

LO VIRIL Y LO VISCOSO

ALTERIDADES, FANTASMAS Y HÉROES
EN EL PRIMER FRANQUISMO

MIGUEL RIVAS VENEGAS

LO VIRIL Y LO VISCOSO

ALTERIDADES, FANTASMAS Y HÉROES
EN EL PRIMER FRANQUISMO

GRANDES TEMAS
CÁTEDRA

1.ª edición, 2024

Ilustración de cubierta: Imagen de cubierta del primer número
de la revista *Legiones y falanges*, 1940

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.



© Miguel Rivas Venegas, 2024
© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2024
Valentín Beato, 21. 28037 Madrid
Depósito legal: M. 18.281-2024
I.S.B.N.: 978-84-376-4831-6
Printed in Spain

*A Rocío y a mis padres,
por su incondicional apoyo*

Prólogo

La historiadora del arte Linda Nochlin sostenía que toda política del cuerpo es una política de género, específica de un determinado periodo y de ciertas prácticas artísticas¹. Un buen ejemplo es el presente libro, dedicado a exudar la masculinidad en la formación del franquismo: ¿cuál es el cuerpo bueno y cuál el malo? ¿Dónde empieza la gloriosa erección? ¿Cómo se reconoce a una babosa? ¿Cómo se representa al que se asesina?

Tradicionalmente las políticas de género se asientan en principios de poder, quien lo tiene y quien no, por lo que el género del poder ha sido siempre masculino. El franquismo supuso un sangriento resumen. A excepción de la Virgen y de algún brazo incorrupto, la iconografía pública franquista es enteramente varonil. Sin embargo, estamos muy lejos de poder confirmar que el régimen tuviera un plan iconográfico preciso, singular, diferenciado, verdaderamente propio, para desarrollar en cuadros, esculturas y monumentos, o que, en el caso de que aceptemos la existencia de alguno, tuviera éxito como peculiaridad epocal, como nicho histórico. Tengamos presente que el franquismo se vio sobrevenido por el final de la guerra en Europa, y, aunque adoptó la autarquía como una tortuga su cascarón, una parte relevante de su repositorio visual no pudo sostenerse. A diferencia de otros regímenes totalitarios europeos que desplegaron ampliamente sus aparatos visuales antes de ir a la batalla, el fascismo español inició su programa iconográfico en guerra y lo desarrolló en la victoria, pero tuvo que cancelar abruptamente una buena parte de su fanfarria visual tras la derrota del fascismo europeo. De repente, hubo que esconder a Falange de ciertos aparatos comunicacionales. Los curas llevarían las riendas y no harían falta soflamas incendiarias, sino traer a cuento tradiciones contrarreformistas y monárquicas de la imaginaria popular y del cultivo de la imagen del dictador. Todo sueño falangista sobre un arte de Estado se evaporó. Se acabó el viril brazo en alto y se volvió a lo de siempre, al cuerpo tieso e inmortal de España.

¹ Linda Nochlin, *Representing Women*, Nueva York, Thames and Hudson, 1999, pág. 218.

El primer franquismo, entre 1936 y 1945, fue reflejo de esas cuitas semióticas entre un arte de combate y un arte de reclusión, entre la propaganda falangista y la cobertura eclesial. Pero estaríamos equivocados si las viéramos distintas. Es solo una apariencia. Ambas doctrinas se nutren de las viejas pervivencias de género, clase, religión y raza que han impregnado tantas veces el discurso español de Estado, con el sostén de tantos agentes. De ahí que sea problemático aseverar la existencia de un plan preciso para una política visual andrográfica en el franquismo. La construcción de una lógica que lleva del mártir o del héroe al cuerpo infrahumano ya es perceptible en las formas de describir o relatar a los «indios», a los «moros», a los «negros», a los judíos, a los protestantes, a las mujeres, a los pobres, que podemos encontrar sin mucho esfuerzo en la literatura y el arte español y europeo desde hace siglos. El régimen de valores franquistas (y en algunos casos posfranquistas) es una actualización de latencias y querencias del largo casticismo imperialista².

Sin embargo, no podemos eludir la invitación de Nochlin a interpretar que toda política de género debe ser leída en su emplazamiento, situada en determinadas prácticas, mediante ciertos instrumentos y bajo lógicas operativas concretas. Los cuerpos, las ideas, las imágenes nunca se manifiestan en el tiempo idénticas a sí mismas, sino que viven precisamente gracias bien a su capacidad para ir acumulando o desvelando fisuras, bien por su voluntad de legitimarse como operaciones. Esto es lo que nos demuestra el presente libro de Miguel Rivas. Mediante un itinerario trazado con mojones iconográficos presentes en numerosos formatos expresivos de la época —pintura, literatura, cine, escultura, cómic, arquitectura—, Rivas construye un formidable artilugio iconológico con el que destapar el modo en que *el otro* —ese hombre sin hombría, esa furia sin tesón y flácida— fue creado por el franquismo durante la guerra y en los primeros años de su victoria. Y es formidable (del latín, terrible, que causa miedo) precisamente porque, sin abandonar la convicción de que aquellas políticas pueden rastrearse en un sinfín de modelos similares europeos y de la propia historia de España, abre en canal el cuerpo no tan inerte de una determinada forma de andropatía política, de la enfermedad del odio con la que el género masculino ha construido los cuerpos sociales, en especial los que deben ser destruidos para que el orden pueda perpetuarse.

Rivas no esconde su tracción warburgiana, y esto, además, se nota en una profunda consideración sobre el drama que albergan las imágenes de las que se ocupa. Recordemos que Aby Warburg propuso comprender las imágenes en un sentido patológico, y no solo en relación al *pathosformel* —las pasiones impresas

² Yo mismo me ocupé de estos asuntos en *La memoria administrada. El barroco y lo hispano*, Buenos Aires, Katz, 2011.

en los gestos corporales, a las que Rivas nunca deja de mirar—, sino por la sospecha de que toda imagen esconde una fractura, un dolor, un secreto, convirtiéndose en un dispositivo de modelización, en una máquina que no describe el mundo sino lo que inscribe para que sea comprendido de un cierto modo y no de otro, para que la desviación sea lo primero que se ve. Este libro es sorprendente si lo leemos bajo ese prisma, porque describe con elocuencia e inteligencia (y mucha ironía subterránea) la forma en que el submundo del hombre enemigo (republicano) es concebido por el franquismo como modelo antiespañol y extranjerizante de monstruosidad y viscosidad, sin testosterona (femenil), procaz, híbrido y húmedo como una hidra o una quimera, sujeto a los vaivenes desacompasados de la ataxia física y moral, pura blandura y curva. Pero la habilidad del autor para enfocar semejante cuestión se constata en otro aspecto acaso más relevante: al hablar de la máquina de producción viril en una sociedad militarizada y sublimada en la limpieza como la franquista, se dibuja el discurso solapado que se ejerce sobre la mujer y lo femenino, auténtico problema de fondo de la política corporal de raíz clásica. La búsqueda de la dinámica que hizo posible la configuración de un cuerpo nacional sano frente a otro antinacional insalubre solo puede comprenderse por una tradición patriarcal que vertebró la razón corporal de Estado especialmente sobre la piel de las mujeres, y que encontró en la medusa, la sirena, la bruja, la «histérica» o la «mujer fatal» los motivos sobre los que legislar acerca de la productividad, la fecundidad y la armonía sociales.

Con un lenguaje que a veces parodia el regocijo de los textos franquistas sobre los *otros* como masa mocosa y gelatinosa, Rivas nos conduce templadamente por un laberinto oscuro y lleno de barro que bien podría formar parte de un *percorso* infernal. Se trata de un ejercicio de templanza literaria y política digno de admirar— a muchos de nosotros, los exabruptos incendiarios que son objeto de su estudio nos llevarían a la cólera. Así, el autor establece una fina cartografía de recursos muy útil para comprender las causas de tanta sinrazón sin evitar mostrar ninguna herida, incluso las metodológicas. Rivas pertenece a una joven generación de historiadores del arte interesados en socavar parte del andamiaje formalista precedente— sobre todo en España— y dar cabida a instrumentos lingüísticos y literarios capaces de sonrojar a esas imágenes que nacen para ocultar y también para ocultarse a menudo de los historiadores. Sus trabajos previos sobre el lenguaje visual y textual totalitario, en Alemania, Italia o España, se convierten en *Lo viril y lo viscoso* en un andamio que contribuye a presentar la tragedia «machirula» del franquismo en un escenario en el que se cruzan numerosas referencias ideológicas, culturales, semióticas y artísticas, que enfocan el problema sin ahorrarnos una luz más general.

Pero más que por ese marco necesario, lo notable en el argumentario funcional de este libro es que habla en presente, aunque el temperamento de su autor no lo haga obvio. Solo un ermitaño podría desconocer los renovados discursos supre-

macistas de género que se despliegan en la actualidad. Los voceros de estas rancias militancias construyen —de nuevo— su lenguaje sobre adjetivos de cualidad líquida, mediante los cuales lamentan la pérdida de tesón, de tensión, de rigidez en la hombría contemporánea. Atenazados por lo que consideran una «pérdida de sustancia» (recordemos al general Ripper en la película *Dr. Strangelove* de Stanley Kubrick, la gran parodia sobre la masculinidad en la Guerra Fría), y sujetos a una falsa imposibilidad natural de procesar la rica complejidad que proporciona el feminismo(s) y el fin de la heteronormatividad, estos nuevos profetas de la virilidad se presentan con yelmos sobre torreones o en postura de jarras llevando calzones deportivos y sudaderas militares sobre los picos de las montañas, repartiendo ceniceros y defendiendo la mística penetradora de la muerte taurina. El otro, el homosexual, el inmigrante, el animal, el comunista, son adjudicados a un mundo de la flacidez, de la reproductibilidad esponjosa y volátil de los virus y los insectos. Comunidad e inmunidad se declinan de nuevo en términos cerrados, amurallados: la comunidad nacional como baluarte de inmunidad; la inmunidad como póliza de seguros comunal. Viejas latencias que progresan y se visten de certezas simples y distinguibles porque son respuestas que vadean las necesarias preguntas complejas que son más necesarias que nunca. La complejidad plural es sinuosa. La línea recta es imperial. Así, entre líneas zigzagueantes, *Lo viril y lo viscoso* nos abre una ventana que permite ventilar una serie de preguntas: ¿cómo imaginar una masculinidad no adscrita al poder? ¿Qué hemos aprendido de las historias que han reconstruido una feminidad siempre alejada del poder? ¿Cómo estudiar la construcción del *pathos* masculino de la españolidad? ¿Es, acaso, la deconstrucción de esa patología la que más nos puede ayudar a desenmascarar la mitología nacional?

JORGE LUIS MARZO

INTRODUCCIÓN

Retorno, vibración, resonancia, postvida

ESPACIO DE LO SEGURO Y SUPERVIVENCIA.

LOTMAN, WARBURG Y LAS FRONTERAS HÚMEDAS

Este libro comienza y termina retornando simbólicamente a los repositorios culturales, al locus fértil que supone para la psique occidental la cultura helena. Comienza con la primera de las traiciones, condensada en la figura culpable de Ío, y finaliza en el más longevo de los castigos, el tormento de Sísifo. Comienza y termina en el Peloponeso para hablar de la península ibérica. Inicia su recorrido circular, de «*Indentische Zeit*», que habría dicho Schelling, con Roberto Calasso y el mito fundacional de Ío¹, primera entre muchas, copia de una copia —imagen a semejanza de la efigie de Hera, como recuerda Calasso— de la que surgirán infinitas variantes culpables. Figura sacrificial, reificada, transformada y perseguida, sujeta a permanente metamorfosis, como muchas de las víctimas ibéricas que aquí nos acompañan, Ío adquiere en esta reflexión sobre lo que reaparece, muta y reverbera importancia absoluta, puesto que además es «copia» —imagen a semejanza de la escultura de la diosa y, por tanto, *fake*— y al mismo tiempo mitologema,

¹ El fragmento, tanto por lo interesante de las reflexiones que plantea como por la belleza de la prosa de Calasso, merece ser citado en su extensión completa: «Appunto nello Heraion ebbe inizio la storia del primo tradimento di Zeus, origine di tutte le vendette. Per tradire Hera, Zeus scelse una sua sacerdotessa, l'essere umano che a lei era più vicino, in quanto teneva le chiavi del santuario: Io. Nel suo aspetto, nelle sue vesti, Io era tenuta a ripetere l'immagine della dea che serviva. Era una copia che tentava di imitare una statua. Ma Zeus scelse la copia, desiderò la differenza minima, che basta a disarticolare l'ordine, a produrre il nuovo, il significato. E la desiderò perché era una differenza, perché era una copia. Quanto più trascurabile la differenza, tanto più enorme la vendetta. Tutte le altre avventure di Zeus, tutte le altre vendette di Hera non sono che rinnovate spinte alla ruota della necessità, che Hera aveva accelerato un giorno per punire la donna a lei stessa più simile», en Roberto Calasso, *Le nozze di Cadmo ed Armonia*, Milán, Adelphi, 1992, pág. 38.

y por consiguiente, y contra todo pronóstico, origen, primera forma; esencia de una genealogía mitológica. En un recorrido que nos acercará continuamente a *lo de antes* para hablar de nuestro «ahora» —la cultura política, literaria, artística y retórica del franquismo y sus infinitos héroes, fantasmas y monstruos, imágenes incoherentes, transformantes, en perpetuo cambio; sujetos que son y se parecen, como la propia Ío—, el peso ático, junto a otros repositorios con los que se mezclará en orden indiscernible, acompañará a tantos mitos trucados como los que aquí estudiaremos. Lugares comunes como los que interesaron a Lotman, figura de la semiótica cultural de importancia indiscutible a la que recurrimos para iniciar este recorrido entre estratos: «Cualquier cultura comienza en la división del mundo en “su” espacio interno y el espacio exterior de “los otros”. La manera en la que esta división binaria es interpretada depende de la tipología de cada cultura. La división en sí misma es, sin embargo, un universal cultural humano»².

Las palabras de Yuriy Lotman —especialista en lindes, en fronteras que jamás pueden ser atravesadas, en límites culturales, por encima de todo— con las que aquí abrimos estas reflexiones adquieren particular sentido en el contexto de la Guerra Civil española, contienda ubicada dentro de una misma realidad nacional que, como tal, hacía todavía más necesaria la construcción de una frontera cultural de límites tan claros como insalvables. A veces, como relataba en *La fiel infantería* el escritor falangista Rafael García Serrano, la diferencia surgía de las palabras mismas; separaba en bandos incompatibles a hombres y mujeres de naturaleza otra; marcaba no solo diferencias irreconciliables, sino una jerarquía clara en términos de superioridad en la que, como veremos, materialidad, repertorios léxicos, formas de habitar el espacio, cualidades físicas diversas y síntomas sobrevivientes que articulan mitos trucados de lo propio y de lo ajeno caracterizan un relato de la disparidad que parece encontrar equivalencia directa en espacios lejanos en lo geográfico y lo temporal.

El camisa azul García Serrano, como lo intuyeran otros intelectuales de primera línea de aquella revolución reaccionaria, condensaba la diferencia insuperable entre España y la *anti-España* en una reflexión que parecía de hecho actualizar en clave hispánica una noción de barbarismo en su sentido más clásico. El otro era verdaderamente incapaz de hablar como *nosotros*. No balbuceaba —como afirmaban los griegos en referencia a cualquier pueblo que no fuera el suyo—, pero sí se encontraba verdaderamente en otro universo comunicativo que parecía convertirlo, por sí mismo, en unidad de destrucción, en futura criatura sacrificial. La palabra «otra» lo delataba; la diferencia insoportable entre descanso y maniobra, fanatismo y fe bien justificaba todo el coste y todo el dolor de una guerra. La taxonomía comenzaba en el habla, pero se extendía, como iremos viendo en las siguientes pá-

² Yuriy Lotman, *Universe of the Mind: A Semiotic Theory of Culture*, Bloomington (IN), Indiana University Press, 1990, pág. 131.

ginas, a todos los elementos que componían y daban sentido a la alteridad republicana: «Nosotros somos superiores a los que nos precedieron porque ellos decían diputado, correligionario y descanso y nosotros decimos capitán, camarada y maniobra. Ellos decían estúpido fanatismo y nosotros fe. Ellos “yo”, nosotros, “nosotros”»³.

En el caso que nos ocupa, y dada la importante presencia de hombres de letras, poetas y literatos en la construcción del pensamiento fascista español, los dispositivos textuales, no solo como elementos transmisores de ideología sino también como transmisores de un uso del lenguaje específico, cobran una importancia fundamental que hace imposible desligar la literatura de la construcción de la otredad cultural y matérica que caracterizó el discurso demonizador del fascismo español y del franquismo. No en menor medida, y en modo alguno desde una posición subsidiaria, el *imago* construido desde la ilustración —presente en proyectos tan dispares como *La Historia de la Cruzada Española*, la bien conocida *Vértice* (elitista y refinada) o las revistas destinadas a combatientes, como *La Ametralladora*—, la pintura de pequeño y gran formato, la fotografía y el cine patrocinaban, reconstruían y difundían una visión del «otro» como arquetipo superviviente de lo malvado y lo monstruoso que habría resultado incompleta sin la labor de las letras, pero que necesitaba de la capacidad difusora y si se quiere, más precisa, del dispositivo visual.

En estas primeras reflexiones, contextualizaremos el discurso sobre lo monstruoso, lo contra natura y lo extraordinario que se desarrolló en la España de los años treinta y cuarenta, centrándonos a lo largo de este *percorso* en la producción plástica y literaria del bando rebelde. Tomaremos como referencia por su enorme utilidad la noción de semiosfera de Yurij Lotman como «espacio de lo seguro» y frontera con lo diferente que desarrolló este investigador, ubicando aquellos relatos de lo monstruoso y la elaboración de la alteridad en las artes plásticas y la literatura de la Guerra Civil y del primer franquismo en la más amplia tradición cultural del monstruo como elemento que «muestra» (especie de *monstrum* latino) y como artefacto delimitador⁴. Partiendo de los arsenales léxicos y visuales, de las «palabras gruñido» como elementos clave en la construcción de lo horripilante⁵, pretendemos poner de relieve la «persistencia» y la «supervivencia» —en clave de *nachleben* o postvida, como la definiera el historiador de la cultura Aby War-

³ Rafael García Serrano, *La fiel infantería*, Madrid, Editora Nacional, 1943, pág. 214.

⁴ Tomo como punto de partida *Monster Theory: Reading Culture*, de Jeffrey Jerome Cohen, entre otros, donde se introduce esta reflexión sobre la cercanía terminológica y la función monstruosa.

⁵ Me refiero en este caso al trabajo del imaginativo Ichiye Ayakawa, que acuñó los términos «palabra gruñido» y «palabra ronroneo» para referirse alternativamente a vocablos con poderosa carga negativa —los gruñidos, claro— o positiva, los ronroneos. Recomiendo en este caso una lectura de Ichiye Hayakawa, *Language in Thought and Action*, Orlando (FL), Harvest, 1939, pág. 27.

burg— de una serie de iconografías y construcciones de lo monstruoso y de lo *otro* que encontró su espacio de gestación en la producción artística, poética y ensayística del bando golpista y posteriormente en el franquismo. Semejante trabajo se vale, así, de dispositivos de muy distinto origen; tiende puentes entre imágenes y textos, alejados en lo temporal y lo geográfico; ahonda en la construcción del mito político del *Kulturzerstörer*, del destructor de cultura; recupera el conocimiento y la ideología contenidos en los dispositivos literarios y visuales en los que se desarrolla, se manifiesta y toma forma. Se busca, de esta manera, estudiar la construcción del *contramundo* —*Gegenwelt* o imagen especular, que habría dicho Winckler— elaborado desde el discurso político-cultural del franquismo, destinado a definir a sus enemigos políticos como seres monstruosos de comportamiento contra natura y como habitantes de un espacio «otro».

Para ello, tendremos en cuenta tanto aquellos elementos susceptibles de interpretarse como «lugares comunes» o pervivencias —en el sentido que le habría concedido a la supervivencia o *nachleben* el propio Warburg—, remanentes de viejos arquetipos de lo invertido, como los que puedan ser considerados mecanismos propios de la narración *nacional*. Localizar e identificar estas pervivencias, estos lugares comunes que discurren prácticamente como «ríos ya transitados» en la construcción del enemigo en el discurso del bando golpista permite estudiar las iniciativas específicamente dirigidas a la elaboración del *monstrum* republicano como auténticas «apariciones» fantasmagóricas⁶, como reapropiaciones de viejos paradigmas de lo otro que son reaprovechados en la producción artística y en la literatura política franquistas⁷. La experiencia del mal llamado *descubrimiento* en la propia tradición cultural —y política— ibérica ya contaba, además, con precedentes en los que los fantasmas, los monstruos y los espectros habían sido explicados sin complejos a partir de retales heredados que afloran y muestran su verdadera naturaleza, como recuerda intuitivamente Gruzinski, apenas ocultos bajo una capa de fino barniz⁸.

⁶ Parto de los comentarios de Tylor, autor de la noción antropológica de *survival* como la emplearemos más adelante; véase Edward Burnett Tylor, *Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art and Custom*, Londres, Murray, 1871, pág. 64.

⁷ Me baso en la noción de lo fantasmal de Georges Didi-Huberman: «Dialektik des Monstrums: Aby Warburg and the symptom paradigm», *Art History*, 24 (5), 2001, págs. 621-645; *El gesto fantasma. Acto: Revista de Pensamiento Artístico Contemporáneo*, 4, 2008, págs. 284-291; *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, Madrid, Abada, 2009.

⁸ Las afirmaciones de Gruzinski en torno al trabajo de Pedro Mártir resultan, en el ejercicio que aquí nos ocupa, absolutamente reveladoras: los espectros de Pedro Mártir no tienen nada, o tienen muy poco, de «americanos», en tanto en cuanto estaban, como nuestros monstruos de los años treinta, poblados y articulados a partir de fantasmagorías que no tenían nada de locales y que el investigador francés sitúa en la tradición maravillosa del Medievo. Véase Serge Gruzinski, *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a «Blade Runner» (1492-2019)*, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 1994, pág. 26.

En este ejercicio, la ya mencionada noción de *nachleben* (como decíamos, supervivencia; permanencia) que apareciese en el trabajo de análisis iconográfico de Warburg resulta cuando menos apropiada y dotada de múltiples posibilidades⁹. El lector encontrará, en este sentido, referencias habituales a algunos conceptos comunes que acercan a Warburg y a Roberto Calasso, que recuperan la intuición de Kerényi y que enfatizan, todas ellas, la capacidad de la cultura —sobre todo de sus elementos más oscuros, más malditos, más negados, más monstruosos— de sobrevivir para vivir después. De *resonar*, como dijo el intelectual italiano, y de generar en otro lugar una suerte de *sonido común*, como afirmase por su parte el pensador magiar, que constituye la base de la que parten los relatos de tantas culturas alejadas en lo geográfico y lo temporal¹⁰. La interpretación de Calasso y de Kerényi sobre las capacidades reverberantes de la cultura encaja, en este sentido, de manera absolutamente intuitiva con la propia formulación warburgiana en torno a la postvida de las imágenes, a partir de una hermosa metáfora (aquella de la resonancia, del sonido similar que se expande en múltiples direcciones) que enfatiza la capacidad disipativa de la cultura, dotada de características vibratorias que permiten la supervivencia de una suerte de movimiento —en un sentido también metafórico, por supuesto— que podría de hecho resurgir y reaparecer, fluyendo de nuevo más allá de donde fuera originado pareciéndose al mitologema que lo engendró, *ma non troppo*.

Como apuntaba Didi-Huberman en relación con el concepto acuñado por nuestro Warburg, protagonista, *éminence grise* indiscutible en este libro, esta particular *supervivencia* debía entenderse como la «posvida, o capacidad que tienen las formas de jamás morir completamente y resurgir precisamente cuando menos se las espera». Plantearemos aquí, en cierto sentido, un paralelismo entre la propia capacidad de supervivencia de «iconografías de lo fantasmal» y las posibilidades de resurgimiento del monstruo mediante unas características que trascienden, como podrá verse, fronteras espaciales y temporales. Yuxtapondremos, de esta manera, la capacidad y función del monstruo como retornado, como aquel que siempre escapa, sobrevive y vuelve, y la propia supervivencia de determinadas iconografías de lo monstruoso de presencia clara en los dispositivos artísticos y literarios hispanos.

Esta habilidad de supervivencia y retorno, específicamente como «reaparición», es de hecho una de las características que le adjudica Jerome Cohen a la

⁹ Véanse, en este sentido: Aby Warburg, *Gesammelte Schriften (Studienausgabe)*, Berlín, Akademie Verlag, 1998; *El renacimiento del paganismo. Aportaciones a la historia cultural del Renacimiento europeo*, Madrid, Alianza Editorial, 2005, y *Werke in einem Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2010; Silvana Mariela Vargas, «La vida después de la vida. El concepto de *nachleben* en Benjamin y Warburg», *THÉMATA. Revista de Filosofía*, 49, 2014, págs. 317-331.

¹⁰ Károly Kerényi y Carl Gustav Jung, *Introducción a la esencia de la mitología. El mito del niño divino y los misterios eleusinos*, Madrid, Siruela, 2004, pág. 86.

criatura monstruosa en su *Monster Theory* y aparece reflejada en algunos materiales visuales, literarios y periodísticos de producción franquista que aquí analizaremos¹¹. En este caso, la temporalidad «propia» —que trasciende la temporalidad natural— de determinadas iconografías tendrá una contextualización literaria que va más allá del espacio de trabajo de los promotores de la *Kulturwissenschaft*, Warburg y sus continuadores, reconociendo la utilidad de sus planteamientos en el estudio no solo de imágenes y formas de expresión en las artes plásticas —campo escogido por el alemán, en este caso—, sino también de los dispositivos literarios, de los que creemos no pueden en ningún caso desligarse las imágenes: el *imago* del otro en las fuentes literarias desafía, como fuera el caso de las manifestaciones artísticas, la temporalidad natural y recupera una serie de síntomas de lo otro que tiene también su espacio de gestación en la literatura española de guerra y posguerra. En este espacio de retornados, aparecidos y desaparecidos, las palabras de Jo Labanyi, su reflexión sobre la cultura española de la modernidad hasta nuestros días como susceptible de ser leída como una «historia de fantasmas» otorgan, además, interesantes matices al análisis de lo contra natura —y de lo heroico, también— que planteamos en este texto¹². El fantasma posee siempre, como figura terrorífica, la función de *mostrar*, instruir y advertir, como cualquier otra criatura de la alteridad situada en los márgenes de lo normal; desafía la temporalidad natural como el resto de retornados; se aferra a un tiempo que no es y, por encima de todo y como recordaba Derrida y otras especialistas¹³, puede ser identificado como un trazo o engrama warburgiano —casi como una herida no cicatrizada en la memoria colectiva— de aquellos a los que no se les permitió dejar huella.

El retorno del monstruo, especialmente en periodos de crisis política, cultural o social como la Guerra Civil, cumple una función concreta: las construcciones y representaciones dramáticas del otro están destinadas no solo a justificar la exterminación del diferente, sino que buscan particularmente la definición específica

¹¹ Jeffrey Jerome Cohen, *Monster Theory: Reading Culture*, Minneapolis (MN), University of Minnesota Press, 1996.

¹² Jo Labanyi, «Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain», en Jo Labanyi (ed.), *Constructing Identity in Contemporary Spain*, Nueva York, Oxford University Press, 2002, pág. 1.

¹³ Me refiero, de nuevo, al trabajo de Jo Labanyi: «History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period», en Joan Ramon Resina (ed.), *Disremembering Dictatorship*, Leiden, Brill, 2000; «Introduction: Engaging with Ghosts; or, Theorizing Culture in Modern Spain», art. cit.; o al de José Colmeiro: «A Nation of Ghosts? Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain», *Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*, 4, 2011, 17-34; «Tracing Ghost Stories: Phantasmal Memories and Hauntology in Manuel Rivas' *O lapis do carpinteiro*», en José Ignacio Álvarez (ed.), *Approaches to Iberian Cultural Studies*, Berlín, Peter Lang, 2020.

de los límites de lo propio, acotando la frontera de la semiosfera nacional mediante la repetición de elementos que afianzan lo invertido y lo especular. Este tipo de discurso en el que predomina el *nachleben* de determinados arquetipos de lo otro ofrece, mediante la invocación de miedos y narraciones atávicas, una imagen del enemigo político contemporáneo o del *contender* cultural que, lejos de ser producto estricto de una rivalidad presente, parece hundir sus raíces en el mal mismo, en la maldad más antigua. En este contexto, conceptos desarrollados también desde la semiótica de la cultura, como aquel de la «noción de frontera» del propio Lotman, íntimamente relacionado con el de la semiosfera, resultarán enormemente útiles en el estudio de territorios irreconciliables¹⁴. Valiéndose en gran medida de materiales literarios que permiten el análisis de realidades socioculturales más complejas, Lotman convertía la literatura en lengua rusa en mucho más que un legado literario, interpretando el contenido de los dispositivos textuales de los que parte como verdaderos contenedores de ideología y como testigos parlantes de las relaciones que se establecen entre el ser humano y el entorno que lo rodea. En un ejercicio de apropiación, y con permiso —esperamos— del investigador ruso, aplicaremos aquí su noción del «espacio de lo seguro» en estricta clave política, hablando de este «espacio de lo seguro» casi como semiosfera nacional que separa a la comunidad holística franquista de su enemigo, concebido a un mismo tiempo como otro cultural y como alteridad biológica. Lotman definía esta frontera entre nuestro espacio y el de los otros en los siguientes términos:

Uno de los mecanismos primarios de individualización semiótica es la frontera, que puede ser definida como el límite exterior, como linde planteado en primera persona. Este espacio [interior] es «nuestro», es «mío», «seguro», está «armoniosamente organizado», etc. Por contraste, su espacio es «otro», «hostil», «peligroso», «caótico» [...] esta frontera puede separar a los vivos de los muertos, a los pueblos sedentarios de los nómadas, o a la ciudad de las llanuras; puede ser una frontera estatal, o social, nacional, confesional, o cualquier otro tipo de frontera¹⁵.

Las similitudes entre uno de los ejemplos traídos a colación por el propio investigador ruso —el relato político y maniqueo, malintencionado, de un cronista procedente del Rus de Kiev en el siglo XI sobre los pueblos paganos, adver-

¹⁴ Yurij Lotman, *Universe of the Mind*, *op. cit.*, y *Die Innenwelt des Denkens. Eine semiotische Theorie der Kultur*, Berlín, Suhrkamp, 2010. Manejaré en estas páginas indistintamente la versión alemana, de la que parto: *Die Innenwelt des Denkens*; del mismo autor, *Cultura y explosión. Lo previsible y lo imprevisible en los procesos de cambio social*, Barcelona, Gedisa, 1999; así como la versión inglesa de la primera aquí citada, *Universe of the Mind*.

¹⁵ Lotman, *Universe of the Mind*, *op. cit.*, pág. 131. La traducción es mía.

sarios políticos y culturales de la federación de principados ubicada en la actual Ucrania del que se vale Lotman— y aquellos a los que nos dedicaremos en este texto, de producción española, son notables y ejemplifican con claridad que las narraciones de lo inaceptable, de aquello que se encuentra fuera de los confines de lo propio y de «lo seguro», parten habitualmente de lugares comunes y se construyen como leyendas que repiten lo repetido, como verdaderos «mitos trucados» (por manipulados, por recuperados, por torticeramente importados) susceptibles de aplicarse en cualquier contexto¹⁶. Trascienden, además, la propia limitación del formato y encuentran sin dificultad zonas porosas entre la imagen y el texto —entre Lotman y sus cronistas literarios y Warburg y las ménades danzantes de los relieves griegos que a este fascinaron—, demostrando con ello que las zonas estancas no existen, en particular en el siempre resbaladizo y siempre inclinado al bricolaje, al reaprovechamiento, mundo de la cultura y de las culturas políticas.

Esta reiteración en las características de lo otro como especular a partir de rasgos patológicos específicos *retornados*, lejos de ser interpretada como torpeza del emisor del discurso, debe entenderse, en este sentido, como elemento que vendría a confirmar la maldad definitiva, completa y carente de poros del adversario. Veamos en todo caso la crónica que cita Lotman:

Los drevlianos vivían como animales, como ganado; se mataban entre sí, se alimentaban de comida sucia o en mal estado; no respetaban las leyes del matrimonio, sino que se limitaban a raptar a las muchachas en las riberas de los ríos [...] vivían en el bosque como bestias salvajes, comiendo porquería, y empleaban un lenguaje soez ante sus mayores y las mujeres. Ajenos a las costumbres matrimoniales, organizaban juegos entre pueblos cercanos, reuniéndose en ellos para entonar toda clase de cantos demoniacos¹⁷.

Aquellos que moran fuera del «espacio de lo seguro» son catalogados como reverso, como «otros que definen», que habría dicho Ruth Wodak en un contexto más cercano al que hoy aquí nos ocupa, el del antisemitismo contemporáneo y el del fascismo continental germano¹⁸; son presentados como imagen especular, ca-

¹⁶ Haremos uso habitual a lo largo de este texto de la noción de mito trucado como la emplea-se Dumézil al referirse a la reiteración, reaparición y reutilización de relatos ficcionados, mitológicos y legendarios en espacios culturales y tiempos diferentes; véanse, en este sentido, Georges Dumézil, *Mythe et épopée I. L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens*, París, Gallimard, 1968, pág. 234; René Girard, *El chivo expiatorio*, Barcelona, Anagrama, 1986, pág. 91.

¹⁷ Yurij Lotman, *Universe of the Mind, op. cit.*, pág. 131; la traducción es mía.

¹⁸ Ruth Wodak, «The Radical Right and Antisemitism», en Jens Rydgren (ed.), *The Oxford Handbook of the Radical Right*, Oxford, Oxford Handbooks Online, 2018, pág. 2.

racterizados sistemáticamente a partir de la «abolición» o ausencia de diferencias entre ellos y los animales¹⁹. Jordanus Catalani ofrecía un relato sobre la India que coincide con el recogido por Lotman y refleja las características de criatura *infra terram* del otro: «En esta parte de la India, y en la India Menor, hay hombres que habitan lejos del mar, bajo tierra y en los bosques; tienen un aspecto totalmente infernal; no comen, no beben, no se visten...»²⁰. La obsesión por los hábitos alimenticios que recoge el semiotista de la cultura impregna en gran medida el relato de Jordanus en diferentes pasajes y en distintas publicaciones del misionero —y afecta por igual a indios, a persas, a tártaros. Y con ello confirma la aparición sintomática de una serie de lugares comunes que caracterizan por igual relatos políticos y literatura de viajes —política también, en gran medida, en tanto en cuanto *otrifica* sistemáticamente al otro y requiere del monstruo como parte indispensable de su propia estructura— y revela inevitablemente la trampa trucada, el artificio²¹.

Monstruos, moorlands, humedales y epiplasmas

Aunque volveremos sobre los desdichados drevlianos como imagen especular paradigmática más adelante —el lector quizás imaginará el destino que esperaba a este pequeño pueblo en los márgenes de los dominios del zar, vistas las descripciones que se hacían de él; la violencia verbal siempre precede a otro tipo de hostilidades—, al hablar de nuestros propios «otros» resulta aquí irresistible hacer al menos mención de la dualidad en la alteridad que plantea el relato del cronista, a partir de la superposición de otredades culturales que supone aquella costumbre, casi con seguridad fantasiosa o exagerada, del rapto en las riberas.

Dual, como decimos, al plantear una superposición coherente entre la otredad de la costumbre marital —antimarital, en este caso, si nos ceñimos al discurso del cronista rescatado por Lotman— y la frontera geográfica en un sentido estricto, trasladando además el espacio del crimen cultural, del rapto que sustituye al cortejo y a sus normas, al espacio perimetral de la ribera, hábitat de la plaga; espacio de gestación de la enfermedad, linde natural y primera frontera habitual entre tribus y clanes. La insistente relación *sobreviviente* establecida por las dere-

¹⁹ Empleo aquí la noción de abolición de diferencias entre los otros y las bestias —estrategia necesaria en cualquier proceso de otrerización— que desarrollase René Girard; véase René Girard, *El chivo expiatorio*, op. cit., pág. 68.

²⁰ Jordanus Catalani, *De Majori India*, citado en Claude Kappler, *Monstruos, demonios y maravillas a fines de la Edad Media*, Madrid, Akal, 1986, pág. 137.

²¹ En relación con el relato sobre persas y tártaros, véase Jordanus Catalani, *Mirabilia descripta: The Wonders of the East*, Londres, Hakluyt Society, 1863, pág. 10.

chas entre lo «otro», lo insalubre, lo húmedo y lo barroso que se desprende del discurso del fascismo clásico y que advirtieron algunas publicaciones y estudios como el interesantísimo ensayo que le dedica Litell en *Le sec et l'humide*²² refleja una cercanía demasiado consistente como para ser casual con discursos precedentes y con el terror patológico a las plagas, al contagio —figurado, ideológico, o político en el caso contemporáneo; real y estricto en su acepción primitiva—, asociado a los hábitats naturales de la enfermedad desde el Neolítico. Los humedales, las marismas, los lindes acuáticos, las riberas y los *moorlands* —tierras de moros, literalmente; tierras de *otros*, tierras inhóspitas— son espacios de gestación y reproducción de plagas, de agentes patológicos, de los enemigos transmisores de todo mal y de los verdaderos protagonistas de nuestros rituales precristianos de las carnestolendas a lo largo de todo el viejo continente: los mosquitos, los tábanos y otros insectos invasores²³.

Nuestra compleja relación desde la ciudad —la metrópoli, el espacio seguro en general; el espacio coherente, dotado tradicionalmente de márgenes defensivos o simbólicos; el espacio seco, en último término— con los lindes, las periferias marítimas y fluviales —el espacio húmedo, hostil y difícilmente gobernable— puede haberse simplificado con el aumento del conocimiento y la llegada progresiva de métodos que nos protegen de lo otro; de todo aquello que nos espera, dispuesto a herirnos, más allá de nuestros enclaves protegidos. La importancia de un discurso antiquísimo articulado mediante lógicas que pueden resumirse en la dualidad inamovible de «exterior peligroso / interior seguro» y su relación directa con el linde acuático, con lo fangoso, con lo pantanoso, con lo blando, en último término —detalle importantísimo, como iremos viendo—, como malvado, posee sin embargo una vigencia incuestionable que contemporáneos de Warburg como Burckhardt habrían llamado «restos vivientes» (*lebensfähige Reste*, en su original alemán), remanentes de un tiempo en que maldad, enfermedad, periferia, insalubridad y viscosidad pantanosa iban de la mano.

Eric Santner, en una revisión de la *Tesis sobre la filosofía de la historia* de Benjamin, abordaba lo «sintomático» verdaderamente como resto, como «algo que está ahí, que insiste en nuestras vidas [...] los síntomas son en cierto modo los archivos virtuales de vacíos —o tal vez sea mejor decir de defensas contra vacíos—

²² Me refiero a Jonathan Litell, *Le sec et l'humide: Une brève incursion en territoire fasciste*, París, Gallimard, 2008.

²³ Volveremos sobre el trabajo de Urbeltz en las próximas páginas. Si al lector le resulta sorprendente la transición algo ajetreada entre los drevlianos, los mosquitos y los otros guerracivilistas, recomendamos la lectura del trabajo de Juan Antonio Urbeltz, auténtico especialista en supervivencias como las hubiese entendido Warburg, y sus interesantísimos comentarios en torno a la postvida de determinados rituales en los que se agazapa, como explica el folclorista, la figura del mosquito como enemigo temido de todas las sociedades agrícolas del Neolítico.