

El cuerpo femenino como emblema nacional en los filmes

¡Ay, Carmela! y *El espinazo del diablo*

Maureen Tobin Stanley

University of Minnesota, Duluth

En las últimas décadas del cine español, el cuerpo humano se ha destacado en la pantalla dentro de una gama de contextos: el erotismo, el fetichismo, la parodia, el desafío de los tabúes, la subversión de expectativas sociales, y la representación de una ideología, entre otros. Tanto *¡Ay, Carmela!* (1990) de Carlos Saura como *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro tienen como trasfondo histórico el conflicto bélico español de los años 30. En concreto, la trama de los dos se ubica en el año 1938, el año en que ya se preveía el triunfo de las tropas nacionales y la derrota de la República. En cada texto fílmico, el cuerpo femenino sirve de pantalla en que el director proyecta un comentario visual, verbal y artístico respecto a la Segunda República, la guerra, el fascismo en general y específicamente el franquismo. Esta óptica retrospectiva—que deviene de la democracia tras la Constitución de 1978— implícitamente denuncia el franquismo que resultó de la derrota de la República; además, arroja luz sobre el pasado y reivindica la ideología republicana, cuyo hilo se retomó con la democratización de España.

En cada film el personaje femenino se mueve precariamente entre el bando republicano y el nacional. La guerra en el territorio español se refleja en la anatomía de Carmen (*El espinazo*) y Carmela, cuyos nombres mismos conllevan la herencia española. La cosmovisión de cada una es maternal; la fuerza psíquica que las impulsa es su empeño en fomentar el bienestar de su prole putativa. Ninguna de las dos es madre, en el sentido biológico, pero las dos se responsabilizan de huérfanos desamparados y traumatizados por los horrores que presenciaron. Por eso precisamente, por su ética materna y las decisiones que toman cuando encaran las dos facciones, Carmen y Carmela emblematizan la madre patria.

En *Strangers to Ourselves*, Julia Kristeva se basa en la analogía de la patria como madre y los ciudadanos como hijos, para afirmar que los refugiados y exiliados son “étrangers” (extranjeros, extraños, forasteros, foráneos) sin madre. Con la llegada de la “Nueva España”, a los republicanos (aunque no fueran extranjeros) no se les consideraba propiamente españoles. Cabe decir entonces que los hijos de la República quedaron huérfanos. Es precisamente dentro de este contexto que analizaremos la ética materna politizada de Carmen y Carmela.

En su estudio sobre la moralidad sexuada, *In a Different Voice*, Carol Gilligan afirma que, “The standard of moral judgment that informs [women’s] assessment of self is a standard of relationship, an ethic of nurturance, responsibility, and care... [Many women view morality] as arising from the experience of connection and conceived as a problem of inclusion rather than one of balancing claims” (159-160). Anterior a las teorías de Gilligan, Lawrence Kohlberg había creado una escala de moralidad que se basaba en la justicia (que según los estudios de Gilligan, constituye una tendencia masculina); de ahí,

Gilligan discierne una voz moral femenina alternativa a la justicia. En “Justice, Care, and Gender: The Kohlberg-Gilligan Debate Revisited” Owen Flanagan y Kathryn Jackson declaran que

Whereas justice as fairness involves seeing others thinly, as worthy of respect purely by virtue of common humanity, morally good caring requires seeing others thickly, as constituted by their particular human face, their particular psychological and social self. It also involves ... being moved by, one’s particular connection to the other. (38; primera referencia en Flanagan y Adler 1983)

Susan Moller Okin compagina el enfoque en la justicia kohlbergiano con la ética del cariño: “In order to develop the sense of justice that is required of people if a well-ordered society is to have any hope of being achieved or, once achieved, preserved, human beings must be nurtured and socialized in an environment that best develops [empathy, care and concern for others]” (35). De acuerdo con Okin, Jean Bethke Elshtain cree que el sentimiento es imprescindible en el entorno político y social; además propone que la maternidad o la ética maternal debería ser el fundamento para una política de compasión que reconstruyera la esfera política (246).

De modo semejante, Nel Noddings propaga una ética materna. En *Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*, recalca y critica la hipocresía inherente a los principios políticos que dominan en el mundo (1-2). Podríamos tomar este concepto y argüir que, por extensión, la rúbrica de “lo moral” o “lo ético” resultó del triunfo y la reivindicación de las acciones inmorales que posibilitaron la victoria. O sea que la ética la inventan --o mejor dicho la reinventan-- los vencedores. Partiendo de las teorías de Carol Gilligan, Noddings propone una ética fundada en el vínculo afectivo entre los seres humanos, en concreto que procede de los sentidos “femeninos” y maternos (2).¹ En la ética del cariño, a diferencia de otras éticas, la subjetividad es de suprema importancia por constituir el fundamento de la relación (“foundation in relation”). Para Noddings, la generalización moral deviene de la relación interpersonal de la experiencia subjetiva. El hecho de cuidar de alguien y ser el objeto del cariño recíproco constituye un hecho básico de la experiencia humana (4). Es precisamente esta ética del cariño, esta moralidad, basada en los principios de la maternidad, lo que se destaca en dos personajes fílmicos que simbolizan la madre patria española, y en concreto, la República por empeñarse en el bien común.

La Carmela del film de Saura mantiene la precaria posición de estribar zonas e ideologías republicanas y nacionales durante el último año de la guerra civil. En dos ocasiones—cada una en una zona dispar ante un público contrario—Carmela se envuelve en la bandera republicana como parte del espectáculo. En la zona republicana, el tono de la actuación es de una reverencia irrefutable, como es de esperar; por otra parte, en la zona nacional, el “número de la bandera”, titulado “La República va al doctor” denigra los ideales de parte del pueblo español además de incitar el alboroto de los brigadistas internacionales en el público. Al protestar la crueldad inherente al número y al compadecer a los brigadistas, Carmela, embozada de la bandera tricolor, es asesinada por

un nacional. El simbolismo resulta patente: la violencia y la fuerza militar puso fin a la República.

En su ensayo “The Republican and Nationalist Wartime and Cultural Aparatus” Alicia Alted recalca que las dos facciones ideológicas utilizaban la cultura como un arma legitimadora, lo cual resultó en la subordinación de la creatividad y la expresión artística al empeño político (152).² En la zona republicana, la tropa de comediantes “Carmela y Paulino, Varietés a lo Fino”, con su ayudante huérfano y mudo Gustavete, presenta un espectáculo de variedades ante el público representativo del pueblo y la República: hombres y mujeres, soldados y milicianas, harapientos y sucios. En esta secuencia, Carmela canta la canción popular “Mi jaca”, la cual concuerda con el público republicano.³ Paulino recita un romance sobre la batalla del Ebro. Es de notar que el nombre de Carmela está vinculado a esta batalla, como evidencia la canción republicana cuya letra (según una variante) está a continuación menos la repetición del refrán “rumba la rumba la rumba la”:

El Ejército del Ebro,
...una noche el río pasó,
¡Ay, Carmela! ¡Ay, Carmela!...
Y las tropas invasoras,
...buena paliza les dio,
... El furor de los traidores...
lo descarga su aviación...
Pero nada pueden bombas,...
donde sobra corazón...
Contraataques muy rabiosos...
debemos resistir...
Pero igual que combatimos...
prometemos combatir...
¡Ay, Carmela! ¡Ay, Carmela! (“El paso del Ebro”)⁴

Curiosamente esta canción republicana de la guerra civil española ostenta sus orígenes en el siglo XIX, por ser un himno de los españoles que lucharon contra las tropas del déspota galo Napoleón Bonaparte. Paralela a la guerra civil, la Guerra de la Independencia fue un movimiento popular contra una fuerza tiránica. En el caso de los españoles de 1808, la pugna se basó en la invasión napoleónica. De forma paralela, en 1938, el pueblo republicano luchó contra las fuerzas franquistas. Las tropas napoleónicas derrocaron el gobierno legítimo español igual que las tropas nacionalistas con el glorioso alzamiento militar.⁵

El espectáculo de “Carmela y Paulino, Varietés a lo Fino” ante el público republicano concluye con una escena estática: Carmela togada sosteniendo unas básculas, Paulino vestido de soldado, Gustavete disfrazado de león y la bandera tricolor erguida propagando los ideales políticos republicanos. Este *tableau vivant* recuerda y homenajea a las Guerrillas del Teatro en que María Teresa León se vistió de República.⁶

La subordinación de la cultura a los ideales políticos, tan claramente dilucidados por Alted, resalta en el momento en que la tropa de comediantes camino de Valencia fue interrogada por los nacionales. Creyendo que todavía estaban en la zona republicana, Paulino alzó el brazo izquierdo con el puño cerrado—o sea dio el saludo republicano. El golpe del nacional le reveló a Paulino el error que había cometido, y de inmediato alzó el brazo derecho con los dedos extendidos—o sea presentó el saludo nacionalista.

Esta escena resulta harto reveladora porque comunica un hecho clave durante la guerra: que la supervivencia dependía de la capacidad de adaptarse. El grupo teatral “Carmela y Paulino, Varietés a lo Fino” tuvo que subordinar su libertad creativa al órgano de difusión propagandística de los nacionales. Será patente al concluir el film que Carmela, por ser fiel a sus convicciones humanitarias, no se adapta para sobrevivir y por consiguiente es victimada y fallece. Su muerte violenta a manos de un nacional la convierte en víctima sacrificada con todo lo que conlleva. Su defunción equivale a la derrota de la República, y simboliza la inauguración del despotismo franquista cuyo lema irónico propagaba una imagen falsa de la “nueva España”: “Una, grande y libre”.

La crítica feminista Geraldine Cleary Nichols se mofa del falomórfico lema franquista:

El afán obsesivo del régimen por la unidad o por lo que hoy llamaríamos lo falomórfico, era hijo natural de la revaronil imagería fascista, habido de la milenaria intolerancia de la España católica hacia lo heterodoxo; este afán les cegó a la realidad plural de su tierra. Las pretensiones de grandeza subrayan la identificación de esta unidad, España, con la quintaesencia de la hombría, también unitaria: el falo, en el sentido de Lacan. Se produjo el ‘glorioso Alzamiento’, pero no se alcanzó la ansiada grandeza, y el gobierno—¿frustrado por su impotencia en el exterior?—tuvo que contentarse con llevar los pantalones sólo dentro de su propia casa, domando los ‘demonios familiares’ y maltratando las regiones díscolas. En cuanto a ‘libre’, lo era no el país sino el Estado: libre de campar por sus respetos. (197)

Carmela y Carmen de *El espinazo* son diametralmente opuestas a las bases ideológicas nacionales articuladas por Nichols “el afán obsesivo... por la unidad”, “lo falomórfico”. Estas dos figuras femeninas, cuyo rasgo sobresaliente es su maternidad, a pesar de no ser madres, presentan una alternativa a la imposición totalitaria. Las dos se dedican al bien del individuo, y al colectivo de individuos con quienes se identifican y de quienes se responsabilizan. Cabe decir que el cariño, la obligación que dedican a los suyos, se generaliza a un colectivo universal, así propugnando el bien común. Esta ética maternal constituye precisamente lo que la psicóloga Carol Gilligan denomina la “ética del cariño”, expuesta anteriormente.

Detenidos ya por los nacionales y mandados a “la escuela”, Carmela, Paulino y Gustavete aprenden una lección valiosísima. Aunque este lugar había sido la escuela real del pueblo y está siendo usado como cárcel, la denominación “escuela” pone de relieve y satiriza la nefasta realidad de la detención injustificada. Incredula ante esta situación impensable, Carmela le pregunta a otra presa “¿Esto es una cárcel, verdad?” Contesta la

señora: “¿qué quieres que sea?”, a lo que replica la comediante: “pero no hemos hecho nada.” Entonces Paulino añade “los que somos inocentes no tenemos nada que temer”, afirmación que revela su inocencia pueril. El prendimiento y fusilamiento de otros “inocentes que no tienen nada que temer” ironiza la ingenuidad articulada por Paulino.

Es aquí en “la escuela” donde Carmela conoce a los brigadistas internacionales. En particular entabla amistad con un brigadista polaco cuyo nombre nunca aprendemos. A pesar de la incomunicación lingüística de hablar idiomas dispares, los dos se entienden perfectamente bien. Saura contextualiza lo realmente absurdo y a su vez verosímil de la situación de Carmela dentro de un marco cómico. La comicidad da pie a la desfamiliarización que, por consiguiente, permite que el espectador intelectualice las escenas. Tal es el caso cuando Carmela y su nueva amistad se presentan y explican de dónde son. Con la ayuda de un mapa, el brigadista explica que es de Polonia, de Varsovia, y Carmela, que viene de España. Cuando Carmela le corrige al brigadista la pronunciación de la tierra ibérica, enfatizando la ñ, “Españá-ñá-ñá”, él repite el término, tratando de imitar la pronunciación. A pesar de la comicidad, se pone de manifiesto un hecho clave: que ahora existe entre Carmela y el joven polaco un vínculo. Las acciones de Carmela han humanizado al brigadista.

Como veremos a continuación, Carmela encarna los ideales de la República, de la madre patria que protege a los suyos. Este vínculo materno ha sido enfatizado por las teorías feministas y psicoanalíticas de Julia Kristeva quien propone que el estado simbiótico entre la madre y el bebé es de suma importancia. La única meta de esta etapa es satisfacer las necesidades del bebé e impartir cariño. Esta etapa simbiótica—pre-edípica, pre-fállica—se caracteriza también por las ecolalias, o sea la comunicación articulada sin valor lingüístico. Además carece de prohibiciones, algo que no tiene lugar hasta la etapa fállica, o sea edípica, en que al adquirir la lengua se interiorizan las prohibiciones.⁷ Siguiendo este modelo, afirmo que Carmela tiene rasgos de madre por pensar en las necesidades de los demás, y por poder comunicarse e identificarse con los otros a pesar de la incomunicación lingüística. Según afirma Nichols, los nacionales relacionaban su concepto de unidad “con la quintaesencia de la hombría, también unitaria: el falo, en el sentido de Lacan”. Es precisamente el falo—el símbolo del poder masculino en una sociedad patriarcal—a lo que se contraponen Carmela. Si la República—de modo maternal—propagaba y protegía el bienestar del colectivo de individuos, resalta el hecho que el Régimen vendría a imponer su totalitarismo fállico, empeñándose en los intereses propios y no ajenos.

Entran a la “escuela” los nacionales con escopetas, acompañados de un sacerdote con la boina roja con el fin de sacar a varios para fusilarles. Por el prendimiento que acaban de presenciar, cuando sacan a la tropa de comediantes, Carmela, Paulino y Gustavete se imaginan que serán ellos las siguientes víctimas. Paulino, que piensa en la supervivencia y siempre hace lo necesario para sobrevivir, grita “No somos rojos; somos buenos españoles”. Si bien miramos este parlamento, Paulino establece una jerarquía de oposiciones binarias. O sea “no ser rojo/comunista/socialista/anarquista” equivale a ser “buen español”; mientras que ser “comunista/socialista/anarquista” equivaldría a ser “mal español”. Curiosamente, Carmela, Paulino y Gustavete aparentan ser apolíticos. Lo que

impulsa a Carmela es su compromiso con la humanidad que le circunda. No obstante, entran y salen de zonas políticas sin comprometerse hasta que son testigos de la barbarie (o sea del prendimiento, la detención y el fusilamiento). A partir de ahí, Carmela se compadece de su prójimo y defiende los derechos humanos ajenos, mientras que Paulino, siendo sensato y no idealista, se adapta perfectamente bien con una sola meta en mente: sobrevivir.

Ya en el coche con el conductor italiano que les transportará al Teatro Goya, Paulino y Carmela hablan sobre su último deseo antes de morir. Ella se empeña en casarse por la Iglesia, mientras que él quisiera tener relaciones sexuales. Esta revelación de su último deseo comunica que son personas normales, con impulsos y deseos comunes a todos los seres humanos. Aunque para Paulino es físico y para Carmela es emotivo y social, si bien se mira, en lo que creen que son sus últimos momentos, los dos buscan lo mismo: la conexión íntima que reafirma su humanidad.

El nombre del teatro (Teatro Goya) recalca la expresión artística que da voz al pueblo y aplaude los esfuerzos del colectivo de individuos que hacen lo posible por contrarrestar el despotismo. Para el público espectador, el nombre Goya debe ser sinónimo de la denuncia de la tiranía, ya que las pinturas de Francisco de Goya y Lucientes documentaron el espíritu popular y la barbarie que resultaron de la Guerra de Independencia. Es aquí, en el Teatro Goya, donde reciben la orden del teniente fascista Aurelio Giovanni Ripamonte de que actuarán en un espectáculo creado por él ante un público de nacionales, fascistas, moros y brigadistas internacionales. La presencia de estos últimos (sentenciados al paredón al día siguiente) incomoda a Carmela. No sólo compadece a los brigadistas sino que también se identifica con la madre del polaco: “¿Te imaginas a su madre? Como será comunista no puede ni rezar”.

La actuación que espera el público nacionalista—Franco entre ellos—se podría clasificar de contrarrevolucionaria. La imaginaria del telón—que consiste en la bandera fascista, la nacionalista y la nazi—y el título del espectáculo, “Tres pueblos, tres culturas y una sola victoria”, patentemente ostentan la supremacía de una élite por encima de las masas. El primer número supedita la cultura popular a una ideología política. En *¡Ay, Carmela!* el neo-popularismo evidente en canciones como “Mi jaca” se pervierte (transformándose en “Mi caudillo”) y se subordina al fascismo (que constituye la tiranía moderna). Entonces Carmela renuente realiza el número con la bandera republicana, titulado “La República va al doctor”. Es precisamente esta escena, en que Carmela hace de República, la que debemos comparar con una de las primeras del film en que también desempeña el papel de la República. En la primera personifica los ideales del gobierno legítimo mientras que en la segunda, se esperaba que el número no sólo se mofara de los republicanos, sino que también los humillara. De ahí, resalta el empeño cruel en que los brigadistas vean el espectáculo la noche antes de ser fusilados.

En el escenario está Paulino haciendo del médico Serafín Tocametoda. Carmela sale al escenario y se presenta de la siguiente manera: “Yo me llamo República española. Yo nací de un mal paso. Fue un 14 de abril.” El doctor Tocametoda observa la calentura de la República y propone una cura: sodomizarla. Como es de esperar, con la degradación de

los derechos humanos que sale a relucir, el público prisionero se alborota y comienza a cantar al unísono: “¡Ay, Carmela!” En este momento el proyector se descompone y una luz parpadeante convierte el espectáculo en esperpento. La escena se filma a cámara lenta, así contribuyendo al efecto grotesco de la actuación. Lo siguiente sucede de manera casi simultánea: los brigadistas gritan, Carmela da voces, un soldado nacional apunta hacia ella y dispara. Acto seguido, Carmela cae al suelo y Gustavete grita “¡Ay, Carmela!” Cabe decir que Gustavete encontró su voz y que la resistencia de Carmela posibilitó este hecho con todo lo que conlleva. De forma paralela, tras la muerte de Franco en 1975 y la subsiguiente Constitución de 1978, la España republicana —que se tuvo que adaptar a lo que el Régimen esperaba de ella— pudo encontrar su voz. El film acaba en un pueblo desolado, donde Paulino y Gustavete llevan flores a la tumba de Carmela. En el tablero en que el joven mudo solía escribir para comunicarse, Gustavete había escrito “Carmela 1900-1938”. Al terminar el film, el joven ya no necesita el tablero a causa de que el acto traumático de atestiguar la muerte de su madre putativa le liberó del silencio. Concluye la película con la canción “¡Ay, Carmela!”, recordatoria de la voz colectiva que, al unísono, promete resistir.

Los ideales republicanos, que se descartaron con la guerra civil y el franquismo, se reinauguraron con la democratización de España. Saura realizó este film en 1990, cuatro años después del estreno de la obra teatral original de José Sanchis Sinisterra, quince años después de la muerte de Franco y doce después de la nueva constitución.⁸ Este cineasta legendario no sólo critica el fascismo abiertamente, sino que también celebra las metas de la República —mediante el personaje de Carmela—cuya cosmovisión valora la vida y fomenta el bienestar común.

De modo semejante, el cineasta mexicano Guillermo del Toro escudriña las ideologías del conflicto bélico español en *El espinazo del diablo* (2001). A pesar de que *El espinazo* pertenece a otro género de cine—es una película de miedo, un cuento de fantasmas—también se vislumbra una figura femenina cuyo cuerpo sirve de campo de batalla. Carmen—protagonizada por Marisa Paredes—es la directora de un orfanato durante la guerra civil. Su única lealtad es a los huérfanos. En esta relación vemos que Carmen sirve de emblema de la nación: protege y guía a su escuela al igual que la madre patria a su pueblo.

Además, el cuerpo femenino llega a ser un territorio disputado, o por lo menos un lugar en el que se proyectan ideologías dispares. Este hecho se ve claramente en la vida romántica/sexual de Carmen. La directora, viuda, quiere al Dr. Casares, extranjero, liberal, impotente, que le recita poesía a diario y la adora, pero que es incapaz de tener una relación física con ella. Su ideología es liberal, sus ideas fuertes, pero su potencia sexual, nula. Contrapuesto al Dr. Casares está Jacinto (protagonizado por Eduardo Noriega), huérfano de aproximadamente veinticinco años que, desde los 17, ha tenido una relación sexual ilícita con Carmen. Jacinto es joven, sumamente atractivo, viril, pero también egoísta, violento y cruel. El cuerpo de Carmen es cotizado y apreciado por el idealista liberal (y extranjero) Casares, pero es “poseído” por Jacinto que se aprovecha de las necesidades físicas de Carmen, quien no puede remediar su deseo por él a pesar del arrepentimiento que la sobrecoge después. En este esquema, se pueden vislumbrar

paralelismos entre Casares y los republicanos—intelectuales idealistas que carecían de la fuerza física (militar) para “ganar” su objeto querido (Carmen/España). De forma paralela, resaltan las similitudes entre Jacinto y los nacionales—potentes (por su fuerza sexual/militar), egoístas, empeñados en conquistar a toda costa, indiferentes a la violencia llevada a cabo para conseguir su meta del dominio total. Es precisamente la mezquindad y la avaricia de Jacinto lo que pone en marcha el argumento. Como llegamos a saber al final, cuando se soluciona el misterio del fantasma, Jacinto es el autor del crimen; por él, por su egoísmo, por su arrebatado de cólera, murió un inocente que al transformarse en fantasma acecha a los habitantes del orfanato. Debemos comentar la metáfora de la categoría fílmica a la que pertenece. Jacques Derridà en *Spectres of Marx* acuña el neologismo “hauntologie” (homófono de “ontologie”, o sea ontología). El vocablo refunde—o quizá confunde— dos conceptos: los orígenes y el acecho, así evocando la presencia perpetua del pasado que define la actualidad.

A pesar de que *El espinazo* retrata el esfuerzo por exorcizar el fantasma del trauma bélico de la psiquis española, se destaca un hecho clave: que el fantasma no desaparece. La escena de apertura se liga a la última mediante ciertas semejanzas, aunque también difiere de ella al final. El film comienza y termina con el plano largo de un umbral. Si contrastamos las dos imágenes, resalta el hecho de que al principio sólo vemos el umbral, símbolo de una transición, un lugar por donde se entra y sale. Al concluir, otra vez está el umbral, pero esta vez el fantasma de Santi, víctima de un crimen violento, permanece estático, ni dentro, ni fuera, ni presente ni ausente—según comunica su fisonomía traslúcida. El film abre con la voz *en off* del Dr. Casares: “¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor quizá. Algo muerto que parece por momentos vivo aún. Un sentimiento suspendido en el tiempo como una fotografía borrosa. Como un insecto atrapado en ámbar”. Este parlamento se repite otra vez al concluir el film, así proporcionando circularidad. Con este marco narrativo, se contextualiza el argumento. Cabe decir que la historia del fantasma Santi que acecha a los huérfanos es paralela al fantasma de la guerra civil que perdura en la psiquis colectiva española.

Tras la imagen estática del umbral, la secuencia de apertura consta de una sucesión de imágenes. A saber, desde la perspectiva de las entrañas de un avión bombardero, se abren las puertas ventrales y se despacha una bomba, a la cual están atados tres lazos (uno morado, otro amarillo y el último rojo) que ondean con el descenso de la bomba. En la próxima imagen hay un niño, Santi, tendido con la cabeza ensangrentada y a su lado está otro niño, Jaime. La última escena en la secuencia de apertura consta de Santi, ahora fallecido, arrojado a un foso de aguas color ámbar, descendiendo al fondo tenebroso. Acabada esta secuencia de apertura, que en el cine llega a ser el equivalente de la exposición en la narrativa y el drama, sigue el argumento de *El espinazo*.

La trama tiene lugar en un orfanato. La orfandad o la enajenación infantil aparecen con frecuencia como “leit-motif” en la literatura de posguerra. Del Toro retoma la temática, adaptándola al cine, un género indisputablemente visceral. Según describe Claire Paolini en “The Children of the Spanish Civil War”, las imágenes visuales de los verídicos conflictos geopolíticos, “shock us with the horror-stricken faces of innocent children of war, haunting us in their fear and desperation” (467). Paolini hace hincapié en

que la guerra se mitifica como fenómeno masculino y adulto, a pesar de que toda guerra da pie a la disolución del núcleo familiar y al desamparo de los menores. Sin lugar a dudas, para los niños, “civil war is the worst kind of war, especially when the two sides are not clearly defined, when conflicting loyalties and ideologies exist within the same region, within the same community, often within the same family” (467). La estructura del orfanato de *El espinazo* se asemeja al entorno doméstico: la madre, Carmen, el padre, el doctor Casares y el hermano mayor, Jacinto.

Llegan al orfanato unos republicanos heridos con el chaval, Carlos, huérfano de unos 12 años. Al llegar, al niño le choca ver la bomba republicana en medio de la plaza. Los colores de los tres lazos, que en conjunto son los de la bandera republicana, siguen en la bomba. Una ayudante del orfanato explica “la desactivaron y ahí se quedó”. Desde el segundo piso, el Dr. Casares observa la llegada de Carlos y lo que acontece en la plaza. Su posición elevada y el acto de observar resultan hartamente reveladores ya que comunican su perspectiva elevada, o sea idealista, pero también revelan que es inactivo por sencillamente observar. Esta primera escena comunica que este hombre mayor sofisticado es un hombre de ideas e ideales, pero no de acción.

Cuando Carmen sale en escena, vemos su aspecto austero sin ser severo, su elegancia que linda en hermosura. El plano corto de la pierna revela su minusvalía y la prótesis plateada por debajo de la madera. Nunca se explica cómo fue herida. No obstante, ya que ella constituye el emblema nacional, se puede deducir que su cuerpo constituye un recordatorio perpetuo de la violencia, la enfermedad y la carencia. Sin embargo, a pesar de la minusvalía va saliendo adelante y es fuerte. La conversación entre Casares y Carmen, respecto a la llegada del niño, pone de manifiesto ciertos elementos clave respecto a la directora: su papel en la causa republicana, su pragmatismo, su humanitarismo y, sobre todo, su lealtad por los niños. Carmen revela que todavía quedan diez lingotes de oro republicano que oculta.⁹ Con el oro, que constituye la evidencia de su complicidad con el bando republicano, no puede comprar pan para el orfanato por la precaria situación bélica. Si revelara un empeño político, peligraría la seguridad de sus pupilos, ya que se les consideraría enemigos de un bando u otro. Comenta: “si vienen los nacionales encontrarán a rojos cuidando de hijos de rojos”. Aquí vemos claramente los deseos de Carmen: proteger y satisfacer las necesidades de los niños por quienes se responsabiliza.

La primera noche que pasa Carlos en el orfanato no puede conciliar el sueño, porque ve una sombra tras la cortina y oye a “el que suspira”. Al descorder la cortina, se oyen las pisadas de alguien que ha emprendido una carrera, las jarras de agua caen, derramando su contenido, y se ven las huellas del fantasma Santi que huye hacia la cocina. Cuando Jaime, que presencié la muerte de Santi, le presiona a Carlos para que reponga el agua, el recién llegado le obliga al abusón a acompañarle, tildándole de cobarde si no lo hace. Camino de la cocina, cruzan la plaza donde se ubica la bomba desactivada, respecto a la cual Jaime articula, “Dicen que está apagada. Pero yo no lo creo. Si pones la oreja escuchas un tic tac. Es su corazón. Todavía está viva. Sabe que estamos aquí”. Ya que es una bomba republicana, se puede deducir que Del Toro, de manera sutil, comunica que la República sigue viva, aunque a fin de cuentas perdiera y aparentara ser impotente. El “tic tac” entonces constituye el corazón de la República, o sea la lucha por los derechos de

todos. El triunfo nacionalista representa la antítesis del gobierno anterior. Recordemos la definición y la etimología de “república”: “Conjunto de las cosas de interés común para todos los ciudadanos de una nación” (*María Moliner*. 1008).¹⁰ “Res pública” significa cosa pública o sea cosa del pueblo. Si analizamos la conexión entre el fantasma Santi y la bomba republicana inútil, resalta la conexión entre la impotencia militar de la Segunda República española y la muerte de un inocente, cuyo nombre deviene del santo patrón de la tierra ibérica: Santiago. La única manera de apaciguar al fantasma será la de identificar y ajusticiar a su victimario. El clímax del film revela precisamente el triunfo de la justicia, llevada a cabo por el colectivo de jóvenes, que al solidarizarse pudieron vencer al tirano. El colectivo de niños representa la esperanza del futuro democrático que sobrelleva el legado del despotismo.

En el momento en que Jaime y Carlos entran a la cocina, todavía no sabe el espectador el papel que desempeñó Jacinto en la muerte de Santi. No obstante, es en la cocina y el sótano --donde está el foso que alberga el cadáver-- que Carlos se empeña en conocer al fantasma para averiguar qué busca. Pero el fantasma sólo aparece y advierte, “Muchos vais a morir”. La cocina también es el lugar donde Carlos espía a Jacinto, probando varias llaves diferentes, intentando abrir la caja fuerte, donde cree que se ubica el oro republicano. En la conclusión, se revela que Jacinto mató a Santi precisamente porque éste le espía mientras intentaba robar el oro¹¹. La avaricia de Jacinto y su personalidad manipuladora son los factores que explican la relación sexual con Carmen. Tras cada acto sexual, Jacinto despoja llaves del llavero de la directora. De tal manera, el lucro le permitiría reinventarse, así sintiéndose importante por primera vez en la vida. Esta relación puramente física se contrapone a la platónica que Carmen sostiene con Casares.

Las conversaciones entre Carmen y Casares se asemejan a las de un matrimonio que se preocupa por su familia, por el bienestar de su prole. Una de éstas tiene lugar cuando por orden de Carmen, sacaron el crucifijo de tamaño natural para exponerlo en la plaza. Casares le pregunta a Carmen “¿Tan mala ves la cosa?” y replica ella “Si la Nueva España es católica y apostólica...” Carmen no completa la oración, sino que lo inarticulado resulta de lo más elocuente. Su elipsis se puede completar con la realidad histórica. El pueblo español de 2001 --o sea los espectadores del estreno-- ya estaban bien enterados de lo conllevaba el parlamento “la España católica y apostólica”, una España que se oponía a la esencia de la república en su sentido etimológico. El catolicismo no era “res pública” o sea cosa de todo el pueblo. Pero Carmen, quien representa la madre patria, queda entre los dos bandos. Aunque hace todo lo posible por el bienestar de sus hijos, simbolizados por los huérfanos, reconoce que para el bienestar común, ha de adaptarse y asumir la imagen deseada por los vencedores. Sigue Carmen, “Cataluña está al caer y luego caerá Madrid”. Este parlamento revela el pragmatismo de la directora y justifica la hipocresía de ostentar el crucifijo del Cristo Doliente, ensangrentado, y demacrado. Esta acción pone de manifiesto la prioridad de la directora: a saber, proteger al colectivo de sus hijos putativos.

Carmen no sólo se dedica a los huérfanos, sino que también desea que se valgan por sí mismos. Es maestra y en tal función les instruye en la historia. La lección sobre la caza del mamut llega a ser una lección sobre la solidaridad¹². Carmen, símbolo de España da

una lección sobre los beneficios de trabajar colectivamente para el bien común. Esto es precisamente lo que llegan a hacer los niños para derrotar al tirano Jacinto. Durante la lección, un plano corto revela el cuaderno de dibujos de Jaime en que había dibujado la caza del mamut, y en la otra página a Santi ensangrentado. La yuxtaposición de las imágenes aparentemente inconexas insinúa que están vinculadas. La escena de los cazadores primitivos que vencen al mamut presagia el derrocamiento de Jacinto, quien había victimado a Santi.

Cuando Casares presencia el fusilamiento de republicanos en el pueblo, decide que debe escaparse con Carmen, pero ella se niega a abandonar a los huérfanos e insiste en coordinar el éxodo de todos. Al observar los preparativos de la fuga, Jacinto decide prender fuego al orfanato y, de hecho induce una explosión que mata a Carmen. De modo paralelo a la muerte de Carmela en el film de Saura, el fallecimiento de Carmen opera en un plano simbólico. Ambos personajes femeninos, representantes de la República, quedan anuladas por figuras masculinas fascistas. Sin embargo, el legado, tanto de Carmen como de Carmela, perdura en su prole putativa.

Tras la explosión, Casares, mortalmente herido, prende una escopeta para proteger a los niños supervivientes, aunque nunca logra dispararla. Así, reafirma su triple impotencia; carece de poder, potencia sexual y valentía para disparar. Casares articula “Toda la vida me he quedado en el medio, dejando las cosas sin terminar”. El médico, al morir antes de salvar a nadie, es incapaz de superar la impotencia que padece. Curiosamente, cuando los nacionales vuelven al orfanato por el oro—el cual no consiguen— y encierran a los jóvenes, es el fantasma de Casares quien les abre la puerta. El hecho de que los jóvenes —hijos putativos de Carmen— fueran encerrados por los nacionalistas alude al aislamiento que experimentó España a principios del régimen. Al ser el espectro del médico republicano quien los desencarcela, Del Toro pone de manifiesto el papel de importancia que desempeñó el espíritu republicano aun durante el aislamiento franquista. Por la persistencia de ideas republicanas, pudo resurgir la democracia con la libertad que conlleva. Estando encerrados, Jaime pronuncia un discurso en que propaga la lucha colectiva: “Si nos quedamos aquí nos van a matar... pero nosotros somos más”, así comunicando la idea de la solidaridad. Emulando la escena de la caza del mamut, cazan a Jacinto con lanzas y se lo entregan a Santi que le ahoga. De tal modo, Santi, tocayo del santo patrón de España, protege a los huérfanos del déspota. Gracias a la solidaridad que aprendieron de su madre putativa, representante de la madre patria, estos jóvenes huérfanos logran vencer al tirano.

Para concluir, ambos directores humanizan la guerra al emblematicar la nación con el cuerpo femenino. El mensaje debe quedar claro: por la guerra—que comenzó con “el glorioso Alzamiento” militar contra el legítimo estado republicano—, toda España sufrió. Como articula Del Toro en los comentarios incluidos en el disco digital de *El espinazo del diablo*: “La guerra no terminó en el 39”. Debemos agregar que el legado de la República perdura según evidencia la vigencia de la Constitución democrática de 1978¹³ que promueve el bien de cuantos integren la nación española.

Notas

(1) “It is feminine [and maternal] in the deep classical sense—rooted in receptivity, relatedness, and responsiveness. It does not imply either that logic is to be discarded or that logic is alien to women. It represents an alternative ..., one that begins with the moral attitudes or longing for goodness”.

(2) “The ideological nature of the Spanish civil war was expressed in the confrontation of two conceptual models of reality, both of which used culture as a legitimizing weapon. On one side stood the popular revolution, the people rising up in arms against those social classes that for centuries had controlled all branches of political power and culture. On the other side were members of the military, waging a counter-revolutionary war with the support of those same social classes. The result was the subordination of culture to political and military interests, which meant the subordination of creative and critical freedom to the defense of the particular cause to which one was committed” (Alted 152).

(3) Er tronío, la guapeza y la solera,
y el embrujo de la noche sevillana
no lo cambio por la gracia cortijera
y er trapío de mi jaca jerezana.
A su grupa voy lo mismo que una reina
con espuelas de diamantes a los pies,
que luciera por corona y como peina,
que luciera por corona y como peina
la majeza der sombrero cordobés.

Mi jaca

*galopa y corta el viento
cuando pasa por el puerto
caminito de Jerez.*

La quiero
lo mismito que ar gitano
que me está dando tormentos
por curpita del queré.

estribillo

A la grupa de mi jaca jerezana
voy mesiéndome artanera y orgullosa,
como mece el aire por mi ventana
los geranios, los claveles y las rosas.
A su paso con er porvo der sendero,
cuando trota para mí forma un altar,
que ilumina el resplandor de los luseros
que ilumina el resplandor de los luseros
y que alfombra la ilusión de mi cantar.

estribillo

lo mismito que ar gitano
La quiero que me está dando tormentos
por curpita del queré.

estribillo

- (4) La canción “¡Ay, Carmela!” se canta con diversas versiones y se la conoce con distintos títulos como “El paso del Ebro” y “Viva la 15ª Brigada”.
- (5) No nos olvidemos de otro film de Saura: *Goya en Burdeos*. Curiosamente, el nombre del teatro donde Carmela pierde la vida se llama teatro Goya, evocador de los orígenes de la canción “¡Ay, Carmela!” y también de las pinturas antibélicas del pintor aragonés. Todo español conoce *El dos de mayo* y *El tres de mayo* (también conocido por el título de *Los fusilamientos de la Moncloa*).
- (6) Tanto Gregorio Torres Nebrera (*Los espacios de la memoria: La obra literaria de María Teresa León*. Madrid: Ediciones de la Torre, 1996. pág 159) como Mary Thron (“A Lost Voice Remembered: María Teresa León’s Triumph” en *Voices from the Margins: Female Exiles in 20th and 21st Century Europe*. Eds. Maureen Tobin Stanley y Gesa Zinn) aluden a este hecho. Afirma Thron, “Both León and Alberti paid tribute to the International Brigade in their art. Alberti wrote the play, *Cantata de los héroes y la fraternidad de los pueblos* and León recited the role of “Spain” on stage for their official farewell. Her performance was so memorable that in 1990, Spanish film director Carlos Saura directed the actress Carmen Maura to reenact it in his celebrated film *¡Ay Carmela!*, based on Sanchís Sinisterra’s 1986 play [...] *Juego limpio* can be considered León’s own ‘Cantata for Héroe’ for the International Brigade as well as for the Republican forces” (sin página, por no estar impreso todavía).
- (7) Estas ideas salen a relucir en varios ensayos de Kristeva (“Revolution in Poetic Language”, “About Chinese Women”, “Stabat Mater”). Ha de notarse que a pesar de que Kristeva se alejó de la escuela lacaniana, algunos conceptos de Lacan forman el punto de partida de ciertas teorías kristevianas.
- (8) A diferencia de otros filmes de Saura como *La caza* de 1965, que denuncia la barbarie de la guerra y el régimen de forma inconspicua para pasar por los censores, en *¡Ay, Carmela!* la crítica es abierta.
- (9) Al concluir el film, se revela que el escondite es la pierna protética.
- (10) La definición según el *Diccionario enciclopédico Larousse* es “Forma de gobierno representativo en que el poder reside en el pueblo, personificado éste por un presidente elegido o por la nación o sus representantes” (840).
- (11) Mediante un flashback se revelan las circunstancias de la muerte de Santi. Una noche Santi vio a Jacinto intentando abrir la caja fuerte. Éste lo agarra. Cuando Santi le muerde, Jacinto le empuja contra una columna. El resultado es un golpe fatal. Para ocultar la evidencia de sus acciones, Jacinto echa el cadáver al foso.
- (12) “Los hombres de entonces antes tenían que actuar en grupo para cazar al mamut”.
- (13) “La Nación española, deseando establecer la justicia, la libertad y la seguridad y promover el bien de cuantos la integran... proclama su voluntad de: Garantizar la convivencia democrática ... conforme a un orden económico y social justo; Consolidar un Estado de Derecho que asegure el imperio de la ley como expresión de la voluntad popular; Proteger a todos los españoles y pueblos de España en el ejercicio de los derechos humanos...; Promover el progreso de la cultura y de la economía para asegurar a todos una digna calidad de vida. Establecer una sociedad democrática y avanzada; y Colaborar en el fortalecimiento de unas relaciones pacíficas y eficaz cooperación entre todos los pueblos de la Tierra” (Preámbulo, *Constitución Española*. http://www.congreso.es/funciones/constitucion/const_espa_texto.pdf).

Obras citadas

- Alted, Alicia: "The Republican and Nationalist Wartime and Cultural Apparatus" Eds. Helen Graham and Jo Labanyi. *Spanish Cultural Studies: An Introduction*. New York: Oxford UP, 1995.
- Derridà, Jacques. *The Spectres of Marx*. New York: Routledge, 1994.
- Elshtain, Jean Bethke. *Public Man, Private Woman: Women in Social and Political Thought*. Princeton, N.J.: Princeton UP, 1981.
- Flanagan, Owen and Kathryn Jackson. "Justice, Care, and Gender: The Kohlberg-Gilligan Debate Revisited." *Feminism and Political Theory*. Ed. Cass Sunstein. Chicago and London: U of Chicago, 1982 (reimpreso en 1990). 37-52.
- García-Pelayo y Gross, Ramón. *Diccionario enciclopédico Larousse ilustrado Q-Z*. Tomo III. México: Larousse, 1983.
- Gilligan, Carol. *In a Different Voice*. Cambridge, MA: Harvard UP, 1982.
- Kristeva, Julia. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia UP, 1986.
- . *Strangers to Ourselves*. Trans. León Roudiez. New York: Columbia UP, 1991.
- María Moliner. *Diccionario de uso del español. H-Z*. Madrid: Gredos, 1991.
- "Mi jaca." <http://www.geocities.com/Broadway/Alley/2169/cancons/mijaca.htm>
- Noddings, Nel. *Caring: A Feminine Approach to Ethics and Moral Education*. Berkeley and Los Angeles: U of California P, 1984.
- Okin, Susan Moller. "Reason and Feeling in Thinking about Justice." *Feminism and Political Theory*. Ed. Cass Sunstein. Chicago and London: U of Chicago, 1982 (reprinted in 1990). 15-36.
- Paolini, Claire. "The Children of the Spanish Civil War." *Letras Peninsulares* (Winter 2002-2003): 467-500.
- "El paso del Ebro." <http://personales.ya.com/altavoz/canciones/elpasodelebro.htm>
- Phillips, Anne. *Democracy and Difference*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1993.
- Saura, Carlos. *¡Ay, Carmela!* Iberoamericana Films S.A., 1990.

Sunstein, Cass, ed. *Feminism and Political Theory*. Chicago and London: U of Chicago, 1982 (reprinted in 1990).

Toro, Guillermo del. *El espinazo del Diablo*. El Deseo S. A., Tequila Gang, Anhelos Producciones, con la colaboración de Sogepaq S. A. y Canal Plus España, 2001.