

Sobre la Guerra Civil y el disparate.
Las adaptaciones al cine de *La higuera*,
***Noche de difuntos del 38* y**
On est toujours trop bon avec les femmes

On the Spanish Civil War and nonsense. The film adaptations of *La higuera*, *Noche de difuntos del 38* y
On est toujours trop bon avec les femmes

ÁLVARO LÓPEZ FERNÁNDEZ

alvaro.lopez-fernandez@uv.es

Universitat de València

ORCID ID: 0000-0002-1930-9150

Resumen: Películas recientes como *La higuera de los bastardos* (2017), *Malnazidos* (2020) y *Tratamos demasiado bien a las mujeres* (2024), todas ellas adaptaciones de novelas previas, ofrecen una visión cómico-grotesca de la Guerra Civil o la inmediata posguerra, alejada de los estándares realistas de su representación convencional. Aunque no sean obras que pretendan verdaderamente problematizar la memoria, la (pos)guerra no se emplea como mero marco ambiental. De hecho, su humorismo, percibido como «disparatado», parte de las referencias histórico-políticas del periodo. En consecuencia, para analizar sus posibles hallazgos y desajustes, este artículo analiza las transformaciones que realizan con respecto al material de partida.

Palabras clave: grotesco, adaptación cinematográfica, Guerra Civil española, cine español, disparate.

Abstract: Recent films such as *La higuera de los bastardos* (2017), *Malnazidos* (2020) and *Tratamos demasiado bien a las mujeres* (2024), all adaptations of earlier novels, offer a comic-grotesque vision of the Civil War or the immediate post-war period, far removed from the realist standards of their conventional representation. Although they are not works that truly seek to problematise memory, the (post)war is not employed as a mere environmental frame. In fact, their humour, perceived as «nonsensical», stems from the historical-political references of the period. Consequently, in order to analyse their possible findings and mismatches, this article analyses the transformations they make with respect to the source material.

Keywords: grotesque, film adaptation, Spanish Civil War, Spanish cinema, nonsense.

1. INTRODUCCIÓN¹

«Esta puta guerra no tiene ninguna gracia», sentenciaba Fofito, con la cara blanca, caracterizado de «payaso listo», en el prólogo de la película *Balada triste de trompeta* (2010), de Álex de la Iglesia. Al fondo, quedaba la mirada suspendida de unos niños que estaban viendo el espectáculo y a los que se les había congelado la risa. Minutos después, su *partenaire*, el «payaso tonto», interpretado por Santiago Segura, se lanzaría a machetazo limpio, rebanando gargantas con una furia estrambótica, contra el ejército rebelde en la defensa de Madrid. Las dos escenas, los dos payasos, funcionaban como un diptico del grotesco que proponía Álex de la Iglesia en su tratamiento de la memoria nacional. Un grotesco entendido, de acuerdo a las teorías de Iehl (1997), Roas (2009), Connelly (2015) o Bastida Vergés (2021), como un ejercicio de degradación de un modelo de realidad a medio camino entre lo terrible y lo cómico, cuyo exceso en la película se relacionaría antes con la angustia que con la regeneración a lo largo de un recorrido transido de violencia y carcajada impropia. La película obtuvo el León de Oro a «Mejor Director» y a «Mejor Guion» del Festival de Cine de Venecia de ese año (cuyo jurado presidió Quentin Tarantino), y en la edición de los Goya de 2011 estuvo nominada a quince estatuillas, aunque solo ganó en las categorías de «Maquillaje y Peluquería» y «Efectos Especiales». Los premios mayores los recibió *Pa Negre* (2010), de Agustí Villaronga, otra película de memoria, en este caso de la inmediata posguerra, que se abría también con un prólogo brutal, pesadillesco e hipnótico. Decía Gemma Vidal que ambas películas coincidían en huir de «representaciones pretendidamente historicistas» (2011) en su inmersión del trauma, así como en la proyección de una comunidad (la familia y la troupe circense) donde los roles de víctima y verdugo se distorsionaban. Al hilo, convendría incidir también en la voluntad central de ruptura de ambas con lo mimético. No en vano, si *Balada triste* se erguía sobre la comicidad grotesca, que Vidal tildaba de «esperpética»², *Pa negre* fiaba la revelación de su misterio a un

¹ Esta investigación ha sido desarrollada con la ayuda de una subvención para la Contratación de Personal Investigador en Fase Postdoctoral (CIAPOS) de la Generalitat Valenciana (número de referencia: CIAPOS/2022/005).

² Aunque uno de los rasgos axiales del esperpento sea «el desarrollo de una lectura sociopolítica de la realidad hispánica o de su pasado histórico» (López Fernández, 2020), tiende a abusarse de la etiqueta esperpética, por encima de otras categorías del grotesco, como lo kafkiano, para hablar de las películas y los libros españoles sobre memoria o política que se valen de dispositivos deformadores. En este sentido, aunque se puedan hallar trazos esperpéticos en las obras analizadas en este artículo (especialmente en *La higuera de los bastardos*, como se comentará), ninguna de ellas supone una actualización de las claves de la estética valleinclanesca.

fantástico de proyección simbólica a través de la escena de anagnórisis espectral en la cueva, es decir, aquel espacio mítico donde «lo numinoso se produce» (Cirlot, 1992: 161) y se puede acceder esotéricamente a la verdad oculta(da). En otras palabras, lo no mimético en ambas producciones estaba enraizado con el mensaje ideológico y transgresor del filme, como había ocurrido en *El laberinto del fauno* (2006), película en la que Guillermo del Toro solapó la violencia aniquiladora de la posguerra con la perturbadora exuberancia de un mundo maravilloso.

Ello parecía anunciar a comienzos de la pasada década un camino de heterodoxia en las convenciones del cine español sobre la representación y reclamo de la memoria, en especial el cine sobre la guerra civil y la inmediata posguerra. Pensemos que este ya se había constituido como un género mayor de la industria en la medida en que el público había ido identificando y adivinando patrones y atmósferas de unos filmes reputados por los medios y considerados como «serios» por la expectativa de compromiso que generaban, y que no habían dejado de sucederse. Es más, la tendencia aumentaría entre 2014 y 2020³, cuando se produce un segundo *boom* de la memoria tras el vivido a principios de siglo XXI a partir de la publicación y estreno de *Soldados de Salamina*, que Nora Catelli bautizó como «El efecto Cercas» (2002). Sin embargo, a pesar de ese horizonte de promisión, no han sido muchas las películas que han roto ese *continuum* realista que parecía agrietarse en 2010, como si «usar en el arte una imaginación alejada del estricto mimetismo estilístico comporta[ra] una grave traición a aquel compromiso ideológico que combate por causas justas» (Gregori, 2019: 7) o, sencillamente, pareciese frívolo valerse de una estética de distorsión ante temas tan delicados.

De hecho, en lo que respecta a la comididad grotesca, apenas se pueden señalar tres largometrajes que se hayan valido de sus códigos expresivos para representar la guerra civil y la inmediata posguerra: *La higuera de los bastardos* (Ana Murugarren, 2017, Blogmedia), *Malnazidos* (Javier Ruiz Caldera y Alberto de Toro, 2020, Telecinco Cinema, Cactus Flower Producciones, La Terraza Films, Ikeru Films) y *Tratamos demasiado bien a las mujeres* (Clara Bilbao, 2023, Ficción Producciones, Noodles Production, RTVE, Televisión de Galicia), todos ellos adaptaciones de un material previo⁴. Y, si bien *La higuera*

³ Así se desprende de la base de datos de *Memory Novels Lab. Laboratorio de Literatura de la Memoria*, de la Universitat de València, que puede consultarse en el siguiente enlace: <https://mnlab.uv.es/>.

⁴ Podría añadirse a esta terna un filme como *Sordo* (Alfonso Cortés-Cavanillas, 2018, La Caña Brothers), basado en un cómic minimalista de David Muñoz y Rayco Pulido (2008), que Alfonso Cortés-Cavanillas y Juan Carlos Díaz convierten en un western pirenaico sobre la «Operación Reconquista de

de los bastardos acusa una irregularidad en la distribución de su planteamiento grotesco entre la primera y la segunda parte de su metraje, *Malnazidos* (2020) y *Tratamos demasiado bien a las mujeres* (2024) destacan precisamente por su coherencia tonal.

No es el único paralelismo que despierta el interés de detenerse en estas obras dislocadas (y originales) con respecto a su contexto. Por ejemplo, si bien estas películas no pretenden ser obras significativas sobre memoria, en tanto que no promueven una agitación de conciencias o activación política del espectador ni convocan desde el presente una relación verdaderamente problematizadora con el pasado histórico; tampoco invitan a una relación de complacencia. Según David Becerra, en su ensayo *La Guerra Civil como moda literaria* (2015), la mayoría de textos publicados en el siglo XXI sobre la contienda utilizaban el conflicto como marco, aderezo o decorado reconocible y comercial que servía a grandes rasgos para ubicar historias de aventuras y de pasión, ideales y muerte, tramas de género negro en medio de las ruinas de la retaguardia, etc. Es decir, en lo que compete a su engranaje narrativo, hubiera valido tanto la Guerra Civil como La Segunda Guerra Mundial para ambientar su desarrollo. Incluso en los casos, mayoritarios y loables siempre, en los que se aprovechaba la coyuntura para reivindicar, de forma genérica, la memoria de los vencidos y se posicionaba al lector del lado republicano, la ficción tenía a proponer una «reconstrucción despolitizada y deshistorizada de la Historia» (2015: 17), cómplice con las expectativas narrativas y emocionales del receptor. En contraposición, la audacia y la comicidad de las películas analizadas, especialmente *Malnazidos* y *Tratamos demasiado bien a las mujeres*, parten de las coordenadas ficcionales guerracivilistas. En otras palabras, su caricatura se ejerce sobre los tipos concretos de personajes, tópicos y conflictos de la contienda y, por tanto, esta no resulta intercambiable. No solo eso, el humor específico sobre la Guerra Civil no está presente en las novelas de partida (o tiene una acidez diferente en el caso de *La higuera*) y supone el primer andamiaje no ya de una voluntad de entretenimiento, sino de subversión.

Ello da pie a un último paralelismo, ahora receptivo: en todos los casos, la trama o parte de la trama ha sido percibida como un disparate, según el DRAE «contrario a la razón», pero que aquí emplearemos como «contrario a la expectativa razonable». Las

España», promovida por el PCE en colaboración con la Resistencia Francesa, de miembros pulp y grotescos. Sin embargo, la senda de horror por la que acaba transitando la película, por un lado, acaba por diluir «su condición de obra de la memoria» (López Fernández y Molina Gil, 2024: 173) y, por otro, también se aleja de cualquier tipo de comicidad.

películas no encontraron la connivencia general de público, que no terminó de aceptar su pacto de verosimilitud. De hecho, y por más que fueran producciones estimables en términos de inversión, pericia técnica, participación de actores conocidos, etc., recibieron un varapalo en taquilla. La reacción más generalizada fue la de cierto desprecio y perplejidad, sobre todo en el caso de *Tratamos demasiado bien a las mujeres* –como puede comprobarse en plataformas de votación popular como Filmaffinity, donde aparece castigada con un 4,4–, a pesar de la intrepidez de su propuesta de adaptación y sus virtudes textuales y cinematográficas que motivaron un rímero de críticas positivas por parte del sector profesional.

Esta tesitura activa ciertas preguntas sobre la representación actual y futura de la Guerra Civil: ¿es pertinente y positiva esta desacralización del conflicto? ¿Por qué estas películas han generado tanto rechazo del público en términos estéticos y/o ideológicos? ¿Son reivindicables o son sencillamente fallidas? ¿Qué visión de la guerra prologan o establecen? «Esta puta guerra no tiene ninguna gracia» (*Balada triste de trompeta*, 2010), pero ¿la tienen para nosotros estas películas? ¿Y cómo la consiguen o por qué fracasan? Una de las mejores formas para adentrarse en estas reflexiones y poder pescar algunas respuestas es analizar sus procesos textuales de adaptación.

2. GROTESCO ES EL FRUTO. EL PASO DE LA HIGUERA AL CINE

En la novela *La higuera* (2006), de Ramiro Pinilla, se invita al lector a esclarecer el misterio de un hombre, apodado por los vecinos de Getxo como *Chumbo* o *Txominbedarra*, que se dedicó a cuidar una higuera desde 1937, hasta acabar sus días colgado de una de sus ramas en la primavera de 1966. El primer acercamiento a su figura es indirecto y fragmentario, lo que intensifica la intriga, centrado en la percepción que «el hombrecillo» (2017: 9) causaba. Nótese que, a pesar de ser una referencia fija en la localidad durante décadas, había sido hasta desprovisto de nombre, devenido en materia casi legendaria. En la primera parte de la novela, una maestra de escuela, Mercedes Alkorta, repasará la impresión que le suscitaba el personaje en una narración atravesada de preguntas retóricas que sirven de asideros para la trama.

Bien, pues allí estaba Txominbedarra, donde siempre, sentado en su silla y de espaldas, como un bulto infeso, al menos, desconcertante [...] Aunque estaba sentado, su actitud era tensa; la espalda despegada del respaldo, las rodillas juntas y la mirada vigilando el crecimiento del esqueje de higuera. ¿Podría ser peligroso un sujeto tan devoto de las plantas? Parecía no vivir más que para aquella. El hecho de ignorar si era o no peligroso le

calificaba, por lo menos, de presunto; la atmósfera hostil que respirábamos hacia lo demás.

No se sabía mucho de él: los primeros días junto al esqueje vestía el alarmante uniforme falangista. Luego se lo quitó, o se lo quitaron, o lo perdió o vendió, o de pronto entendió que no casaba con la pureza del vegetal que cuidaba (2017: 22).

Ramiro Pinilla recuperará al personaje de Mercedes en la tercera parte para transmitirnos las hipótesis que circulan en torno a la muerte del *Chumbo*, pero el panel central de la novela corresponderá a la narración cronológica en primera persona del propio ermitaño, Rogelio (interpretado en la película posterior por Karra Elejalde). A partir de su crónica advertimos, en presente histórico, cómo pasó de ser un pistolero falangista a un anacoreta por medio de una conversión gradual alimentada por el miedo y una revelación casi mística. Esta se produce después de participar en el asesinato del padre, maestro de escuela, y del hijo mayor, de diecisésis años, de una familia republicana. Tras ello, tiene la seguridad de que el hijo pequeño superviviente va a vengarse en el futuro a no ser que siga sus esotéricas instrucciones. El niño le comienza en silencio a plantar una higuera encima de donde anónimamente enterró los cuerpos de su familia, a hacerla crecer y protegerla como símbolo y señal del crimen y de su memoria. A esta labor Rogelio dedicará con resignación su vida, convirtiéndose en una suerte de santón sin milagro frente al verdadero hombre-santo, que sería el niño que ha dispuesto ese camino de expiación y a quien acaba sirviendo a partir del revulsivo que le suscita el juicio de su mirada:

Si el chico y yo nos comunicáramos con palabras, le revelaría el sacrificio que estoy dispuesto a hacer por él. Sería bueno para mí notificárselo de alguna manera ¿Cómo? El chico me transmite deseos, órdenes o como se les quiera llamar, valiéndose de ingeniosidades..., siempre silenciosas. [...] La única verdad es su mirada, su maldita mirada, en la que el maldito diablo deposita su maligno poder (2017: 131).

En su adaptación cinematográfica, Ana Murugarren (directora y guionista) suprime la distancia respecto al anacoreta protagonista. De esta forma, no recurre al personaje de Mercedes Alkorta, rebaja la polifonía y centra su foco desde el principio en el crimen de Rogelio. No solo eso, decide que sea él quien ejecute directamente al padre y al hijo republicanos. La presentación del filme es, pues, áspera, conmocionante, sin que medien apenas elementos de distorsión. En el primer tercio del metraje, el planteamiento de la memoria que articula la película ahonda en la perspectiva condenatoria de los «héroes falangistas» (ascendidos unánimemente a golpe de traición, de atropello bélico cuando el enemigo se daba en retirada, etc.) y

cumple tonalmente con la expectativa realista-denunciante del espectador. Más adelante la higuera crece y, con ella, una comicidad expresionista que va tomando la película de forma brusca. No en vano, mientras que la novela se caracterizaba por su equilibrio y uniformidad tonal, que se servía de momentos puntuales de humor y de sentimentalismo como catalizadores de alivio y empatía para su crónica distanciada en torno a la memoria; el filme articula dos tonos sucesivos cuya transición puede provocar desconcierto, pues convocan una recepción diferente. En este sentido, el chiste y la expresividad grotescas no dejan de aumentar a medida que el protagonista se va volviendo más santo, se va convirtiendo en *otro*. Es este, pues, un grotesco regenerador y positivo (bajtiniano⁵), sostenido, sobre todo, en el diálogo del ermitaño con dos personajes: un ayudante y un antagonista. El primero es Cipriana, interpretada por Pepa Aniorte, antigua pescadora y ahora señorona del alcalde franquista. Es la voz más crítica con el Movimiento, aunque ha medrado con él, y quien insta a Rogelio a seguir lo que ella considera «el mandato de la Virgen», con un carisma especialmente zarzuelero en el filme. El otro es Ermo, el arribista que se chivó de la familia, apegado también a la higuera porque piensa que Rogelio oculta bajo sus raíces un bien material. La interpretación hosca y degradada de Ermo por parte de Carlos Areces (que ya había protagonizado *Balada triste de trompeta*) acaba por desmontar el mimetismo inicial de la cinta. De hecho, su Ermo constituye la figura más liberada y deformada con respecto al material de partida. Al paso de ambos personajes, el filme se va cargando con resabios burdos pero venenosos, como cuando Rogelio pregunta al cargo religioso de la localidad: «¿ustedes los curas cuando sienten ganas de matar qué hacen?», y este responde: «Traer una guerra para que otros maten por ti». El golpe de gracia de la respuesta en la película no estriba tanto en el comentario, como en la reacción impasible de Rogelio, que se cree un soldado de Dios por la Nueva España.

Al hilo, conviene señalar que la película reproduce con una marcada fidelidad los eventos centrales de la novela (sumisión que seguramente lastró algunas de sus posibilidades cómicas, como ya advirtió, entre otros críticos, Jordi Costa [2017]), hasta el punto de que extrae de ella la mayoría de diálogos que la componen. Sin embargo, estos no funcionan igual en escena: resultan más incisivos,

⁵ Es decir, coherente con las teorías de Mijaíl Bajtín, quien planteaba un grotesco bufo y tendente a lo carnavalesco, asociado a una violencia celebrativa que remitía a lo escatológico y a los fluidos corporales como forma transgresora de «degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de todo lo elevado, espiritual, ideal o abstracto» (1988: 25), con un propósito de exhibición de lo ocultado, inversión de roles y regeneración a través de ese ritual de excesos y desechos aflorados.

posibilitan otra mirada. Así, los chistes que en el libro suponen marcadores ocasionales de respiro y de crítica para una historia incómoda, constituyen en la película, más dialógica, su clave expresiva, en combinación con la interpretación progresivamente más distorsionada de los personajes. Ese oscuro humorismo, permite, por ejemplo, matizar el planteamiento universal que al principio parecía mover el metraje (en su aproximación a unos villanos demoníacos y tópicos) y realizar una sátira de las distintas etapas del franquismo con resonancias viñetistas, lo que compone uno de los momentos más atinados de la película, y más desatado con respecto a su material de partida.

De este modo, cuando en los años cincuenta el antiguo capitán falangista de Rogelio quiera talar la higuera, por ser señal creciente de sus crímenes de guerra, se topará con el *boom* del turismo franquista y su condición de «camisa vieja» ya no le servirá para imponer una solución intervencionista. Al fin y al cabo, Rogelio es un activo turístico y devoto de la región, la gente peregrina para verle. Hasta han montado tenderetes alrededor del ermitaño, que ha trocado su camisa azul por, primero, la tela floreada de una cortina y, más adelante, por una túnica blanca que bien puede recordar en pantalla a la del druida Panorámix de *Astérix y Obélix*. Deslizo la referencia a propósito, pues los intentos de sus compañeros falangistas por echarle de la higuera tienen un trazo caricaturesco, casi de tebeo, en su fracaso. La escena más divertida al respecto será aquella en la que, como en una revisión de la zarzuela *La corte del faraón*, Rogelio tratará de no sucumbir a la tentación de una antigua prometida suya, miembro ahora de la Sección Femenina, que sus compañeros falangistas han desplazado hasta su cabaña para convencerle de que se amancebe con ella. El mayor humorismo de esta peripecia en el libro apenas se concentra, reflejo del estilo de Ramiro Pinilla, en un par de líneas: «Loreto se ha pasado una semana en la tumbona y en camisón. El disco de *Sherezade* ya estará gastado de tanto girar noche y día» (2017: 224). En contraposición, la película re-crea el pasaje por extenso y por exceso en una aproximación al disparate, lo que incluye desde una masturbación disuasoria al compás de la música por parte del ermitaño, hasta la última confrontación entre este y Loreto, vestida ahora con un carnavalesco delantal con el logo de Falange sobre la camisa azul. Como ejemplo del cambio de tono operado por Murugarren, si en el libro la marcha resignada de Loreto culmina con una leve nota sentimental: «Su pequeña espalda se aleja lentamente hasta perderse en la distancia» (Pinilla, 2017: 224), en la película Rogelio prefiere beber de su bota de vino, hastiado, antes que mirarla.

Tras este intento fallido, siguiendo la novela de Pinilla, sus antiguos compañeros falangistas decidirán ejecutar a Rogelio

colgándole de su higuera, en lo que constituye un irónico y circular llamamiento al olvido. Sin embargo, ni siquiera entonces el ermitaño se comportará con elocuencia realista-épica, sino como un personaje grotesco, que incorpora, incluso, vibraciones esperpénticas, de un modo afín a cuando Max Estrella le da a don Latino antes de morir unas macabras «buenas noches» en *Luces de bohemia* (Valle-Inclán, 2014: 172). Es decir, con una distancia funeral respecto a los eventos que él mismo está padeciendo, en un ejercicio de superación «del dolor y de la risa, como deben ser las conversaciones de los muertos, al contarse historias de los vivos» (Valle-Inclán, 2018: 123-124). De esta forma, aunque Rogelio se muestre alarmado al principio (les rogará: «camaradas, no me matéis como un puto perro, solo queréis asustarme, ¿verdad?»), se acabará despidiendo, enajenado, con una última duda –un último chiste– que revela tanto el respeto intelectual que aún guarda por su líder, puesto ya un pie en el estribo, como la confusión que siempre ha tenido hacia la causa falangista: «Pedro Alberto», le implora, «¿me podrías decir qué significa que España es una unidad de destino en lo universal?». La frase corrosiva también se pronuncia en el libro (2017: 246), pero no alcanza la misma negrura, pues allí funciona como un anestésico para el lector, que ha seguido más de cerca al personaje y su conversión. Por su parte, en la película, el comportamiento dislocado de Rogelio remata un final anticlimático, poco complaciente para el espectador y más audaz de lo que se ha concedido, precisamente porque no termina de ser un desenlace expiatorio ni trascendente: Rogelio ni siquiera ha cuestionado el alzamiento ni se ha arrepentido, aunque haya aceptado su autocondena. Hemos orillado hasta el final en pantalla un mundo franquista en tanto mundo grotesco, cerrado y hermético (Ginés Orta, 2020: 171), cuya violencia es imposible de revertir.

3. MONSTRUOS DE LA GUERRA. LA ZOMBIFICACIÓN DEL CONFLICTO EN *MALNAZIDOS*

La película *Malnazidos*, dirigida por Javier Ruiz Caldera y Alberto de Toro, y adaptada por Jaime Marqués (*La Sociedad de la nieve*) y Cristian Conti (*Distrito Salvaje*), parte de la novela *Noche de difuntos del 38* (2012, 2022), de Manuel Martín, perteneciente al género Z. Ambos productos se valen de la misma premisa experimental y comercial: combinar el elemento zombi con la Guerra Civil española. La novela, ambientada en una sierra tras la batalla del Ebro, se sostiene sobre la acción focalizada en su protagonista, el teniente de requetés Jan Lozano, caracterizado desde el principio por su valiente liderazgo y capacidad de empatía. Es una figura heroica, antibelicista, el caballero perfecto, que va a terminar abjurando de su causa innoble. Su tenso encuentro con un pelotón republicano da lugar a un acto de colaboración sobrevenida entre los miembros de ambos

bandos, pues han de combatir a un súbito enemigo común: una masa terrorífica de soldados fallecidos y resucitados como monstruos antropófagos y desmemoriados. Ya lo decía Mabel Moraña: el zombi resulta la máquina de guerra o el enemigo perfecto, pues en contextos bélicos, encarna como agrupación indistinta el dualismo barbarie/superhombre (2017: 69). Como se sabrá más adelante, estos zombis responden a un descontrolado experimento por parte de investigadores nazis, con el beneplácito de los mandos golpistas; pero, en términos metafóricos, sirven como reflejo extremo de la potencial naturaleza monstruosa de todo soldado en guerra. En palabras de José Antonio Calzón García, que estudió con detalle las implicaciones biopolíticas de esta novela y de la semejante *1936Z. La Guerra Civil zombi*, de Javier Cosnava, lo zombi maximiza «la desarticulación de buena parte de las categorías y oposiciones fundamentales en la arena bélica –amigo frente a enemigo, vivo frente a muerto, humano frente a bestia o animal–» (Martín, 2022: 344). Numerosas reflexiones de la novela redundan en esta idea: «en los dos últimos meses, he hecho cosas terribles [...] Todos nosotros hemos matado a otras personas. Algunos no eran más que niños» (2022: 74); «¿Qué persona cogería a un chico de veinte años [...] y lo habría llevado junto a una tapia para darle tres tiros? No, no era posible un ser humano así. Tenía que haber sido un monstruo» (2022: 100); «Pregúntale a los que vivían en Guernica» (2022: 177). A veces se asimilan las formas de describir a los prisioneros, deshumanizados, y los zombis: «por allí venían. Cuerpos tambaleantes. Carne muerta [...] Los pobres desgraciados habrían sido prisioneros de algún campo alemán» (2022: 228). En otras ocasiones, se equiparan los estragos de los zombis con los atropellos humanos de la contienda:

Los cuerpos estaban destrozados por igual. A uno de los regulares le faltaba toda la parte inferior del tronco. Otro de sus compañeros se abrazaba al cadáver de un rojo. Le había atravesado la garganta con la bayoneta, cogida a modo de cuchillo. Él, en cambio, parecía haber muerto por los disparos que le atravesaban el torso. [...] Junto al que le faltaban las piernas, había signos claros de la explosión de una granada. A otros de los muertos lo habían cosido a cuchillazos por todo el cuerpo. Los demás habían caído por disparos o metralla.

No había marcas de mordiscos (Martín, 2022: 145-146).

En definitiva, esta novela Z, aunque no lo haga de un modo sistemático ni pretenda proponer un análisis profundo de ello, bosqueja más que la película la depredación de seres humanos al límite, lo que propicia escenas broncas como, por ejemplo, un intento de violación. En relación con esa aspereza, conviene incidir sobre dos aspectos distintivos de la novela antes de atender a las

transformaciones que realiza la adaptación. En primer lugar, destaca su continua atmósfera gótica, de suave horror contenido, que se fija desde el prólogo a través de la peripécia de un «soldado desconocido», sin bando. Es este un motivo recurrente en las novelas no miméticas de anuncio apocalíptico: aquel que otea el peligro sobrenatural y previene al lector de la amenaza antes de que los protagonistas se topen con ella. Además, este capítulo introductorio busca conectar con el romanticismo espectral propio de «Día de difuntos de 1836», de Mariano José de Larra, al culminar con la fecha «Noche de difuntos del 38». Su estilo, en cualquier caso, entronca con un depurado terror popular, de destellos lírico-románticos, que se materializa en pasajes como aquel en que el narrador enuncia que el sonido natural de los monstruos era el gemido de dolor y «el bosque gimió como un solo ser» (2022: 134), u otros en los que reconocemos el estrago a través de las cicatrices y la expresión desbocada de un personaje: «En el rostro del italiano se vislumbraban terribles heridas que no presentaba unos minutos antes, cuando había estado hablando con él. Un desgarrón le cruzada la frente, y otro tajo en diagonal, la mejilla izquierda. En la derecha, en cambio, no le quedaba casi piel. Aunque lo peor eran los ojos, enloquecidos, a punto de salirse de las órbitas» (Martín, 2022: 69). El tono coge empaque cuando representa a los zombis en un comportamiento animal, pero en el que aún se adivinan individualidades, como cuando narra que, tras desmembrar a una víctima, «uno de los monstruos se apartó de los demás, con un brazo del comisario como macabro trofeo. Se sentó en una roca de la orilla y empezó a arrancar la carne de la extremidad a mordiscos» (2022: 98). En este panorama no hay apenas aproximaciones de humor o autoironía. Solo dos chistes jalonen el texto, uno en los primeros capítulos y otro al final (ambos recogidos en el filme), como para marcar los instantes periféricos de tranquilidad. No estamos, por tanto, ante una comedia.

A su vez, tampoco estamos ante una novela que aborde la Guerra Civil más allá de una coordenada ambiental, un decorado que ofrece algunos detalles pintorescos e historicistas, nombres de emplazamientos (incluidos algunos cuya mención crítica resulta muy agradecida, como campos de concentración franquistas), alusiones fidedignas a modelos de vehículo y armas, etc.; pero que no construye su trama narrativa desde el conflicto. La Guerra Civil es un marco conocido para el lector que, además, supone una sugerente novedad para el género Z. Sin embargo, en lo que se refiere al transcurso de la acción, esta podría haber sucedido en un bosque de la resistencia francesa (coordenada en la que se sitúa el epílogo de la novela, con Jan matando nuevos zombis).

Esos dos elementos (el terror gótico y la irrelevancia de lo guerracivilista) son los que sobreescribe la película de Alberto Toro y

Javier Ruiz Caldera, creador experimentado a la hora de desmitificar íconos nacionales con ludismo y buena intención. En este sentido, los adaptadores del guion, Marqués y Conti, enfrentan la memoria desde un sentido de reconciliación. En consecuencia, vamos a presenciar en pantalla un armisticio forzoso, que intenta acogerse al beneplácito y la sombra de lo berlanguiano. Los discretos datos de taquilla y la crítica ambivalente del filme⁶ corroboran que, más allá de la injerencia zombi, la propuesta igualitaria entre bandos que propuso la película pudo parecer acrítica y conservadora, demasiado amplia en su espectro (y, por lo tanto, para nadie) y desfasada a la hora de conseguir la complicidad del espectador estándar de las películas sobre la Guerra Civil (que no suele ser el mismo que el de las comedias apocalípticas); pero ello no obsta para reconocer el aporte carismático que los creadores insuflaron a cada personaje, menos maniqueo e individualizado que en el material partida. De esta forma, el protagonista, interpretado por Miki Esparbé, no es ya un perfecto caballero sino un insubordinado, un abogado que libera republicanos, de diálogo ácido y charlatán que se enfrenta a una posible ejecución por parte de los suyos. Le conmutan la pena para internarse en esa simbólica tierra nadie donde se encontrará con los zombis y el batallón republicano. Es un engañado por los suyos, no la persona que promueve el chiste, sino la que ofrece su réplica y sirve para distribuir la palabra (decisivamente renovada) al resto de figuras con ligereza y agilidad.

En lo que respecta a la trama, como en la novela, los nazis han inoculado el virus en connivencia con el alto mando español e italiano, aunque en esta ocasión estarían también dispuestos a hacerse con él los oficiales rusos (ausentes del territorio). La película incide, pues, en el relato de la Guerra Civil como una guerra internacional espoleada por el fascismo europeo y, por tanto, en la visión de España como un campo de pruebas de su destrucción, que se cristaliza a través de la metáfora zombi. En consecuencia, en el prólogo de la película lo que observamos esta vez es a un oficial y *mad doctor* nazi llegando a una boda. Va a matar y contagiar el virus a sus invitados, pero antes estos se mofan abiertamente de él, dándole aguardiente en lugar de agua. Se introduce así la anfibología y la desacralización, principio rector de la mezcla desprejuiciada de géneros que inspira toda la película, acompañada de esa risa popular, desde abajo, ante los villanos por antonomasia del cine moderno y la cultura de mesas, pero también de la historia contemporánea española en tanto

⁶ La recaudación estimable, pero mucho menor de lo esperado, que consiguió la película (1.075.486 euros) en 2022 (pues tuvo que retrasar más de un año su estreno) convirtió a *Malnazidos* en uno de los mayores reveses de Telecinco como productora en los últimos quince años.

representantes supremos del fascismo. En este sentido, aunque la película se sostenga sobre una estructura de aventuras de molde spielbergiano, que reúne y distribuye múltiples escenas de míticos filmes de zombis, su originalidad y sentido residen en su adaptación al marco guerracivilista, del que también parte su caricaturesca comicidad. Por ejemplo, en lo que podría ser un resabio del humor de ciertas estampas de *La Codorniz* o de un monólogo de Gila, el joven chófer del protagonista explica por qué combatió por el ejército nacional. La justificación la halla en un poste: «En mi pueblo todos se pusieron del lado de las hojaldritas. Si los rojos pillaban a las monjas, las hojaldritas se acabarían para siempre» (*Malnazidos*, 2020), confiesa.

A tenor del sentido de equilibrio al que aspira la película, los adaptadores realizan un calculado reparto de personajes prototípicos de ambos bandos que asegura progresivas parejas cómicas. De este modo, si en el bando republicano hay un gigante que se cree ruso y una miliciana apodada *Matacuras*, en el bando rebelde habrá un soldado marroquí con una baraca continua y una monja guerrillera (interpretada por María Botto), creación del filme, que tiene algunas de las líneas más reproducibles de este en formas de gags: desde «voy a repartir comunión» con unas granadas en la mano, hasta su increpación al capitán republicano al decir: «¿De qué tienes miedo, Jacinto? La virgen del sagrado corazón está contigo» (*Malnazidos*, 2020). En la misma línea, también habrá falangistas que farfullen «Puta democracia» (*Malnazidos*, 2020) cuando la mayoría decida por votación inspeccionar el núcleo de irradiación del virus. En definitiva, se engarzan múltiples chistes, mejor encajados o menos, derivables del tópico de cada figura, de cada peón de esa guerra, a los que solo el elemento sobrenatural, que despersonaliza al monstruo enemigo, puede dotar de heroicidad. Así, si el horror del material original queda desactivado en favor de una cierta espectacularización grotesca, eficaz pero impersonal; los personajes trascienden en pantalla gracias a su arco evolutivo y voluntad de sacrificio de un modo considerablemente más emotivo que en la novela. La única contrariedad de esta resolución es que el destino igualador para estos héroes desgraciados, dispuestos alrededor de la promesa de colaboración del protagonista (que acabará simbólicamente perdiendo la mano izquierda ante la mordedura de un zombi), se concreta, de nuevo, en un planteamiento equidistante que acaba opacando parte de los aciertos compositivos y de la frescura comercial del filme. La escena que refiere con mayor claridad esta tendencia blanqueadora es aquella en la que un falangista y un republicano, encerrados en un camión, rodeados de zombis, se inmolán, no sin antes colocar las fotografías de sus respectivas novias asesinadas en la guantera del coche. «¡Viva España!», grita el falangista. «¿La tuya o la mía?»,

replica el republicano. «Qué más da, la que quede cuanto esto termine» (*Malnazidos*, 2020), acaba por concluir mientras se volatilizan en el campamento de Las águilas. El nombre muy probablemente incorpore un guiño al filme *Ha llegado el águila* (1976), de John Sturges, con el que *Malnazidos* tiende no pocos paralelismos.

El personaje, en cualquier caso, que gana más enteros con la adaptación es la coprotagonista femenina, *Matacuras* (interpretada por Aura Garrido). No en vano, si en el libro no pasa de ser un personaje infantilizado y sensible bajo la coraza del trauma de la guerra, aquí se convierte en la única que acaba cargando con los atributos convencionales del héroe-salvador solitario, como evidencia su último plano, en moto, tras dejar al personaje protagonista seguro y en casa, marchándose ella a la resistencia francesa para seguir combatiendo.

4. UN ÁGUILA ASESINA. RESISTENCIAS REPUBLICANAS EN *TRATAMOS DEMASIADO BIEN A LAS MUJERES*

Este personaje empoderado da pie para pasar a la siguiente película, *Tratamos demasiado bien a las mujeres*, la adaptación que Clara Bilbao, como directora, y Miguel Barros, como guionista, han realizado del libro de Raymond Queneau *On est toujours trop bon avec les femmes*. El mismo año en que aparecieron sus *Ejercicios de estilo*, 1947, el genial cofundador del Oulipo publicaba esta novela en el sello editorial *Les éditions du Scorpion*, conocido por sus títulos provocativos, con el seudónimo de Sally Mara, que fonéticamente equivaldría en francés a algo parecido a «la sucia se desternilló». El argumento, ambientado en el conflicto angloirlandés, es sencillo: en 1916, un grupo de siete revolucionarios irlandeses secuestran una estafeta de correos, matan a su director y se proponen resistir lo máximo posible el envite británico. Encerrada en el baño, sin embargo, queda la joven Gertie Girdle, prometida de un oficial británico, cuyo carácter «deslenguado, atrevido y seductor, acabará convirtiéndose en la perdición física y moral de todos ellos» (Martín Sánchez, 2023: 7). La obra exhibe una voluntad grotesca y paródica: de la novela histórica, de la novela erótica y de los referentes hipertextuales, especialmente de la literatura de Joyce, ya desde el monólogo interior con el que atendemos a los pensamientos de la devota «súbdita del Imperio Británico» (Queneau, 2023: 45), como se declara mientras se pregunta hamletianamente si debería tirar o no de la cadena y asumir el riesgo de que el ruido la delate. En sintonía, a pesar de que aún no estaba escrito en el presente de ficción, los revolucionarios corean «*Finnegans wake*» (2023: 21, 69, etc.) como grito de guerra y júbilo. Hay juegos con las notas al pie por parte del narrador, como cuando define «*God save the King*: canción popular inglesa, después de cantarla cada cual se va por su lado» (2023: 68).

El espíritu lúdico e iconoclasta se manifiesta también en la estructura irregular de los capítulos, en especial el LXII, conformado solo por las cuatro palabras «Psssss –hizo el obús» (2023: 181).

Un elemento singular de comididad de la novela, que va a mantener la película, es la aparición repentina de la muerte allanada por un distanciamiento *naïf*, especialmente cuando se solapa con una escena sexual. De esta forma, mientras un revolucionario estaba teniendo relaciones sexuales con Gertie, llegó un proyectil y «se llevó su cabeza» (2023: 137). Tras el desconcierto, esta muestra de comididad absoluta, de acuerdo al concepto de Baudelaire (2001), en tanto brutal y arbitraria, que dispone Queneau se prolonga en el siguiente capítulo, como una suerte de glosa: «el cuerpo siguió moviéndose rítmicamente unos segundos más, exactamente como el del macho de la mantis religiosa, cuya parte superior ya ha sido medio devorada por el hambre, y persiste aún en su copulación» (2023: 138). De modo afín, en una escena en la que el narrador está empezando a describir sensualmente la apariencia de una mujer, se apresura a sí mismo para sentenciar con paso demiúrgico: «El caso es que recibió una descarga de plomo en el vientre y cayó muerta y desangrándose» (2023: 48).

Con todo, este tipo de humorismo grotesco que perciute la novela, aunque sea cruel con el destino de sus personajes, tiende a la ternura e incluso a cierto lirismo desprejuiciado ante los deseos corporales de los irlandeses (como cuando escribe que «su mirada se volvió mano»). Estos, por su parte, prometerán hacer lo que sea porque nadie viole a Gertie, mostrándose «demasiado quijotescos» (2023: 113) en una nueva alusión metatextual. Ante esta voluntad, frente a su pacatería, dubitación y fatalismo, Gertie se erige como el gran personaje de la novela: desinhibida, proactiva y mortal. Su última aparición consistirá en sacar la lengua al último superviviente y, metonímicamente, al espectador. De hecho, de sus parlamentos hoy se podía acabar deduciendo un mensaje de miembros feministas bastante más moderno de lo que se asociaría al título de la obra, a Queneau y a la propia peripécia narrativa. «Aquí no ha pasado nada. Eso puede decirlo un hombre. Tratándose de una mujer la cosa cambia» (2023: 188), afirmará severamente Gertie, que acaba tomando el discurso de la novela ante la progresiva desarticulación y muerte de los siete –enanitos– irlandeses. Para mostrar su diabólica superioridad el narrador desliza gestos de desprecio como aquel en el que «con el pie, distraída, discretamente, empujó Gertie el sanguinolento cachito de ser humano hacia unas tablas calcinadas, bajo las que se perdió. Pobre cosita –murmuró» (2023: 185). No en vano, la distorsión, rayana en el absurdo, que propone la novela se culmina con la audacia léxica, los neologismos, contrastes dialectales,

repeticiones, provocaciones y continuos juegos de lenguaje de sus protagonistas.

Es ese tono y espíritu iconoclastas el que pretenden actualizar en su película Clara Bilbao y Miguel Barros, quienes ya habían trabajado juntos, ella como directora de vestuario y él como guionista, en las tan estimables *Blackthorn* (2011) y *Nadie quiere la noche* (2015). La adaptación, que mantiene el controvertido título del original, *Tratamos demasiado bien a las mujeres*, traspone la premisa a España: un grupo de republicanos, que huyen a Francia tras el fracaso de la Operación Reconquista en 1944, deciden secuestrar una estafeta de correos y tomar el pueblo en nombre de la República, como último acto heroico. El heroísmo, sin embargo, es una entelequia, que se asocia visualmente a motivos del wéstern crepuscular. Después de todo, una de las vías de representación de la posguerra española más interesantes en el cine de los últimos años es aquella que la concibe como un wéstern de perseguidores y perseguidos. Es el caso de *Sordo* (2018), pero también de la adaptación *Intemperie* (2019), y, manteniendo el empeño paródico de su material de partida, no son pocos los elementos caricaturizados de wéstern que se concitan en los primeros compases de la película. A pesar de ello, y del escenario de partida, la versión resulta «española hasta la exasperación», en palabras de Luis Martínez (2024). Ello delata, por un lado, un proceso de búsqueda y encaje de hallazgos lingüísticos y discursivos propios que remiten a una tradición de comicidad grotesca y que encuentra en el humor disparatado de Wenceslao Fernández Florez y José Luis Cuerda uno de sus asideros; y, por otro lado, aunque no se atenga a ningún propósito de reconstrucción historicista, la intención de estructurar la trama en torno a tipos reconocibles. Por supuesto, se mantiene y renuevan ecos de la novela original de Queneau (el sastre homosexual empeñado en remediar el vestido de la infiltrada enemiga, el capitán que no sabe hacer un interrogatorio...), pero no son mayoritarios. En este sentido, los siete personajes que componen la tropa republicana no solo están individualizados, sino que se manifiestan de forma más rocambolesca y creativa que en *Malnazidos*. Por ejemplo, se incluye en la nómina a un recitador, que acompaña al pabellón republicano para infundir de ánimo la moral, y que aquí se presenta desde el principio herido de muerte, perpetuo agonizante. La película deposita una parte considerable de ese marchamo lícido pero alucinado en los parlamentos del soldado más viejo del grupo, Soria (interpretado por Óscar Ladoire). Una muestra de ello es la introducción que hace del gran combatiente del grupo, encarnado por Antonio de la Torre, Doce: «Doce tiene buen corazón, pero él es así, prepotente, amoral, pendenciero, arrogante, brutal, cruel a veces y un ignorante. En fin, que yo le respeto mucho»; o la explicación de sus dotes proféticas cuando advierte de modo metaficcional: «Este ya

no es nuestro siglo. Llegarán corbatas de poliéster el Día de la madre, fangos ideológicos y demás subterfugios para disfrazar un consumo voraz y electrónico que se instalará como una nueva religión» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024). Es este carácter antirrealista, al filo de la sentencia demiúrgica, lo que lo habilita para anular toda equidistancia entre ambos bandos cuando señala: «matar no nos hace mejores, pero sí son ellos peores por ponernos en esta situación» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024). Y es que la modernidad ideológica no la ostenta en este caso —en el giro más intrépido de la película— la mujer infiltrada en el baño, portavoz de las mayores tropelías lingüísticas del filme.

Esta seductora será «Remedios Buendía, defensora de su patria y su honor» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024), personaje interpretado de forma desaforada por Carmen Machi, vestida de novia, recreando el motivo de la novia asesina y ensangrentada (presente en *Kill Bill, Ready or Not, [•REC]³: Génesis, La novia ensangrentada...*). Remedios es una fanática franquista, inclemente en un mundo de mártires y de tierras que solo dan boniatos, que no cree en el perdón y en cuya perversión casi tremendista e irreverencia verbal se concentran los resortes más visibles de provocación de la película. Está determinada a acabar con sus enemigos republicanos, para ella «diminutas pulgas en la barba de un feo y viejo chivo» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024), sin esperar a la ayuda militar, para lo cual se va a aprovechar del paternalismo continuo de los soldados hacia las mujeres, a quienes minusvaloran como eternas víctimas potenciales, tomando (como Gertie) la escena. Lo aclaraba la directora, Clara Bilbao: «Mi propuesta no es ni revisionista ni aleccionadora ni dogmática. Tampoco tengo ninguna necesidad de proponer un feminismo correcto» (2024). En torno a ello, resulta un hallazgo febril la imagen de Carmen Machi vestida de novia a la grupa de un soldado republicano, clavándole un cuchillo mientras este responde, en un registro disonante y condescendiente respecto al odio de su enemiga: «Quite, señora, si nosotros estamos llenos de amor» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024). Serán estas sus últimas palabras antes de que la novia, imparable, le remate y finja luego que el soldado la estaba violando. En una escena posterior, descubrirán a Machi, monstruo cazador, cual alien paródica en la Nostromo, porque tiene gases. La sorpresa de estas escenas grotescas, así como la virulencia de su pensamiento franquista, al que accedemos a través de una voz en off (que incluye expresiones como «Si es que una no se puede fiar de un sarasa» o «Viudas de rojos: las sobras del cocido») provocan esa extrañeza y ansiedad que Wolfgang Kayser veía inherentes al grotesco (2010: 244) y que deberían servir de revulsivo al espectador.

Finalmente, Remedios se mostrará más rencorosa y sanguinaria en su petición de ejecuciones que los propios oficiales franquistas y no dudará, primero, en acuchillar a su prometido capitán (Gonzalo de Castro), por haber atacado la estafeta estando ella dentro, y, segundo, en lanzarse sobre su propio hermano republicano (Luis Tosar), tras apuntarla este con un arma. «Lo ves? Siempre estás en el lado equivocado» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024), dictaminará Remedios antes de que las córneas de sus ojos se ennegrezcan y su sombra se agigante y se erija con la silueta amenazante de una vampírica águila franquista que se inclina sobre él mientras suena un coro de revelación. Esta metamorfosis limita con lo fantástico, en tanto que supone la constatación de un elemento imposible que quiebra las reglas de un mundo que consideramos como propio (Campra, 2008; Roas, 2011), pero sobre todo materializa con trazas expresionistas el monstruo franquista que encarna Machi, un monstruo aniquilador y fraticida al que nada, ni las leyes físicas ni las expectativas del pacto de ficción, pueden limitar.

Como contrapunto, en otro revelador posicionamiento simbólico, la cámara proyecta el carro de los cadáveres de los republicanos que se dirigen, con terrible ironía dramática, hacia Francia. Es entonces cuando se descubre a alguien aún con aliento, el recitador perpetuamente agonizante, que clausura la película al recordar, de forma casi brechtiana, aquella estrofa de Vallejo que señalaría proféticamente el devenir el republicano: «Si tardo / si no veis a nadie / si os asustan los lápices sin punta / si la madre España cae —digo, es un decir— / salid, niños del mundo, id a buscarla» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024). Tras sus palabras, se superpone una canción menos solemne que dice, con intención: «Tú te olvidarás de mí por mucho que yo te cante» (*Tratamos demasiado bien a las mujeres*, 2024). Como un heraldo del otro lado, lo humorístico y lo rabiosamente lúcido convergen en la condición de muerto en vida, de zombi español, del recitador que se aleja renqueante por los caminos del mundo.

5. CONCLUSIONES

El cine español sobre la memoria está incorporando más tarde y en considerable menor porcentaje que la novela, el teatro o el cómic contemporáneos recursos de distanciamiento y transgresión de la memoria a través del humor o de procedimientos no miméticos. Esto provoca que llamen más la atención, y también, que queden más expuestas las pocas películas que agrietan ese *continuum* realista, como son los casos de *La higuera de los bastardos*, *Malnazidos* o *Tratamos demasiado bien a las mujeres*, que hacen uso de una notoria comicidad grotesca. Este uso habilita caminos de heterodoxia en su planteamiento (así, las tres películas tienen como protagonista para

asomarse a ese mundo grotesco a un soldado perteneciente al blando sublevado que no se va a arrepentir de esta afiliación) que no han encontrado, en general, la complicidad del espectador medio, y hay razones críticas que pueden iluminar ese desencuentro. Por ejemplo, *La higuera de los bastardos* acusa desajustes tonales, motivados en parte por la excesiva fidelidad a la novela de origen, que repercuten en la coherencia del mensaje de la película; mientras que la propuesta comercial de *Malnazidos* de aunar en una comedia los tópicos del género Z con la Guerra Civil, aunque equilibrada en su plasmación, no ha logrado sumar a los espectadores propios de ambas temáticas, sino que los ha restringido, además de quedar lastrada por su perspectiva ideológica equidistante. Todo ello no niega que ambas adaptaciones abran, como se ha comentado, sugerentes sentidos en sus ejercicios de reescritura y nueva significación.

Con todo, el caso más extremo e intrigante de desafección popular ha sido el de *Tratamos demasiado bien a las mujeres*, cuya batería de recursos dialógicos y expresivos de comididad no solo actualiza el tono y el empeño paródico y retorcido de Queneau, sino que se emparenta con una tradición española reconocible y bien acogida de humorismo disparatado en el mejor de los sentidos, como pueden ser las películas de José Luis Cuerda. De la mano de las acciones y los discursos virulentos de Carmen Machi, la propuesta es la más explosiva e incómoda en su extrañeza de todas, y también la que más apela a la participación activa del espectador, entre la risa y el dolor, es decir, entre el distanciamiento y el sobrecogedor reconocimiento que implica lo grotesco. Aunque la reacción de este puede denotar cierta resistencia general del público, salvo propuestas cinematográficas arrolladoras, al uso estructural del humor y a la ruptura de los límites miméticos en torno a la memoria irresuelta de la Guerra Civil, pues constituye un tema traumático que involucra aún un acerado «conflicto de memorias» (Jelin, 2002); previsiblemente llegarán más producciones que en su abordaje de la memoria nacional retomen algunos de esos códigos, visibles en otras disciplinas, tanto si se orientan más al entretenimiento como a una verdadera subversión y agitación de la conciencia política del espectador. Aseguraba Almodóvar en la promoción de *Madres Paralelas* que aún no se había hecho la gran película sobre la Guerra Civil (2021). Si llega, es muy probable que esta no sea del todo realista.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

ALMODÓVAR, Pedro (2021), «La gran película sobre la Guerra Civil aún no se ha hecho», entrevista de F. Miró, *Eldiario.es*, 04/10/2021 [En línea: <https://www.eldiario.es/cultura/cine/pedro-almodovar-gran->

- [pelicula-guerra-civil-no-hecho 128 8351352.html](https://www.google.es/search?q=pelicula-guerra-civil-no-hecho+128+8351352.html). Fecha de consulta: 18/04/2025].
- BAJTÍN, Mijaíl (1988), *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, trad. de J. Forcat y C. Conroy, Madrid, Alianza.
- BASTIDA VERGÉS, Lluís (2021), *Lo grotesco. Fisura y disidencia análisis de lo grotesco en la obra de Roberto Arlt y Silvina Ocampo* [tesis doctoral], Barcelona, Universitat Pompeu Fabra. [En línea: <https://observatorio-cientifico.ua.es/documentos/63801716f5d3952b935684b9>. Fecha de consulta 12/03/2025].
- BAUDELAIRE, Charles (2001), *Lo cómico y la caricatura*, Madrid, Antonio Machado Libros.
- BECERRA, David (2015), *La Guerra Civil como moda literaria*, Madrid, Clave Intelectual.
- CALZÓN GARCÍA, José Antonio (2022), «De guerras civiles y otros zombis. Un análisis comparativo de dos casos en la narrativa hispana», *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 20, págs. 335-356. <https://doi.org/10.7203/KAM.20.23000>.
- CAMPRA, Rosalba (2008), *Territorios de la ficción: lo fantástico*, Sevilla, Renacimiento.
- CATELLI, Nora (2002), «El nuevo efecto Cercas», *El País*, 09/11/2002 [En línea: https://elpais.com/diario/2002/11/09/babelia/1036803015_850215.html. Fecha de consulta 18/06/2025].
- CIRLOT, Juan Eduardo (1992), *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor.
- CONNELLY, Frances S. (2015), *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*, trad. de A. Bozal, Madrid, Antonio Machado Libros.
- COSTA, Jordi (2017), «Cultivo de la expiación», *El País*, 24/11/2017 [En línea: https://elpais.com/cultura/2017/11/23/actualidad/15113944_990039.html. Fecha de consulta: 05/03/2025].
- GINÉS ORTA, Carlos (2020), «La Literatura Grotesca en Europa (siglos XVI-XX)», *Boletín de Literatura Oral*, 3, págs. 1-238. <https://doi.org/10.17561/blo.anejo3>.
- GREGORI, Alfons (2019), «Presentación del monográfico Fantástico e ideología: un malentendido que todavía nos acecha», *Brumal. Revista de investigación sobre lo fantástico*, Vol. 7, 2, págs. 7-12. <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.634>.
- IEHL, Dominique (1997), *Le Grotesque*, París, Presses Universitaires de France.
- JELIN, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid, Siglo XXI.

- KAYSER, Wolfgang (2010), *Lo grotesco: su realización en literatura y pintura*, trad. de J. A. García Román, Madrid, Antonio Machado.
- MARTÍN, Manuel (2022), *Noche de difuntos del 38*, Madrid, Plan B Publicaciones.
- MARTÍNEZ, Luis (2024), «*Tratamos demasiado bien a las mujeres* irrumpen en Málaga como una revelación contra los tópicos del cine español», *El Mundo*, 03/03/2024. [En línea: <https://www.elmundo.es/cultura/cine/2024/03/03/65e4866521efa0ba048b45b0.html>. Fecha de consulta: 15/04/2025].
- MORAÑA, Mabel (2017), *El monstruo como máquina de guerra*, Madrid, Iberoamericana, 2017.
- PINILLA, Ramiro (2017), *La higuera*, Barcelona, Tusquets.
- QUENEAU, Raymond (2023), *Siempre somos demasiado buenos con las mujeres*, pról. de P. Martín Sánchez, Barcelona, Seix Barrall.
- ROAS, David (2009), «*Poe y lo grotesco moderno*», *452ºF. Revista de Teoría de la literatura y Literatura Comparada*, 1, págs. 15-27.
- ROAS, David (2011), *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de Espuma.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2014): *Luces de bohemia. Esperpento*, ed. de J. del Valle-Inclán y A. Zamora Vicente, Barcelona, Espasa Calpe.
- VALLE-INCLÁN, Ramón del (2018), *Martes de Carnaval. Esperpentos*, pról. de J. Rubio Jiménez, Madrid, Espasa Calpe.
- VIDAL, Gemma (2011), «*Pa negre: Contra la nostalgia de la posguerra*», *Detour*, 2. [En línea: <https://detour.es/cosas/vidal-pa-negre-contra-nostalgia-posguerra-villaronga.htm>. Fecha de consulta: 25/04/2025].

Fecha de recepción: 09/05/2025.

Fecha de aceptación: 17/06/2025.