un acto subrayado por la desesperación, Gregorio se arrodilla y, ante la sed que se torna insoportable, bebe de los pechos de su mujer que, como se observa en el film, tiene un niño lactante.

El primero de mayo de 1913, la justicia presenta un acta donde manifiesta que los presos, durante el encierro, no fueron perjudicados en su integridad física.

El 25 de mayo de 1918, luego de una audiencia, el juez condena a muerte a los reos, pese al desfile de dudas razonables sobre el asunto y la presión social que exigía la comparecencia de culpables del delito.

En escena aparece un vendedor y difusor ambulante de noticias gritando “¡comprad las coplas del horroroso crimen de Osa de la

Vega!”. La mayoría de las personas que están a su alrededor carecen del dominio de habilidades básicas de la alfabetización.

Como un fantasma, El Cepas reaparece en el pueblo y, luego de enterarse de lo que ocurrió durante su ausencia, le pide perdón de rodillas a Gregorio.

Finalmente, se revela que El Cepa frecuentemente desaparecía de su casa por períodos prolongados y el 10 de julio de 1926, se firma la sentencia donde se rubrica la inocencia de Gregorio Valera y León Sánchez. La película gira en torno a varios ejes reunidos bajo lo monstruoso: el clericalismo –que también se ve en *El Laberinto del Fauno*, sobre todo en los vínculos políticos entre la iglesia y la dictadura, y en la obra de de la Iglesia reaparece a modo de un grotesco bíblico, ya que las máximas figuras católicas son ridiculizadas mediante el disfraz del payaso macabro–, el conservadurismo político y un marco social brutal donde se producen los hechos. ¿Qué alcances posee la *justicia* en este film? Los rumores se convierten en *voces autorizadas*, legitimadas por la cantidad de personas que los profieren. En otros términos, esos rumores asumen la funcionalidad de valor de cambio, ya que el chismorreo se presenta como “*relación cuantitativa*, [como] proporción en que se intercambian valores de uso de una clase por valores de uso de otra clase, una relación que se modifica constantemente según el tiempo y el lugar” (Marx, 2014, p. 233; destacado en el original).

En cambio, las voces de los acusados constituyen palabras minimizadas porque apenas son dos personas que las utilizan para defenderse. Estas palabras se configuran según el valor de uso conferido por cada situación: la mayoría de las veces, las utilizan para repeler la injusticia y limpiar su nombre; y, en otra –más precisamente, en el momento de la confesión falsa– las usan para darle a su interlocutor lo que él mismo desea escuchar. Tal valor “se efectiviza únicamente en el uso o en el consumo” (Marx, 2014, p. 233) y admite su consideración desde el punto de vista de la cualidad (Marx, 2014, p. 235). Mientras los rumores suceden y se difunden tomando como parámetro lo cuantitativo, las voces de los acusados pueden ser abordadas desde el aspecto cualitativo.

El film posee un tono profético formulando una *prolepsis* que escenifica lo que ocurrirá durante el Franquismo, insinuando los posibles caminos que podía tomar la política en lo que respecta a la crueldad con que se trataron los cuerpos de los reos, así como la expresión de comentarios banales sobre las tareas llevadas a cabo por la izquierda política de la zona.

La tortura no es una práctica novedosa. Sin embargo, en el film la tortura es un ejercicio disponible y conveniente como herramienta utilizada con fines extractivistas: la

averiguación y confesión forzada de los hechos.

II

“el camino de la infancia es ciertamente más grande que la realidad”

Gastón Bachelard

En la realización de su primera película, Guillermo Del Toro anunciaba dos elementos fundamentales de su imaginario visual¹: los engranajes y los insectos, a los que puede agregarse “la religión y el humor negro” (Lazo, 2004, p. 111).

Ofelia es la heroína de *El laberinto del fauno* (ELF) (2006), película dirigida, producida y escrita por Del Toro. Cuando la película comienza, la guerra civil ha concluido, pero algunos grupos armados permanecen escondidos en las montañas, con el propósito de combatir al régimen fascista.

Para precisar algunos aspectos referidos a la génesis de la Guerra es necesario dar un rodeo. A fines del siglo XIX, en el continente europeo se avizoraba conflictos en ciernes que derivaron en la Primera Guerra Mundial. Con respecto a España, cabe destacar que la pérdida de los territorios colonizados menguó el Imperio Ultramarino.

La Guerra Civil Española comenzó el 18 de julio de 1936, que inició como golpe de estado resistido por muchas ciudades, ya que sólo

¹ Guillermo del Toro dirigió varias películas que ponen en escena los monstruos: *Cronos* (1993) – donde propone una relectura de las historias de vampiros siendo el instrumento cronos el instrumento privilegiado para fabricar uno–, *Mimic* (1997), *El espinazo del diablo* (2001) –cuya historia se ubica en un orfanato durante la Guerra

Civil Española y el hecho central tiene que ver con la existencia de un niño fantasma y los motivos de su fallecimiento–, *Blade II* (2002), *Hellboy* (2004), *El laberinto del Fauno* (2006), *Hellboy II: El ejército Dorado* (2008), *Pacific Rim* (2013).

transcurrieron cinco años desde la implementación de la Segunda República. En noviembre de ese mismo año, el gobierno de la república se instaló en Valencia, mientras que el sector nacionalista se acercó a Madrid. La clase obrera intentó defenderla no sólo de los militares golpistas –como Franco, Mola, Queipo de Llano o Yagüe–, sino también otras dos fuerzas armadas, ya que Italia y Alemania intervinieron en el conflicto bombardeando varias ciudades españolas². Lo que empezó como un golpe a un gobierno elegido democráticamente, fue imponiendo de forma progresiva una dictadura mediante el terror. José Primo de Rivera se impuso mediante un golpe militar (Brown, 2000, p. 20).

El tiempo pasado, particular y característico de los cuentos de hadas, constituye una dimensión temporal mítica, imposible de situar en un marco de tiempo específico: “cuentan que hace mucho...” Ese tiempo carece de precisiones que puedan ubicarlo en una cronología concreta. La leyenda decía que, en un reino subterráneo donde no existía la mentira ni el dolor, había una princesa que soñaba con el mundo de los humanos. Ella escapó y, cegada por la luz del sol, se borró su memoria, por lo que olvidó como regresar a su hogar. Su padre construyó una serie de portales que le permitirían volver. El tiempo utilizado repone el mito como forma cultural pequeñoburguesa “que debe ser a la vez interpelado y criticado” (Barthes, 2005, p. 51).

El Fauno le explica los orígenes monárquicos de la niña que, guiada por la curiosidad epistemológica típica de las infancias, desoye los mandatos de los adultos para realizar su propio camino. El Fauno, además, desmonta la identidad de la niña reponiendo su antiguo título y nombre: princesa Moana. Ante la desconfianza de Ofelia, el Fauno le suministra una marca irrefutable acerca de su filiación: la cicatriz con forma de luna estampada en su hombro. Del mismo modo en que Ulises fue reconocido por su cicatriz, la niña es incluida en un sistema de filiaciones monárquicas que ratifican su origen.

Ofelia viaja al campo rodeada de libros, ya que ellos le suministran una manera específica de comprender el mundo. La madre de Ofelia los desacredita diciéndole que “está muy grande para cuentos de hadas”. Sin embargo, una noche en que se encuentra indispuesta, le solicita a la niña “tu hermano está un poco inquieto. Anda, cuéntale uno de tus cuentos”. Ofelia comienza: “Hace muchos, muchos años, en un país muy lejano y triste existió una enorme montaña de piedra negra y áspera...” Las palabras menguan su intensidad porque la cámara se mueve mostrando la panza materna y, luego, atravesándola para exhibir al bebé en movimiento, en un ambiente de tonalidades marrón y naranja. La narración de Ofelia se superpone con la imagen del capitán Vidal arreglando su reloj de bolsillo, mientras tiene la lupa en el ojo derecho y trabaja con un hisopo.

² Entre ellas cabe mencionar la masacre de Badajoz, el mercado de Alicante, el tristemente

célebre bombardeo a Guernica representado en la obra de Picasso, etc.

Los libros fungen como monedas (Barthes, 2005, p. 28) que guardan en su uso e intercambio un modo específico de comprender el mundo. Esta perspectiva invoca una sutil revancha ante una realidad opresiva.

Los libros, también, constituyen un elemento que permite averiguar el futuro: cuando Carmen “está enferma de niño”, Ofelia consulta el Libro de las Encrucijadas, donde se plasma, ante la interrogación, un aparato reproductivo femenino que paulatinamente tiñe de rojo el ambiente. ¿Acaso se pone en juego, mediante estas imágenes, el horror de la guerra?

Mercedes, la ama de llaves del Capitán Vidal, le explica a la niña que el laberinto fue construido mucho antes que el molino. Ella se convierte en la madre protectora que Ofelia necesita, que escucha y acompaña, desde una distancia prudente, las aventuras de la niña. De hecho, la prudencia que mantiene con respecto a las aventuras de Ofelia no se replica en la distancia necesaria con los combatientes camuflados en las montañas. ¿Será que, en definitiva, Mercedes reconoce el plano ficcional donde se desenvuelven las aventuras de la niña, mientras colabora laboriosamente con *la otra aventura* que se ejecuta en el monte?

Vidal decide colocar tres nuevos lugares de vigilancia para acechar a la guerrilla que se oculta en los montes. Mercedes observa los emplazamientos trazados en la pizarra. Tres, como la cantidad de pruebas que debe

atravesar Ofelia para regresar con su familia *verdadera*.

Las pruebas están indicadas en el Libro de las Encrucijadas, suministrado por el Fauno. La primera prueba posee una pequeña introducción narrativa:

Al principio de los tiempos, vivían en armonía los animales, los hombres y las criaturas mágicas se protegían unos a los otros. Y se protegían bajo la sombra de un frondoso árbol que crece en la colina, cerca del molino. Ahora el árbol se muere. En sus raíces ha anidado un enorme sapo que no lo deja cenar.

La prueba consiste en que la niña deberá “meter las tres piedras de ámbar mágicas en su boca y recuperar una llave dorada que oculta en su vientre. Sólo así volverá a florecer”. Para realizarla, abandona su vestido de sirvienta –combinación de vestido con delantal de cocina superpuesto– desechando, así, la condición servil impulsada por los adultos.

La segunda prueba es realizada en medio de recomendaciones del Fauno, quien adelanta la peligrosidad de la prueba que tiene por delante, ya que se enfrentará a *algo que no es humano*. La prueba debe ejecutarse durante un tiempo específico; para ello, le entrega un reloj de arena y profiere una última recomendación: que no pruebe los alimentos del banquete.

Ofelia abre el libro –un instrumento cultural que resemantiza la *sabiduría* expresada en la Biblia– y observa las ilustraciones del Hombre Pálido: en los brazos lleva a niños y hadas.

Una vez que la niña dibujó la puerta con la tiza suministrada por el Fauno, debe iniciar el reloj y retornar antes de que caiga el último grano de arena. El Fauno, la *voz autorizada*, no estará en el lugar, por lo que las hadas ocuparán ese espacio vicario.

Ofelia desciende del plano humano a ese otro plano, donde proliferan pasillos, pisos en damero, columnas y paredes rojas. Las paredes están cubiertas por ilustraciones que representan al Hombre Pálido alimentándose de niño o atravesándoles el vientre con la espada. En el suelo yace una pila de calzados infantiles.

Ofelia debe introducir la llave obtenida en la prueba anterior en una de las tres cerraduras. Allí, extrae una daga plateada. La niña no se resiste a las uvas que integran el banquete, pese a que las hadas intentan impedirlo. Ofelia cede a la *tentación*.

Una vez que la niña ingiere las uvas, el Hombre Pálido cobra vida. Las hadas se interponen entre el monstruo y Ofelia, pero sólo dos de ellas sobreviven. La niña escapa mediante el trazado de un círculo realizado con la tiza suministrada por el Fauno.

La última prueba está teñida de atrocidad: “el portal sólo se abrirá si derramamos sangre inocente. Sólo un poco de sangre. Un pinchazo tan solo” insiste el Fauno. Pero Ofelia se niega rotundamente ya que se trata de su hermano neonato. El Fauno, enfurecido, le dice “hágase pues la voluntad de su alteza”. En esta instancia, Vidal llega al centro del laberinto y descubre a Ofelia con su hijo. Su padrastro no tiembla al accionar el gatillo.

Mercedes, junto a los rebeldes, descubren el cuerpo inerte de la niña. La luna llena se refleja en los charcos circulares que rodean el portal. Mercedes abraza el cuerpo de Ofelia, mientras le canta una nana.

“Poneos de pie, hija mía. Acercaos. Habéis derramado vuestra sangre antes que la de un inocente. Esa era la última prueba, la más importante” —dice el padre del-otro-plano de Ofelia. La película termina de forma circular: inicia con la explicación acerca de los orígenes de Ofelia por parte del Fauno y termina con la restauración del pasado hecho promesa cumplida: la presencia de la niña junto a sus padres en ese *reino perdido*. Pareciera que en ese plano todo es susceptible de ser reparado, ya que dos hadas fueron devoradas por el Hombre Pálido, pero, aquí, reaparece el grupo original: tres hadas y un Fauno.

Un aspecto llamativo del desarrollo del film tiene que ver con la construcción de la negación realizada por Ofelia. Esto se visualiza en varias escenas. En principio, Carmen ordena a la niña que deberá llamarlo “Padre” al Capitán Vidal. Luego, Mercedes lo designa con ese vínculo, pero Ofelia lo rechaza mediante una explicación concreta: su verdadero padre era sastre y desapareció al inicio de la guerra. De este modo, la negación opera como procedimiento constructivo del *ethos* de la heroína: siguiendo a Viñas, “decir no () es empezar a pensar” (Dillon, 1999, p. 8). El camino de la heroína se realiza mediante transgresiones impuestas por la norma.

Ofelia aún conserva recuerdos de su padre fallecido. La empleada del capitán Vidal, Mercedes, la cuida como si fuera su propia hija, algo que la madre biológica de Ofelia no puede hacer porque la relación con su nuevo esposo, así como su maternidad recién estrenada constituyen elementos que dinamitan la posibilidad del encuentro dialógico: desaparecen los puentes de la comunicación. Ofelia esconde sus aventuras de la mirada materna porque sabe que será descalificada.

El personaje del Capitán Vidal oficia de adversario desde el principio del film, desde la presentación cuando Ofelia, en vez de darle la mano derecha le ofrece la izquierda.

III

Balada triste de trompeta (BTT) fue escrita y dirigida por Álex de la Iglesia. En las primeras escenas de la película, en el circo, las luces iluminan al personaje, mientras alrededor todo se oscurece. El público permanece en la oscuridad: se oyen risas cuya procedencia se desconoce. Luego, todo sucede rápidamente, moviéndose de la risa al llanto. Se escuchan estruendos, mientras el espectáculo continúa: en la escena, quitar la ropa despierta la hilaridad del público. El siguiente truco consiste en partir una tabla de madera en la cabeza del payaso. De repente, la escena se ilumina: “Bueno, se acabó. Todo el que pueda sostener un arma a los camiones. Acaban de ser reclutados por la undécima división del quinto cuerpo del Ejército Popular Republicano” y quienes no participen serán

comprendidos como opositores. En principio, el público cree que es una parte más del espectáculo, pero no tardan en advertir que el hecho reclama otro tipo de percepción. La confusión se debe a que las fronteras entre el carnaval y la *vida real* no son tajantes, sino que se trata de la vida misma situada en una zona fronteriza, “presentada con los elementos característicos del juego” (Bajtín, 1990, p. 12).

El payaso Manuel enfrenta e insulta a los militares que irrumpieron en su presentación en el circo. Como corolario expresa “esta () guerra que no tiene ninguna gracia”. El público huye del espectáculo. Un niño —el protagonista de la obra— queda solo en el centro de la escena: está iluminado pero los laterales permanecen en la oscuridad. Un león se sienta a su izquierda.

Ahora bien, ¿qué es un payaso? Chevalier y Gheerbrant (1969) expresan que se trata

tradicionalmente [de] la figura del rey asesinado. Simboliza la inversión de las propiedades regias, con sus atavíos ridículos, sus palabras y sus actitudes. La majestad queda sustituida por la bufonada y la irreverencia; la soberanía por la ausencia de toda autoridad; el temor por la risa; la victoria por la derrota; los golpes dados por los golpes recibidos. Es como el reverso de la medalla, lo contrario de la realeza: «la parodia encarnada» (p. 1681).

De la cita se desprende que la palabra básica vinculada a payaso tiene que ver con

inversión, revés. Más adelante se volverá a este aspecto.

En la siguiente escena se suceden una multitud de imágenes disímiles que reponen la situación de producción de los hechos: franquismo; hombres armados apuntando a otros, desarmados y con las manos en la nuca; brazos levantados emulando el saludo hitleriano; soldados trasladando ataúdes; soldado condecorado (tuerto y/o sin parche); calavera; hombre lobo; Frankenstein; Dalí; hombre con pasamontaña; Papa; payaso monstruoso; modelo femenina en pose sensual; un sujeto empalado; Hitler y allegados; General Franco riéndose; playa; mujeres tomando sol; bailarines de flamenco, etc. La mezcla y el efecto de acumulación de imágenes son representativas de las características culturales y políticas del franquismo, así como un modo estético barroco de yuxtaponer retazos heterogéneos, disímiles y vertiginosos que trata de sintetizar algunos aspectos de la realidad.

En una de las escenas siguientes aparece un general montado a caballo que dice “ahora sí que nos vamos a reír”. Si en el circo propiamente dicho la risa era causada por acciones risibles, ahora la ejecución de la risa asume visos de crueldad ya que es muy probable que lo que, en esa situación, promueva la hilaridad no esté ligado a aspectos positivos sino a su contrario. A continuación, se observa una escena que parodia los fusilamientos a republicanos quienes, en la mayoría de los casos, dejaban un mensaje antes de morir. Los militares

fusilan a dos personas que, antes del final, gritan “viva la república, viva el circo”.

¿Es que acaso la república funciona del mismo modo que un circo? La parodia, aquí, funciona como elemento de resignificación, en el cual se fractura un sistema o modo de interpretación considerado hegemónico. El segundo término de la frase destrona (Bajtín, 1990) el anterior.

Los payasos “son los personajes característicos de la cultura cómica de la Edad Media. () [son] los vehículos permanentes y consagrados del principio carnavalesco en la vida cotidiana (aquella que se desarrollaba fuera del carnaval)” (Bajtín, 1990, p. 13).

Es significativo que De la Iglesia haya optado por desarrollar el conflicto del film en un circo como escenario, ya que Franco prohibió, en la década del cuarenta, toda obra que incluyera elementos provenientes de la cultura popular (Rivero Franco, 2014, p. 14). La cultura popular, así como los géneros derivados de su estética constituyen formatos atractivos para reponer ciertos aspectos de una cultura (Lazo, 2004, p. 170).

Al cartel de “Franco SI”, le sucede otra donde se observa una fábrica de los modelos de vehículos Fiat 600. A esa imagen sobrevienen otras: edificios, gente sonriendo, gente moviéndose al compás de músicaailable, tablero de futbol, senos femeninos, un domador de leones, el espectáculo de Gaby, Fofó y Miliki donde cantan “La gallina Turuleca”.

El niño *casi huérfano* que, anteriormente se encontraba junto a su padre, lo visita en la

cárcel pues los insultos a los militares le costaron la libertad. Javier, el niño en cuestión, lo observa prematuramente envejecido. Manuel le dice a su hijo que aparentemente los militares construirán una cruz enorme, es decir, el enunciado funciona como al modo de una *prolepsis* porque anticipa lo que sucederá. Manuel, el payaso que antes cuestionó a las autoridades, intenta calmar a su hijo, mientras le explica “necesitan manos de obra, trabajadores, no pasa nada”, pues, durante el Franquismo, fueron utilizados como mano de obra barata alrededor de cuatrocientos mil presos políticos³.

En la siguiente escena, se observa a un grupo de hombres haciendo un pozo. Entre ellos, se encuentra Manuel, el ex payaso tonto. Hay un túnel por donde los hombres trasladan algunos objetos. El hijo de Manuel ya es un joven y, cuando lo ve al padre picando las paredes, arroja una granada, lo que produce innumerables heridos. Mientras todo se derrumba, un general a caballo persigue a Manuel hasta pisotearlo. Su hijo, movido por la venganza, hiere en el ojo al militar.

El payaso triste debuta en el circo, en Madrid, en 1973. Es decir, su debut coincide con la agonía de Franco al mando de España. El dueño del circo, al ver a Javier, dice “triste, no puede ser más triste”. Otros personajes pueblan el elenco circense: una cebra que consiste en un burro pintado como tal; un motociclista fantasma; una elefanta,

predilección del dueño del circo; Sergio, el payaso tonto; Natalia, trapecista y pareja de Sergio.

Javier detiene su mirada en Natalia, a quien observa por primera vez descendiendo de las telas. El amor se realiza a partir de la imagen situada en un lugar concreto (Barthes, 2005, p. 250), el circo en este caso. El payaso triste, desde el principio, está condenado a perder: Natalia lo mira desde arriba, mientras Javier la observa desde el suelo.

Entre Sergio, el payaso tonto, y Javier, el payaso triste, se produce un diálogo esclarecedor:

—Sergio: ¿Por qué quieres ser payaso?
¿Porque te da miedo la vida, porque lo eran tus padres, porque quieres humillarte?

—Javier: ... ¿y usted?

—Sergio: Porque si no fuera payaso sería asesino.

—Javier: Pues yo también.

En la conversación pueden observarse al menos dos cuestiones. En principio, los motivos alegados por Sergio ubican la elección profesional en torno a tres parámetros: el miedo, la herencia y la humillación. Ante la falta de respuesta inmediata por parte de Javier, Sergio responde agregando un cuarto ítem al que se acopla su interlocutor: la presentación de la *profesión de payaso* como elemento opuesto a la profesión de asesino, que, además, pone

³ De hecho, varias de las empresas que participaron en la construcción de obras públicas durante el Franquismo aún funcionan en la

actualidad, entre ellas, la constructora Huarte encargada de realizar el monumento Valle de los Caídos.

de manifiesto que “el ser que el sistema neoliberal propugna se funde con su función laboral, fuera de ésta, queda sólo el no ser” (González Jewkes, p. 44). Sin embargo, como se verá más adelante, la oposición profesional no devendrá tajante.

Sergio y Javier constituyen una dupla negativa contruidos al modo de polos opuestos y recíprocos, puesto que uno niega al otro, pero lo necesita para su construcción y funcionamiento.

La escena es muy simple: los artistas circenses cenan en un bar. Sergio narra un chiste cuya brutalidad deja perplejos y, al mismo tiempo, sonrientes a los demás comensales. El chiste culmina con una confusión aparente entre pollo y un bebé estampado en la pared. Con el propósito de enfatizar el acto, Sergio le da un puñetazo a la pared. Los enunciados de Javier, el payaso triste, son disruptivos: es el único que se atreve a preguntar “¿dónde está la madre?”, como respuesta al chiste contado por Sergio. La madre debería cumplir la función de protección a la infancia golpeada. Natalia, ante el chiste cruento, expresa que a ella tampoco le gustó. La respuesta física de Sergio es brutal: una bofetada, un empujón y patadas. Sergio necesita decir que él es el motivo por el cual los niños van al circo: “yo soy el que tiene gracia aquí. Yo soy el payaso. Los niños vienen por mí”.

El payaso triste se acerca a Natalia, en búsqueda de alguna explicación plausible sobre lo que acaba de ver. Ella explica que Sergio “es así cuando bebe”. De estas

palabras pueden inferirse que este tipo de prácticas violentas eran un gesto repetitivo en el marco de este vínculo. Luego, Sergio y ella tienen relaciones sexuales en el mismo bar donde, anteriormente, ella fue golpeada por su pareja. Natalia asume la figura de mujer monstruo, relacionada con el cine italiano, y vinculada con la crueldad, ya que ella utiliza su poder sexual (Lazo, 2004, p. 104) sobre los hombres.

Javier y Natalia pautan una cita: se verán en el Museo del Horror. Mientras pasean, ella le dice “no eres como el resto de los hombres”. La bailarina le dice al payaso triste “eres como un niño”. A lo que él contesta: “nunca he sido un niño”. Javier piensa, sueña con ella: “Yo a Natalia la quiero de verdad. Amor verdadero”. Lo que se pone en juego, en este intercambio, es la *legitimidad afectiva*, es decir, quién posee determinadas condiciones que, en una situación afectiva dada –en este caso, la proto-relación entre Natalia y Javier– los sentimientos posean tenor de *verdad*. Pero, ¿hay distancias acerca del peso de la legitimidad sentimental entre lo que siente Javier y lo sentido por Sergio?

Natalia visita al payaso triste mientras este se desmaquilla en el camarín. Salen a pasear a un parque: un recorte barroco de gorilas, cocodrilo, hipopótamo, muñecos, indios armados con escudos, algodón de azúcar, manzana acaramelada, así como el paseo en una embarcación precaria. Se trata de un paseo vistoso donde abunda la luz, lo que contrasta con las imágenes precedentes donde prima la oscuridad.

El acercamiento entre ambos no tarda en llegar. Antes del beso, ella le dice, en tono de esperanza manipulada, “puedo llegar a quererte mucho”. Luego del beso, y como primera pauta de transformación, Javier le quita el algodón a un niño. Sorpresivamente, se topan con Sergio, quien golpea a su pareja y la arrastra de los cabellos. Además, toma con violencia al payaso triste y le martilla el abdomen, lo que se traduce en costillas fracturadas y hemorragia interna. Natalia lo visita en el hospital y, mientras dialogan, él cuenta que estaba soñando con su padre, quien intentaba decirle algo. También, conversan sobre lo ocurrido con Sergio. Ella expresa “él no es como tú. Es una bestia”. De este último enunciado deriva que, para Natalia, Sergio no puede ser entendido siguiendo los parámetros de quien comprende a un hombre. Sergio es una bestia porque el circo –como *negocio* y como institución de la cultura popular– así lo reclama.

El payaso triste vuelve a soñar: el ambiente es blanco. Natalia aparece entre telas. En una escena donde se dificulta discernir cuánto hay de realidad fílmica y cuánto hay de sueño, Javier levanta sus sábanas y descubre la desnudez de Natalia. Sergio aparece en el sueño vestido como payaso. Javier escala un rostro monumental y observa a Natalia vestida con telas. En la cima, aparece el payaso alegre junto a Manuel, el padre de Javier, quien mirando al payaso triste le dice “hijo, no te olvides de tu padre”. Seguidamente, Manuel –el otrora payaso alegre– es degollado por el payaso alegre del presente.

El tiempo semeja una serpiente mordiéndose a sí misma. Inmediatamente, el payaso triste despierta del sueño y decide huir del hospital. Regresa a los lugares donde estacionaban los distintos vehículos que formaban parte del circo. Bajo la lluvia, se encuentra con allegados que también trabajaban en el circo, quienes le ofrecen dinero para que se aleje y salve su vida, “tienes que alejarte del circo lo máximo posible”. Javier decide ingresar desde la carpa de los animales, donde encuentra a los amantes teniendo sexo. Javier toma un gancho y lo estampa en el rostro de Sergio, ocasionándole daños en la mandíbula. El payaso triste huye después de golpear salvajemente a Sergio.

El veterinario intenta componer el rostro del payaso tonto, excusándose ante el resultado: una sonrisa permanente, monstruosa, trágica, en el rostro del payaso que causaba risa a los niños.

La desfiguración del rostro expresa la fractura del hombre, ya que “el rostro es humano (), y sólo se habla del rostro de un animal, paisaje o cosa en referencia a un sentido profundo de la humanidad” (Freire, 2006, p. 69). Si el rostro es la parte más noble de la persona ya que se encuentra en lo alto y en la parte delantera, que ha sido exaltado por diversas formas del humanismo (Freire, 2006, p. 69), su deterioro exhibe la fisura de lo que hacía de Sergio un hombre: su conciencia. Si antes era sólo una persona de dudoso comportamiento ético que hacía bien su trabajo motivando la hilaridad de los espectadores, ahora su rostro refleja las cualidades del interior del sujeto.

La sonrisa artificial de Sergio repone la de *El hombre que ríe* (1869), novela de Víctor Hugo, posteriormente llevada al cine, en 1928, por Paul Leni, cineasta expresionista. Las imágenes del film también se vinculan al cine expresionista alemán, ya que, en esta corriente, se recreaban paisajes en el estudio, además de promoverse las sombras y el contraste de la iluminación originando llamativos claroscuros (Lazo, 2004, p. 90). Desde esta perspectiva, cobra significación que la película empieza con el niño en el centro de la escena, rodeado por claroscuros y un león. Es significativo, además, que este animal se asocie a la España de la tradición neoclásica –presente y desafiada, por ejemplo, en el Himno Nacional Argentino– y que el niño propicie su identificación con una España emergente que no se desmarca de su cimiento tradicional.

Los niños, que antes se reían ante las ocurrencias de Sergio, ahora lo descalifican llamándolo “monstruo”. Ahora bien, ¿quién es el monstruo? ¿Sergio, quien cometió una larga cadena de tropelías? ¿O Javier, que actúa movido por el enojo contenido y en venganza por los daños padecidos por Natalia?

El payaso triste huye otra vez. Un alce cae en la trampa construida por Javier. Nieva y, ante la falta de alimento, ingiere la carne cruda del animal: esto, sumados a la desnudez, sienta las bases de su animalización (Villamandos, 2023) y deshumanización, ya que cocinar los alimentos constituye una pauta humana, es decir, cultural.

La situación conflictiva entre ambos payasos provoca la aparente disolución de la empresa. Sin embargo, el dueño del circo inicia otro negocio donde su función sigue siendo la misma: manejar la *plusvalía* generada por la vida de los otros, por el trabajo ajeno, ya que el trabajador funge como cuerpo descartable. Al payaso triste, ahora animalizado, lo persigue un cerdo de enormes dimensiones. Un hombre que caza en el bosque le pega un tiro al cerdo. El coronel se agacha y observa con atención la medalla de Javier, “no puede ser”. Los hombres se reúnen en el establo, “hoy hemos cobrado una pieza única”. Salcedo, el militar que recogió a Javier, lo trata despectivamente, lo animaliza, le obliga a ir de caza con él, y a traer las presas en la boca, como si fuera un perro. Otro hombre se acerca a Salcedo para amonestar la degradación (Villamandos, 2023) padecida por Javier: “no es cristiano (), no deberías someterle a esta humillación”. Ese hombre que se apiada del payaso triste es la ficcionalización del General Franco. Javier, desnudo y en cuatro patas, le muerde furiosamente la mano a Franco. El payaso triste huye otra vez.

En la película se ejecutan, al menos, dos formas de la maldad: por un lado, Sergio, el payaso que capta las voluntades de los niños, y, por otro, el mismo Franco que, a contrapelo de su imagen pública como dictador, se muestra bondadoso frente a la animalización de Javier. El bien y el mal se despliegan en torno a arquetipos que le otorgan características específicas. Los personajes que dan cuenta del mal suelen tener múltiples

conflictos con el resto de los personajes. El bien y el mal constituyen problemas que parecieran evocar tintes morales, pero, en realidad, se sostienen sobre el enfrentamiento clasista entre ambas partes, ya que los malos suelen proceder de la misma clase a la que interpelan y, más tarde, conspiran para sostenerla y participar de ella.

La animalización de Javier, en principio, pareciera confrontar con su profesión de payaso, ya que la primera podría estar vinculada al plano de la naturaleza, mientras que la segunda podría emparentarse a la simulación que se pretende natural, ya que se trata de un oficio heredado por vía paterna. Sin embargo, la dicotomía naturaleza / cultura ha sido cuidadosamente desmontada por Marx.

En la sala del hombre que acogió a Javier-animal, alucina con la virgen que, curiosamente, tiene el rostro de Natalia, quien le dice “el día de la bestia ha llegado. Tú serás mi ángel de la muerte. Sálvame del mal y cumple tu destino, amado mío”. Esa visión lo incita de forma definitiva a la transformación. Javier revuelve la casa de su hospedador y encuentra diferentes objetos que le sirven para sus propósitos. Se confecciona un traje que cose él mismo utilizando unas cortinas. Se arroja soda caustica en el rostro y el rubor típico de los payasos se lo estampa mediante la aplicación de una plancha caliente. Completa su vestuario con una mitra en vez de bonete, lo que contribuye a la desacralización de ciertos aspectos culturales vinculados con la Iglesia Católica, tan

arraigada a los sectores dominantes de España: de payaso triste, Javier muta a payaso macabro. Javier se mira en el espejo que da una visión falsa del rostro que no coincide con lo que ven los demás (Freire, 2006, p. 70), ya que él sólo observa el deterioro estético, mientras que, quienes lo miran, observan la fractura total del sujeto. Tanto la visión anterior, donde Natalia aparece vestida de Virgen, como el disfraz de Javier, desacralizan las investiduras del catolicismo (Villamandos, 2023). El traje de Javier destartala la investidura religiosa reduciéndola a mero disfraz. Además, sus mejillas, ruborizadas mediante la aplicación de la plancha, no sólo reponen el maquillaje típico del payaso, sino también, el sonrojo habitual en las figuras y estatuillas de los niños que reposan en los brazos de los santos, reponiendo un grotesco litúrgico donde el maquillaje refracta la *frustración histórica*, puesto que el arte, la literatura, no son disciplinas independientes de fenómenos de la vida social.

El traje del payaso macabro conjuga lo bestial ya que constituye “una sanción de lo nefando () [que se utiliza como] vehículo para la difusión ideológica tanto en la instrucción cristiana como en la moralización capitalística” (Fuks, p. 53).

Javier, armado con una enorme metralleta, dispara hacia distintos puntos. Sergio lo descalifica llamándolo “payaso llorón”. Natalia, ubicada en una encrucijada, prefiere a Sergio antes que a Javier.

En la siguiente escena, se Javier Granados se encuentra en el Telediario, donde atemoriza a todos. Más adelante, se abraza a un hombre desconocido que traslada carne. Alucina con Rafael que canta la canción cuyo título da nombre a la película analizada. En su cabeza, Rafael le indica que se entregue a la policía. Su padre también aparece en el sueño: “acaba con ese canalla que no la merece”, a lo que Javier contesta: “Ella no me quiere. No soy gracioso”. El padre le aconseja lo siguiente: “el humor es para los débiles. Si no se ríen, acojónalos. Ya verás cómo funciona”. El problema principal del payaso triste se resume en su incapacidad para motivar risa en los demás.

Sergio y Natalia continúan trabajando juntos. El primero como payaso, la segunda como hada. Natalia huye, mientras Javier la persigue. Un coche bomba explota y un vehículo cae sobre un edificio. Aparecen unos hombres vestidos con camperas negras. Javier le pregunta de qué circo son, evidenciando que considera que la política en sí misma es una mezcla de diferentes elementos y funciona del mismo modo que un circo. En la televisión se observa el resultado positivo del atentado: la muerte de Carrero Blanco, almirante y presidente.

Sergio bebe en un bar. Allí, mientras miran la tele, se menciona a un payaso en el noticiero: el payaso macabro robó un camión de helados y secuestró a Natalia. Sergio averigua adonde se la lleva: al Valle de los Caídos. Las paredes del lugar están revestidas por calaveras humanas, sobre todo, por cráneos.

El payaso macabro le explica a Natalia que, tanto su padre como Rafael, en un marco onírico, lo incitaron “a hacer todo esto”. Javier añade: “quizás con el tiempo pueda llegar a ser como Sergio”. Natalia contesta: “pues lo estás consiguiendo, porque tú también me das miedo”, completando la respuesta femenina mediante una bofetada.

La idea de que el hombre puede transformarse es antigua (Lazo, 2004, p. 74). Javier tolera el golpe en virtud de que el enamorado se encuentra sometido a la persona que ama (Barthes, 2005, p. 253). El vínculo entre el payaso triste y la bailarina se sustenta en el *malentendido*, porque Javier entiende que, para que Natalia se enamore de él, debe copiar las acciones de Sergio, es decir, transformarse en un antihéroe. Esa transformación insinúa una revelación. Así como Aquiles estaba motivado por la cólera, las acciones de Javier están sustentadas en la venganza. Algunos críticos han postulado que ambo *monstruos* representan las dos Españas enfrentadas (Rivero Franco, 2014, pp. 6, 7).

La transformación operada por Javier quien, de payaso triste mutó a payaso macabro, es operacionalizada como declaración de amor, ya que así lo interpreta Natalia. Para ella, miedo es un componente afectivo vinculado al amor.

Javier y Natalia intentan huir de Sergio, pero este aparece furtivamente. Se desata una pelea a muerte entre ambos payasos. Sergio también golpea a Natalia. El dueño del circo comenta “no somos nosotros. Es este país

que no tiene remedio”, por lo que inscribe el dislate, el disparate, la violencia y la locura en un marco social. Sergio obliga a Javier a saltar y este le corta el rostro a Natalia. Ella le dice “no quiero que seas como él. Te quiero, payaso triste”.

Javier continuamente oficia de “semiólogo silvestre” (Barthes, 2005, p. 257), ya que interpreta signos y (contradictorias) señales de parte de Natalia. El problema consiste en que “no sabe dónde ni cómo detener los signos. Descifra perfectamente pero no sabe detenerse sobre una certidumbre de desciframiento. Y es retomado por un circo perpetuo que no puede apaciguar jamás” (Barthes, 2005, p. 258) por la sencilla razón, en parte, de la esperanza colocada en obtener lo que busca.

La pelea entre ambos payasos continúa. Natalia traba su cuerpo con las telas, arrojándose al vacío, hasta que su columna vertebral se quiebra. El triángulo amoroso donde priman belleza y crueldad se desarma mediante la muerte del objeto disputado. En el amor “el sufrimiento es inevitable” (Barthes, 2005, p. 251). Por eso, los monstruos son los otros, y la salvación también.

La película finaliza con ambos payasos esposados en un patrullero. El payaso triste llora y el tonto también, pero, debido a la desfiguración que sufrió producto de los golpes de Javier, ríe de manera permanente.

IV

Tradición, trabajo, herencias, deseos.

Javier, el payaso triste hijo de Manuel, el

payaso tonto, no es un payaso amateur, sino que su profesión se inscribe en un linaje de artistas circenses. Sin embargo, Javier hereda la profesión, pero no el matiz –la clase– de payaso transmitido por vía paterna.

En una escena, padre e hijo sostienen un diálogo difícil en torno al futuro. Manuel le pregunta al niño qué quiere ser de grande. El niño responde: “payaso como tú, como el abuelo, como todos”. A lo que el padre replica “es mejor que seas payaso triste () porque has sufrido demasiado”. Además, Manuel esgrime los siguientes argumentos irrefutables:

hijo, tú nunca vas a tener gracia. Nunca has sido niño. Desde pequeño te has enfrentado con la muerte. Tendrás que ser el payaso triste, el que lleva la ceja grande y el saxofón pequeño, el que acompaña al gracioso, el que le ríe los chistes.

De la cita se desprenden varios aspectos. Por un lado, la tristeza tiene que ver con un estado de ánimo específico que se manifiesta en el rostro (Freire, 2006, p. 70). Por otro, la cita muestra que el payaso triste no podrá tener jamás su propio número circense, sino que su existencia estará indisolublemente ligada al espectáculo del payaso tonto. El tono de las palabras paternas adquiere un matiz profético que adelanta lo que ocurrirá posteriormente. Determinar quiere decir “poner límites” (Williams, 2009, p. 13). En el caso de BTT, el peso de la determinación proviene de la genealogía del personaje, así como de las palabras de su padre. Javier es payaso

porque posee una tradición familiar que lo respalda, ya que su abuelo y su padre trabajaron como payasos. El destino no debe ser comprendido como techo, sino al revés: Manuel le dice a su hijo que su única manera de ser feliz está ligada a la búsqueda de la venganza: “hay una manera de ser feliz: burlarse del destino”. Más adelante, comenta: “alivia tu dolor con la venganza”. Burlar el destino implica torcerlo mediante el descrédito y la evasión de los estereotipos: si, al principio, Javier representaba un payaso triste, al final de la película tuerce su sino transformando en payaso macabro, sonriente pero trastornado. El reloj que Vidal extrajo tantas veces de los bolsillos es el objeto que condensa tradición, trabajos, herencias y deseos. Vidal heredó ese reloj de su padre, quien también fue militar Mercedes es el elemento que interrumpe la tradición anquilosada: Vidal, acorralado, entrega su hijo a Mercedes y, luego, toma su reloj de bolsillo y dice “decidle a mi hijo la hora en que murió su padre”. Sin embargo, Mercedes se niega rotundamente: “ni siquiera sabrá tu nombre”. La contracara de Mercedes es Vidal, su *patrón*.

En la cena donde Vidal explicó los alcances de la cartilla de racionamiento –en la que participaron sacerdotes, políticos y militares acompañados de sus respectivas esposas–, un hombre comentó que conoció al General Vidal –padre del Capitán– en Marruecos, que falleció en el campo de batalla y que estrelló su reloj en el suelo para que mostrara la hora exacta de su muerte, “para que su hijo supiera cómo muere un valiente”. El Capitán Vidal

desacredita lo que escucha: “habladurías. Nunca tuvo un reloj”. Vidal no tiene *nombre*, es decir, como su padre, sólo ostentan grados militares adosados a sus apellidos. Si, en principio, el reloj funcionaba como objeto saturado de tradición, Mercedes opta por destronarlo y, así, regalarle libertad al niño en un marco represivo.

El rol de la Iglesia y el Ejército en el campo político, las injusticias y el horror son las coordenadas que aglutinan a las películas que constituyen la muestra de este artículo. Las figuras de los clérigos, de militares como Vidal y Franco “son *la personificación de categorías económicas, portadores de determinadas relaciones e intereses de clase*” (Marx, 2014, p. 221; destacado en el original).

En estos fragmentos los otros son el cimiento donde los demás se construyen a sí mismos, así como su contracara, esos *monstruos terribles* producidos en condiciones concretas, puesto que “la monstruosidad [admite ser interpretada] como una metáfora de la decadencia social y la maldad humana” (Lazo, 2004, p. 73).

Chismes. Mercedes le dice al doctor Ferreira “tiene que subir a verle. La herida no mejora. La pierna se le está poniendo muy mal”. El doctor le entrega un paquete, mientras se excusa “no he podido conseguir más”. El cuchicheo, el chisme, en la película de Del Toro no sólo funciona como *valor de cambio*, sino también como *valor de uso*: mientras las palabras entre el doctor Ferreira y Mercedes se utilizan para salvar la vida de la guerrilla, los chismes entre Vidal, asesores y demás

miembros del Ejército son usadas para exterminar a quienes se esconden en los montes.

Rostros, cuerpos, tortura. La tortura padecida por los reos en la película de Miró también aparece en ELF. En ambas la tortura tiene carácter extractivo y punitivo: se daña al otro para sacar información que corrobore el camino de indagación iniciado por las autoridades de cada caso.

El cuerpo emerge como instrumento eficaz que pergeña y ejecuta ciertos trabajos. Todos los militares son iguales en ELF: todos tienen bigotes, la misma fisonomía, el mismo uniforme. Todos son sólo uno.

La tortura, la marca física, también aparece en ELF: Mercedes mutila el rostro de Vidal, extendiéndole los límites de la boca hacia la izquierda. Cuando el hermano de ella lo asesina, el tiro ingresa a través de la mejilla derecha. El ejecutante del tiro ejerce cierto balance y compensación sobre el cuerpo ajeno.

Contradicciones. Cuando Vidal ofrece la cena donde presenta a Carmen, el motivo de la reunión es presentar a los sectores dominantes del lugar la cartilla de racionamiento de alimentos. En la escena, se conjugan una serie de elementos contradictorios, ya que, por un lado, los comensales disfrutan de una cena opípara y, por otro, Vidal explica a los asistentes el modo en que se racionarán los alimentos para las clases obreras.

Coda: Los monstruos son los otros

Las películas analizadas constituyen objetos multisemióticos que no son asépticos, ya que todas las obras exhiben un punto de vista determinado respecto a varios temas.

¿Quiénes son los monstruos? Si monstruo semánticamente está ligado a advertir, mostrar, ¿qué tienen para *decir* acerca de la realidad? ¿Qué relación guardan los monstruos con las situaciones que los propiciaron? ¿Cómo está hecho un hombre? Ninguna de las películas está filmada desde la perspectiva del monstruo. Ninguno de los monstruos se considera como tal.

Los sueños de Javier siempre rondan lo mismo: su padre, Natalia, el circo. Ofelia interpreta la realidad desde los cuentos de hadas, narraciones donde el mal y el bien están planteados desde el principio, pero, ¿qué ocurre cuando la realidad se corre de ese molde? Los cuentos le proveen una forma de interpretar el mundo que ella, a su vez, readapta a sus necesidades. De hecho, los libros son tan importantes para su desarrollo personal que el sustento de las pruebas se encuentra en el Libro de las Encrucijadas. Porque, justamente, la discusión primordial tiene que ver con un planteo fundamental: ¿qué componente tiene mayor peso, la realidad o la ficción? O, mejor, ¿hay límites tajantes entre realidad y ficción? La desobediencia de Ofelia es el marco transgresor que le permite dar el salto para comprender la realidad. Allí, en ese lugar vicario, donde quizás tendría que haber un ser humano, están los libros y la desobediencia. La imaginación de la niña evoca el diseño de

“mundos paralelos que le permiten fabular sobre la condición humana” (Lazo, 2004, p. 111).

Ofelia utiliza las narraciones y el Fauno sitúa la historia de la niña en una matriz narrativa mítica debido a que “la sociedad burguesa, o técnica o de consumo, recuperará siempre al mito” (Barthes, 2005, p. 52).

Todos pierden. Pero Ofelia gana perdiendo ya que, negándose a derramar la sangre de su hermano, pudo acceder al plano explicado por el Fauno que, antes, era sólo una promesa.

Los relatos presentes en las películas fungen como mercancía (Barthes, 2005, p. 79), susceptibles de ser intercambiados. Los conflictos instauran una guerra de sentidos (Barthes, 2005, p. 109), que nunca es yermo. Ofelia encarna la curiosidad epistemológica de la infancia que desconfía de los hechos tal como vienen dados. ELF moldea a la niña como auténtica transmisora cultural, lo que contradice la concepción estanca de las figuras femeninas según el régimen cultural pacato del Franquismo.

Si Ofelia elige seguir su propio camino, desoyendo la racionalidad materna, si Javier burla su destino transformándose en un monstruo, los protagonistas de la película de Miró son incapaces de vengarse debido a las torturas recibidas: están tan fracturados que ni siquiera pueden pensar en ello.

El Capitán Vidal es el antihéroe por antonomasia en ELF. Pero, ¿quiénes ocupan ese lugar en BTT? ¿El payaso tonto debido a la brutalidad de sus acciones a los del film? ¿o el payaso triste por su ferocidad última?

Mientras en ELF, la infancia da cuenta de cierta esperanza depositada en el futuro, en BTT se refuta esa posibilidad (Sherriff, 2015, p. 133) ya que conviven dos elementos imposibles de sintetizar. Al final de BTT, Javier y Sergio están sentados en el móvil policial, mientras lloran la muerte de la amada. Lloran, pero sólo Javier, pese a su transformación física, aparenta hacerlo: el rostro de Sergio exhibe una sonrisa quirúrgica mientras llora. Los rasgos de ambos payasos dan cuenta de la imposibilidad de reconciliar las dos Españas (Villamandos, 2013), la política de pensar que existe la reconciliación, el perdón, como posibilidad de dirimir las diferencias políticas. La circularidad de ELF, las sonrisas de los payasos y la prisión injusta de los reos expresan un punto de retorno que vuelven a donde se empezó, es decir, no hay avances constructivos sino movimientos que son regresos a un punto nodal que constata su centralidad en la escena contemporánea. Pareciera que las obras se interrogan ¿cómo se llegó hasta acá?

Referencias

- Bajtín, M. (1990). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Alianza Editorial: Madrid
- Bajtín, M. (2018). *Estética de la creación verbal*. Siglo XXI: Buenos Aires.
- Barthes, R. (2005). *El grano de la voz. Entrevistas 1962 - 1980*. Siglo XXI: Buenos Aires
- Bresson, R. (1979). *Notas sobre el cinematógrafo*. Ediciones Era: México
- Brown, G. G. (2000). *Historia de la literatura española. 6 / 1. El siglo XX*. Ariel: Barcelona
- Chevalier, J. y Gheerbrandt, A. (1969). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Gredos: Madrid
- Dillon, A. (1999). "En este momento, decir no es empezar a pensar" [Entrevista a David Viñas]. *Grandes Líneas*. Martes 6 de abril
- Freire, H. (2006). Rostro y representación en cine. *La Pecera*. N°11.
- Fuks, D. (2008-2009). De monstruos, bestias y bestiarios. *La Pecera*. N°14.
- González Jewkes, M. (2006). Paisajes repetidos en tiempos indiferentes. *La Pecera*. N° 11.
- Jelin, E. (2003). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Klein, I. (2009). *La narración*. Buenos Aires: Eudeba
- Lazo, N. (2004). *El horror en el cine y en la literatura*. Barcelona: Paidós
- Marx, K. (2014). *Antología*. Buenos Aires: Siglo XXI
- Rivero Franco, M. (2014). *El esperpento en el cine de Álex de la Iglesia*. Universidad de Córdoba [Trabajo de maestría]
- Sherriff, G. (2015). Franco's Monsters: The Fantasy of Childhood in "El laberinto del fauno" and "Balada triste de trompeta". *Confluencia*. N°2. Vol. 30.
- Villamandos, A. (2023). Irracionalismo y melancolía en *Balada triste de trompeta*. *Kwartalnik neofilologiczny*. LXX, 1. Polonia

Silvia Aguirre es Lic. en Letras y docente de la Universidad Nacional de La Rioja
Correo electrónico: letras.aguirre@gmail.com