

La verdad que esconde una fotografía: *Musarañas* (Esteban Roel y Juanfer Andrés, 2014)

M. NIEVES CORRAL REY
Universidad de Málaga

Resumen

En *Musarañas* (Esteban Roel y Juanfer Andrés, 2014) cobran vida las sombras del pasado franquista, unas sombras que persiguen la conciencia de Montse y provocan que lleve a cabo una serie de actuaciones sangrientas con quienes se introducen en su madriguera. En un hogar, en el que convive con su hermana pequeña, a la que somete a sus golpes si no obedece sus órdenes. A pesar de contar ya con 18 años de edad, la sigue considerando una niña y le niega información sobre su madre. Aunque al final, su hermana menor descubrirá un retrato escondido, el medio en que conoceremos a su verdadera madre. Así, este artículo aborda la presencia de la fotografía, que supone un elemento de estudio, importante para el argumento, ya que funciona como sustituta de la palabra, como vía de confesión de un secreto complejo de transmitir, por el posible incesto que lleva consigo.

Palabras clave: Musarañas, cine español, franquismo, fotografía, historia.

Abstract

In the film that takes for title *Musarañas* (Esteban Roel y Juanfer Andrés, 2014), the shades of the francoism past come alive, a few shades that chase the Montse `s conscience and provoke that she developed some bloody performances with those enter in her den. In a home, where she coexists with her small sister, submitted to its blows if she doesn't obey her orders. Nevertheless, she is 18 years old of age, but Montse considers that she is still a girl and denies information about mother of them. Although in the end, her little sister will discover a portrait, the way in which we will meet to real mother. This way, this article focuses on the presence of the photography, what supposes a study element, important for the argument, because it works like substitute of the word, like route of confession of a complex secret to transmit, the possible incest that goes with it.

Keywords: Musarañas, Spanish film, francoism, photography, history.

1. Introducción y metodología

Para este estudio nos introduciremos en el seno de la película que lleva por título *Musarañas*, en la que vamos a identificar algunas escenas en las que tiene presencia la fotografía, con el fin de reflexionar sobre el valor y la función que se le otorga a la integración de diversas imágenes fijas familiares en esta historia, que presenta una interpretación cinematográfica postmoderna sobre la problemática psicológica, los secretos, el trastorno procedente de los abusos sexuales familiares unidos al conflicto bélico civil y el franquismo en España.

Brevemente, podemos comentar un poco de contexto histórico en el que nos centramos. La represión durante el conflicto bélico fue planificada y ejercida por el Ejército rebelde, la Falange y las nuevas autoridades franquistas, cuya intención era imponer una atmósfera de terror que paralizase cualquier controversia. El término del conflicto produjo el establecimiento de la dictadura, pero no conllevó el fin de esta violencia, ya que se procedió a una institucionalización de las acciones represivas, para lo que se desarrollaron una serie de leyes coercitivas (Catalicio Serpa, 2011; Puche-Gil, 2013). Durante la dictadura, predominaba el uso de la represión, que, según el diccionario de la Real Academia Española viene a ser un “acto o conjunto de actos, ordinariamente desde el poder, para contener, detener o castigar con violencia, actuaciones políticas o sociales”. No cabe duda que la institución eclesiástica desempeñaba, en muchas ocasiones, el papel de censor y observador de los considerados buenos hábitos en la vida diaria de las familias (Martínez Gálvez, 2012, p. 17) [para profundizar sobre la cotidianidad de este contexto histórico se pueden consultar estudios de Regueillet, 2004; Moraga García, 2008; Cánovas Ortega; Párraga Pavón, 2010 y Peinado Rodríguez (2012)].

Con esta narrativa en la que pasado, presente, fotografía y repercusiones en el futuro se yuxtaponen, no podemos dejar de mencionar la afirmación de Roland Barthes «la fotografía hace al pasado tan seguro como el presente» (Barthes, 1982, mencionado por Redondo Neira, 2007: 468). Aunque, tendríamos que tener en cuenta que las historias que se recrean haciendo uso de este instrumento del cinematógrafo forman parte de un arte y, aunque las películas transcurran en otros puntos geográficos u épocas, los argumentos se adaptan a ciertas ideas, concepciones morales, creencias que se mueven por la sociedad en los momentos históricos en los que se llevan a cabo (Erlj, 2014, p. 86). Por lo que resultaría necesario esclarecer lo que se llevó a cabo en aquellos años de dictadura desde la lectura de los libros de historia y el conocimiento de todo ello, para no establecer conclusiones equivocadas a la hora de enfrentarnos a la visualización de una producción cinematográfica, conocer qué puntos guardan similitudes con los hechos y tener presente que han sido transformados para su representación en las pantallas. En este sentido, podríamos tener en cuenta a Pierre Sorlin (mencionado por Rueda Laffond y Chicharro Merayo, 2004, p. 438), quien considera que “lo propio de un film es transformar, distorsionar el acontecimiento extraído del contexto”, ya que, por ejemplo, el cine de Andrei Tarkovsky, Stanley Kubrick o David Lynch contiene una serie de simbolismos y referencias culturales que no son descifrables sin una previa instrucción de orden tanto filosófico como visual (Erlj, 2014, p. 88), por mucho que haya directores que pretendan permanecer fieles a las investigaciones históricas como en su momento lo fue David W. Griffith (Erlj, 2014, p. 80). Con todo, como plantea Goyeneche-Gómez (2012, p. 393) “la cuestión fundamental no es determinar si el cine falsea, trivializa u obstaculiza la verdad histórica, puesto que el cine no es la historia, sino cómo, por qué o para qué lo hace”, ya que trabajamos un contenido audiovisual, tratado a través de una perspectiva personal,

que toma como referencia un determinado estilo estético cinematográfico o la visión de un director.

Por otro lado, como aproximación a nuestro área de interés en esta historia, la fotografía, tal como manifiesta Rocío Luque (2007) desempeña un papel importante en la sociedad, ya que se ha vuelto imprescindible tanto para la ciencia como para la industria y es utilizada en diferentes actividades humanas, como forma de materializar o congelar recuerdos/acontecimientos de la vida cotidiana, como pueden ser las fiestas, eventos deportivos, sociales, culturales, políticos, momentos familiares, desastres naturales, conflictos bélicos, presentar resultados de investigación... Y su uso se hace indispensable en la prensa, para documentar una determinada realidad social, así como para la publicidad en medios impresos, tales como folletos, cartelería urbana, publicaciones. En los comienzos de la técnica fotográfica, como nos comenta Guillermina Oviedo (2011: 216) “el retrato de un referente empírico por medio de un procedimiento óptico, mecánico y químico implicó su analogía en relación a la realidad”. Igualmente, Lugo Marrero (2014:133) recuerda el comentario de Dondis: “la fotografía tiene una característica que no comparte con ningún otro arte visual: la credibilidad” (Dondis, 1976). Sin embargo, también es cierto que una imagen no transmite siempre una verdad o realidad, ya que, si recordamos las palabras de Pink (1996:132) que nos comenta Martín Nieto (2005):

La fotografía es, por supuesto, una estrategia manipuladora. La fotografía no puede ser veraz porque una cámara no registra una realidad preexistente ni independiente [...]. La gente usa las cámaras para crear imágenes que, a su vez, crean y evocan una realidad que es tanto pasada como presente. Las cámaras son usadas y manipuladas de esta forma por aquellos que se encuentran a ambos lados del visor: no solamente el fotógrafo manipula la imagen que toma, los "sujetos" fotografiados pueden también manipular y organizar la manera en que son fotografiados [...].

De la misma forma, manifiesta Elizabeth Jelin (2012) “la fotografía es vista como modelo de veracidad y objetividad”. A pesar de ello, con la opinión de Pink somos conscientes de que un retrato no supone un reflejo fiel de una determinada realidad, porque, tanto quien pulsa el botón como aquel que posa, se conectan por un proceso de preparación/manipulación para simular un escenario. Ahora bien, como nos expresa Vera González (2012: 10) como punto fuerte de la imagen fotográfica, podemos enfatizar su valor documental y, “dentro de este, la capacidad de decir la verdad. ¿O de mentir? ¿Quién miente? ¿Quién dice la verdad? No puede hacerlo la fotografía misma, sino el fotógrafo, quien actúa como juez, al seleccionar un fragmento de realidad, decidiendo qué ha de quedar documentado para la posteridad”. Teniendo presentes estas consideraciones, uno de nuestros objetivos consiste en llevar a cabo una aproximación respecto a la función de verdad o manipulación que se le otorga a la imagen fotográfica en esta película.

Si bien, Rocío Luque (2007) nos recuerda que, en muchas ocasiones, la fotografía como elemento funciona como hilo conductor de la trama principal de una película, otorgándole el punto principal. Consideración que comparte Nekane Parejo (2011) cuando, de las relaciones entre cine y fotografía, comenta que de ellas emergen la presencia de cuatro posibles marcos de actuación que se corresponden con cuatro tipologías: el estudio de la figura del fotógrafo en el cine, la fotografía que se convierte en el detonante del argumento, la foto como fuente estética inspiradora y como esencia constitutiva que favorece que el cine se interrogue sobre su propia manera de articularse. Con estas tipologías, pretendemos reflexionar sobre aquella que habla del

valor que se le otorga a este medio como punto detonante en la trama principal de *Musarañas*. Una historia en la que las sombras del pasado franquista permanecen en el tiempo y persiguen la conciencia de Montse (Macarena Gómez), que se presenta como la hermana de nuestra protagonista (Nadia de Santiago), que acaba de cumplir sus 18 años de edad, pero considerada y tratada por aquella aún como una niña. Ambas conviven en una madriguera de la que es imposible salir ileso, porque en su interior, Montse, quien padece agorafobia, somete a su compañera de convivencia a una serie de humillaciones y golpes, cuando se desvía del camino por el que la intenta guiar. Un camino de oraciones, rosarios, pero ambas se enfrentan en una situación: la lucha por conseguir un mismo fin, aquello que cada una considera como metáfora de la libertad, y que en este caso viene determinada por el amor que comienzan a sentir por el vecino (Hugo Silva), que se introduce en su vivienda, como búsqueda de socorro a su caída por las escaleras y representa una liberación tanto para una como para la otra, ansiada pero pretendida a través de la repetición de las mismas acciones como son la violencia y el abandono. Aunque también, duras agresiones y torturas a aquel que se introduce en su aparente dulce hogar para requerir de sus servicios de costurera o de favores personales (la clienta y su sobrina, la novia del vecino).

2. Marco teórico

Esta estructura compuesta de dos sujetos que luchan por un mismo objetivo y que terminan llevando a cabo las mismas actuaciones, es compartida también por otras producciones españolas enmarcadas en este mismo contexto histórico, como el caso de *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010), donde la fotografía también comparte conexiones. En el caso de ésta, funciona como documento recordatorio para mantener en la memoria el rostro de un joven, hacia el que llevar a cabo una venganza futura (véase Fotograma nº 1).



Fotograma nº 1. Fotografía como recuerdo del rostro

No olvidemos que las relaciones entre cine y fotografía se encuentran en la base de la teoría de la transtextualidad propuesta por Gérard Genette en su *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* (1989). En otras películas, tanto el documento de la imagen fija como quien pulsa el botón para inmortalizar el momento, adquieren un papel relevante y plantean reflexiones en las que se pone en valor cuestiones como la mirada, la perspectiva, la captación de lo prohibido (Luque, 2007), para lo que podríamos mencionar algunos casos como *Memento* (Christopher Nolan, 2000) respecto a la que Nekane Parejo (2010) nos hace una reflexión sobre la importancia de la fotografía o Muñoz Corcuera (2009); *La ventana indiscreta* (Alfred Hitchcock, 1954), *Blow up* (Michelangelo Antonioni, 1966) y *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2000), comentadas

por Rocío Luque (2007); *Los ojos de Laura Mars* (Irvin Kershner, 1978) o una denuncia a la guerra propuesta en *Las flores de Harrison* (Elie Chouraqui, 2002).

Entre las funciones que se le otorgan a este documento, como nos expresa Alonso Riveiro (2015) desde sus orígenes, la fotografía se puso al servicio de la reproducción, así como de la perpetuación de la imagen del hombre, de manera que, a través de ellas, el ser humano podía conocerse a sí mismo, permitiéndole obtener una imagen que le represente socialmente, al mismo tiempo que ser objeto de intercambio, conservación para perpetuar su memoria tras la muerte y el recuerdo que supone a los seres queridos el culto a la imagen. No obstante, no es objeto de este caso ahondar en cada uno de los diferentes usos sociales que se le otorga a este medio, sino mencionar algunos y profundizar en aquellos que tienen presencia en esta película. Aunque, para profundizar sobre otras utilidades que se le asignan a la fotografía (tanto a nivel personal, histórico como social, desde sus comienzos hasta los que han ido surgiendo en la actualidad con la aparición de los medios de comunicación digitales y la inquietud de ser identificado en los mismos), se pueden consultar estudios de Bourdieu (2003), Tello Díaz (2007), Aguayo Hernández (2008), Marzal y Soler (2011) y Jelin (2012).

3. La fotografía en *Musarañas*

Como comenta Moreno Andrés “las fotografías ayudan a tener el recuerdo de la persona ausente” (Moreno Andrés, 2014: 90). En este sentido, Lugo Marrero (2014) nos expresa que los seres humanos solemos evocarnos en la imagen fotográfica de familiares y seres queridos, que cargamos como amuleto en carteras, collares, llaveros, paredes, mesas... Situación que podemos apreciar en un principio en esta película, que nos presenta una mesa colocada en el salón en el que Montse tiene dispuesto su trabajo de costurera, y junto a estas imágenes observamos unas velas (véase Fotograma nº 2), que representan el culto hacia esos familiares que ya no se encuentran entre ellas o que en alguno de los casos se trata de momentos de la infancia de ambas.



Fotograma nº 2. Fotografías sobre la mesa

Alonso Riveiro (2015: 183) nos manifiesta que “la fotografía forma parte del duelo, asume la función normalizadora que la sociedad confía a los ritos funerarios: reaviva la memoria de los desaparecidos y la de su desaparición y, los sustituye”. Así, Montse contempla el retrato de sus padres (véase Fotograma nº 3), en una escena que los directores de la película presentan a través de un plano desde su espalda, mientras dirige su mirada hacia la imagen que se encuentra colgada en la pared.

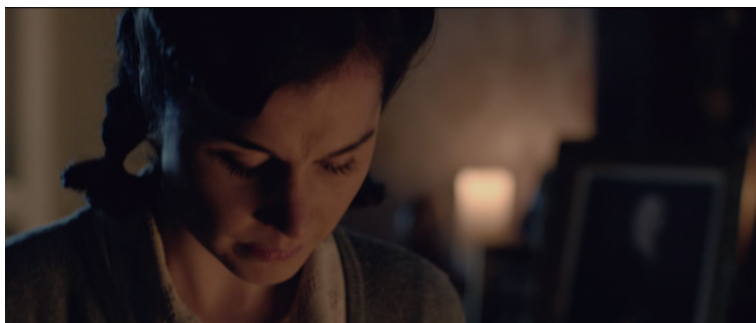


Fotograma nº 3. Montse rinde culto a la fotografía colgada.

Un pasado que también viene determinado por este rostro de su padre en la fotografía, lo que reaviva su memoria, que se materializa con sus apariciones imaginarias, en las que hablan de cuestiones del pasado y del presente, tanto de ella como de su hermana o cuando su voz le manifiesta que prefiere que no se maquille, para parecerse a su madre y encontrar en aquel pasado un referente. Convivencia en un pasado, que Montse muestra también cuando están rezando el rosario y en su oración expresa “por nosotros”, corregida por su hermana, que expresa “nosotras”, porque son dos mujeres, ya que en ese momento no hay integrante de sexo masculino que convivan entre ellas, reacción tal vez por costumbre o porque sienta que la sombra de su padre aún conviva entre ellas.

Este duelo también es reflejado con la indumentaria negra de Montse, que representa el luto que en estos años del franquismo estaban forzadas a llevar las figuras femeninas ante la muerte de un familiar, y que parece llevar portando durante 18 años, la edad de su hermana, ya que expresa que la figura materna fallece tras el nacimiento de la segunda. No obstante, nos encontramos con un detalle, tal vez insignificante, pero que podríamos tomar en consideración importante en esta fase de duelo, y es que Montse no ha sentido transcurrir esos 18 años, sino 1, como se puede ver reflejado con la presencia de una sola vela encima de la tarta, no 18, que sería su edad o bien que, como consecuencia de su agorafobia, no haya podido salir de su casa para comprar más velas. Hecho, unido al comentario que manifiesta a su clienta, cuando ésta, refiriéndose a su hermana, le expresa que está comenzando a ser una mujer y Montse responde “para mí, no lo es”. Quizás, su mente no afronta ese presente y se aferra a un pasado, que le parece que fue ayer por el dolor que le supone su dura realidad (que conoceremos al final de la película), por lo que la sigue considerando una niña.

En otras escenas, la fotografía tiene presencia como trasfondo de la imagen y aparece desenfocada (véase Fotograma nº 4), como apreciamos cuando la joven llega tarde y Montse le impone que se coloque de rodillas, para pasar a humillarla y pegarle, como castigo a una actuación que no considera apropiada: hablar con un chico en la calle. Respecto al uso de este recurso filmico, podríamos recordar a Puente y Marinello (2006: 101) quienes consideran el uso del enfoque y desenfoco “como mecanismo de generación de una determinada relevancia visual de algunas áreas de la imagen. El grado de desenfoco permite sugerirle distintos énfasis de reconocimiento al espectador”.



Fotograma nº 4. Fotografía desenfocada

Por ello, en esta escena podríamos contrastar la felicidad que aparenta la fallecida señora de la casa, que miró al frente mientras un individuo le tomó esa fotografía, y fue colocada por Montse en ese emplazamiento, pero que en ese preciso momento del presente de la chica, está desenfocada y situada en la zona derecha del encuadre, tras la figura de la joven. Imagen pasada, que se contrapone con el presente, con el primer plano enfocado en relevancia visual de la humillación a la que está siendo sometida nuestra protagonista, forzada a mirar hacia abajo, a no poder enfrentarse a su compañera de convivencia, que tiene mayor edad y, a quien por tanto, le debe sumisión.

El número de las velas sobre la tarta, el luto durante 18 años, las fotografías de su padre que toman vida en su imaginación, reflejan la no asimilación de Montse de su pasado, así como su necesidad de medicación y la imposibilidad de comenzar una nueva etapa, son indicios que hacen evidente su estancamiento, que intenta romper confesando su verdad, que no puede con la palabra por el dolor que le supone. Así que hace cumplir el antiguo proverbio chino “una imagen vale más que mil palabras” y expresa a su hermana la presencia de una fotografía escondida tras la mesa, en la que podrá observar a su madre. Recordemos la felicidad congelada que muestra su madre en las distintos retratos colocados por la casa, una felicidad que la joven ignora y no le importa romper (véase Fotograma nº 5), con el fin de conocer una realidad que se encuentra situada en un hueco desconocido hasta ese momento, así que cae al suelo.



Fotograma nº 5. Las fotografías caen al suelo

Una imagen (véase Fotogramas nº 6 a. b.), que la joven encuentra junto a los restos de su padre y muestra que la persona con la que ha convivido como hermana, realmente es su verdadera madre, de manera que ha estado viviendo en una mentira. A través de esta imagen, la joven (hermana/hija) intentará reconstruir su historia, deformada por la persona con la que ha cohabitado durante 18 años, ya que fue concebida como fruto del incesto: el abuso de su padre a su hija Montse, tras el fallecimiento de su esposa, como consecuencia de un posible problema mental originado por la pérdida o la distorsión psicológica del propio contexto socio-histórico en que se encontraban, de la deformación de ciertos valores humanos.



Fotogramas nº 6. (a. b). Su verdadera madre

Un abuso paterno que lleva consigo trauma, dolor, que podríamos considerar como perturbación, enfermedad (aunque no es nuestro objetivo profundizar en el cuadro clínico de la problemática psicológica/psiquiátrica de la patología que pudo presentar su padre para llevar a cabo la deleznable actuación), pero que supone el resultado de un trastorno, una distorsión, bajo el que llevó a cabo el incesto. Como bien comenta Alonso Riveiro (2015:179) “la Guerra Civil dejó a la familia española fragmentada, ya fuese por el exilio, la emigración, la prisión o la muerte”. A nivel nacional, ocasionó sufrimiento, multitud de víctimas mortales, y casi la muerte psicológica de aquellos que sobrevivieron (para profundizar sobre estos daños del conflicto bélico y el franquismo se pueden consultar estudios de Reig Tapia, 1990; Prieto y Negrín, 1990; Juliá Díaz *et al.*, 2006), y concretamente, en este caso, nos encontramos con el destrozo y menoscabo en la integridad psicológica en Montse y el hecho de haberse sido violentada físicamente por su padre. O tal vez, cabe la posibilidad de que sea ella quien esté trastornada, haya construido esa mentira y simplemente se haya tomado esa fotografía como hermana, para ahora engañar a la joven con el afán de hacer daño, porque recordemos que, anteriormente comentamos la capacidad de manipulación de la imagen fotográfica. Aunque, podríamos abrir una pregunta: en este caso, si fuese así, si no hubiese supuesto un daño emocional para Montse y se hubiese tomado esta imagen simplemente como hermana, ¿por qué la ha mantenido escondida en este espacio junto a los restos mortales de su padre y no en otra estancia visible de la casa? Lo cierto es que, al igual que nos comenta Moreno Andrés (2014: 92) “las imágenes de represaliados políticos durante el franquismo, que acompañaron la vida de las familias, se mantuvieron escondidas en el interior de las casas”, ya que el acto de guardar, durante la posguerra, imágenes de represaliados políticos, suponía un riesgo muy alto, y en el caso de la imagen que nos ocupa, ha permanecido también escondida, oculta en este lugar como algo prohibido por el riesgo que podría haber conllevado el encuentro de los restos mortales de su padre por las autoridades.

Si por un momento recapitulamos a una escena anterior de la historia, en la imagen que podemos encontrar más abajo (véase Fotograma nº 7), tenemos un escenario curioso: en la imagen fija de la señora muerta que representa un pasado, se yuxtapone la espalda de un individuo presente, que se mueve frente a un espejo. Así, pasado y presente se funden en el reflejo de ambos sujetos en el cristal del marco, que funciona al mismo tiempo como observador de la chica, como espejo de la situación del movimiento que realiza al cambiarse de traje.



Fotograma nº 7. Reflejo del movimiento en la imagen fija

En este sentido, podemos mencionar a Ana España (2012: 128) quien cita a Aronofsky: “The film is also about doubles and your reflection in a mirror is a double, so mirrors became a really important part of the film”, es decir, considera la vinculación de este elemento del espejo con el “doble”. Como nos continúa exponiendo esta autora “el interés del espejo nace a través de su representación como lugar donde el espacio real es reflejado y por tanto, duplicado” (España, 2012: 129) en la película *Cisne negro* (Darren Aronofsky, 2010). Aunque, para ahondar en las relaciones de la proyección frente al espejo se puede consultar la *Teoría del Estadio del Espejo* de Jacques Lacan (2003). Ahora bien, la realidad en este contexto familiar de la joven, podríamos considerar que se duplica, principalmente su relación familiar: aparte de ser hermana de Montse (del mismo padre), es su hija biológica (fruto del incesto); la señora de la imagen fija, que creíamos que era su madre, se convierte en su abuela, semejantes lazos sanguíneos que comparte con el señor (padre) de quien se convierte al mismo tiempo en nieta. En definitiva, como consecuencia de un atentado humano, fruto de un crimen; a nivel moral, un fruto aberrante de la inconsistente/trastornada actuación de los seres humanos.

4. Conclusiones

Hacia el final, la joven se sitúa junto a Montse mientras ésta agoniza, pero tras la confesión notamos su incapacidad de afrontar la situación, pero ¿qué es lo que no puede afrontar?: ¿la idea de que su padre haya abusado de su hermana?, ¿que quien creía su hermana, termina siendo su madre biológica?, ¿saber que Montse la intentara proteger de la atrocidad que veía venir nuevamente por parte de su padre? ¿Que su hermana, que tanto la ha violentado, le haya roto la posible idealización de su padre? Una serie de preguntas nos llegan a la mente, pero resulta complejo obtener respuestas, aunque ahora entendemos que Montse no haya podido afrontar la muerte de su progenitor, porque sus restos yacen bajo su mismo techo y con él, muriese esa verdad inafrontable que tanto escondía y que hemos descubierto con una simple fotografía.

Si recordamos la afirmación de Agnès Varda (mencionada por Parejo, en 2011: 2) “toda imagen se vuelve recuerdo y todo recuerdo se congela” y es como ha intentado almacenar Montse esta imagen, como un recuerdo congelado, doloroso y traumático. Un retrato tomado con la intención de guardar un recuerdo importante en su vida, al mismo tiempo que para esconder un secreto, permaneciendo bajo el mismo techo de ambas protagonistas, pero lejos del conocimiento de la segunda, la pequeña. Oculto en un espacio, junto a restos óseos, en un lugar establecido como sepultura, con absoluta frialdad, que recuerda a la insensibilidad de las actuaciones del padre (abuso), de Montse al enterrarlo de esa forma y, realmente, igual de congelado que se queda nuestro cuerpo, al tener conocimiento de esa verdad, que lleva consigo horror y consternación ante cómo fue concebida.

Imagen, que termina siendo utilizada como sustituta de la palabra para llevar a cabo una confesión. Así, en este caso, la fotografía funciona como medio de identidad personal, el medio en que conoce a su verdadera madre, su verdadera raíz. Además, como manifiesta Muñoz Corcuera (2009: 182) “el problema de la memoria, especialmente en sus relaciones con la identidad personal y con las responsabilidades éticas, es uno de los más tratados en los últimos años por el cine postmoderno”. En este sentido, podemos enmarcar esta película en esta corriente estética de la postmodernidad por la integración de diferentes elementos que nos menciona Errazkin (2012: 28-29), como serían la presencia de la pintura, la literatura, la fotografía, la importancia de la imagen y la música, la confusión entre realidad y ficción que padece Montse, por su carácter cambiante, ritmo frenético en la sucesión de algunas escenas, montaje rápido y agresivo, alteración del tiempo. Y principalmente, una situación importante en la joven: la pérdida de la identidad, que cambia simplemente al observar una imagen y que “es algo muy frágil que se cuestiona constantemente en el discurso postmoderno” (Errazkin, 2012: 38-39). No obstante, si se quiere profundizar más sobre cuestiones de la postmodernidad se pueden consultar los estudios de Jameson (1991, 1995) e Imbert (2010).

Como mencionamos anteriormente, esta estructura de dos sujetos que luchan por un mismo fin, se puede apreciar igualmente en *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2010), sobre la que nos expresa Rivero Franco (2015: 383):

los dos payasos protagonistas, que luchan por el amor de la trapezista, conforman una metáfora nítida de las dos Españas, la trapezista, que finalmente quedará destrozada, personifica al propio país, mientras que ese retrato costumbrista del circo, en el que tienen cabida toda una serie de seres caricaturescos, se puede interpretar como el reflejo de un momento de la historia de España en donde es frecuente el desarrollo de anomalías, de un país que, [...] “no tiene remedio”.

Una situación que podemos extrapolar al caso de *Musarañas*, en la que el chaval termina con daños en la pierna. Una pierna, que fue objeto de atrocidades por parte de Montse, quedando destrozada, incapacitada para dar un paso hacia adelante por sí mismo, por tanto, sin posibilidad de defenderse y con necesidad de arrastrarse para sobrevivir de sus garras. E, igualmente, supone una metáfora, una interpretación cinematográfica que representa el destrozo del propio país durante y tras ese contexto socio-histórico, que ha sido utilizado tanto por un bando como por otro para obtener un fin: la libertad, sometida a dos visiones distintas, dos formas de comprender y entender una realidad social: la tradicional derecha e izquierda. Con todo, el vecino termina abandonado por la hermana/hija de Montse en el rellano del bloque de viviendas (tal como la adulta hizo con ella en un principio como forma de castigo), en una historia rodeada de sangre y mutilaciones, en la que tanto vivos como muertos que siguen vagando, actúan y actuaron de forma confusa, trastornada.

De la misma forma, hace evidente un paralelismo con la España después de la represión franquista, tras la que queda casi tullida e imposibilitada para caminar de forma autónoma, sin una recuperación sólida tanto física como mental en el conjunto de la sociedad, ya que dentro de los objetivos de la consiguiente transición, solo se propuso la disposición del olvido de aquellas atrocidades como medio para la recuperación. Aunque, tanto en la vida de esta chica como en el conjunto de la sociedad y su identidad, podemos traer a colación la afirmación de Fernández Soria (mencionado por Payà Rico en 2010: 15) cuando expresa que “el olvido de la memoria histórica conduce a la ignorancia y la pérdida de identidad”, la que la joven va a tratar de recomponer.

En definitiva, según la explicación que proporciona Rivero Franco (2015: 386) respecto a *Balada triste de trompeta*, de forma similar lo encontramos en la historia que aquí nos ocupa, dado que se comparte la ambición por consumir una venganza, terminando en tragedia, destrucción, monstruosidad, rencores, muertes grotescas, así como la búsqueda de la libertad de forma agresiva.

5. Bibliografía

Aguayo Hernández, F. (2008). Imagen, fotografía y productores. *Secuencia*, nº 71, pp. 135-187. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4753171>

Alonso Riveiro, M. (2015). La invención de la familia: supervivencia, anacronismo y ficción en la fotografía familiar del primer franquismo. *Espacio, tiempo y forma*, serie VII, nº 3, pp. 163-189. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5304198>

Barthes, R. (1982). *La cámara lúcida*, Paidós, Barcelona.

Bourdieu, P. (2003). *Un arte medio: ensayo sobre los usos sociales de la fotografía*, Gustavo Gili, Barcelona.

Cánovas Ortega, M. C. (2008). La construcción de la moral social franquista a través del cine y la crítica cinematográfica durante el primer franquismo (1940-1945). Comunicaciones del I Encuentro de Jóvenes investigadores en Historia Contemporánea. Actas del Congreso celebrado del 26-28 de septiembre en Zaragoza, (pp. 1-17). Recuperado de: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/27/15/39.mcarrencanovas.pdf>

Catalicio Serpa, E. (2011). Don Ricardo Muñoz Carbonero en el tribunal para represión de la masonería y del comunismo (TERMC): escritura, poder y memoria. *Relaciones* 125, Vol. XXXII, pp. 209-244. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3680947>

Dondis, D. A. (1976). *La sintaxis de la imagen*. Introducción al alfabeto visual, Gustavo Gil, Barcelona.

Erlj, E. (2014). Escribir el Pasado con el Lente de una Cámara: el Cine como Documento Histórico. *Revista Comunicación y Medios* (nº 29), pp. 76-91. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5242658>

Erazkin Zinkunegi, I. (2012). Balada Triste de Trompeta: una película posmoderna. *Oihenart*, nº 27, pp. 27-44. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4850794>

España, A. (2012). El doble y el espejo en Cisne negro (Darren Aronofsky, 2010). *Fotocinema*, nº 4, pp. 120-139. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3900918>

Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*, Taurus, Madrid.

Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: El cine postmoderno como experiencia de los límites (1990-2010)*, Cátedra, Madrid.

Goyeneche-Gómez, E. (2012). Las relaciones entre cine, cultura e historia: una perspectiva de investigación audiovisual. *Palabra Clave*, vol. 15 (nº 3), pp. 387-414. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4190772>

Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo*, Paidós, Barcelona.

Jameson, F. (1995). *Teoría de la posmodernidad*, Trotta, Madrid.

Jelin, E. (2012). La fotografía en la investigación social: algunas reflexiones personales. *Memoria y Sociedad*, vol. 16, nº 33, pp. 54-67. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4198183>

Juliá Díaz, S. (2006). (Coord.). *Memoria de la guerra y del franquismo*, Taurus, Madrid.

Lacan, J. (2003). "El estadio del espejo como formador de la función del yo [Je] tal y como se nos revela en la experiencia psicoanalítica". En *Ideología: un mapa de la cuestión* de Slavoj Žižek (Comp.). México, Fondo de Cultura Económica, pp. 107-114.

Lugo Marrero, M. M. (2014). El valor de la fotografía. *Oficios terrestres*, año 20, vol. 1, nº 31, pp. 124-135. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5169319>

Luque, R. (2007). Distintos usos de la fotografía en el cine. *Film Historia Online*, vol. 17, nº 3. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5368631>

Martín Nieto, E. (2005). El valor de la fotografía. *Antropología e imagen. Gazeta de Antropología*, nº 21. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1111462>

Marzal, J., & Soler, M. (2011). Hábitos de consumo y usos de la fotografía en la era digital entre estudiantes de Comunicación. *Comunicar*, nº 37, vol. XIX, pp. 109-116. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3734093>

Moraga García, M. Á. (2008). Notas sobre la situación jurídica de la Mujer en el Franquismo. *Feminismo/s: revista del Centro de Estudios sobre la Mujer de la Universidad de Alicante* (nº 12), pp. 229-252. Recuperado: http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/11657/1/Feminismos_12_09.pdf

Moreno Andrés, J. (2014). La vida social de las fotografías de represaliados políticos durante el franquismo. *Anales del Museo Nacional de Antropología*, XVI, pp. 83-103. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4956252>

Muñoz Corcuera, A. (2009). El caso de Memento: una memoria nietzscheana en el cine postmoderno. *Bajo palabra: revista de Filosofía II Época*, nº 4, pp. 181-190. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3176741>

Oviedo, G. (2011). Reflexiones en torno a la fotografía como 'objeto' y/o 'documento': Estudio de caso de la colección fotográfica del período de gobernación militar en Comodoro Rivadavia (1944-1955)". *Intersticios: revista Sociológica de Pensamiento Crítico*, vol. 5, nº 2, pp. 215-224. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3804313>

Parejo, N. (2010). La memoria fotográfica. Memento. *Ámbitos*, nº 19, pp. 117-132. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3442093>

Parejo, N. (2011). La expresión de lo fotográfico en el cine. Actas III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social en Universidad de La Laguna, pp. 1-14. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5281802>

Párraga Pavón, C. (2010). Educación durante el Franquismo. *Revista digital para profesionales de la enseñanza*, vol. 11, nº 1-16.

Payà Rico, A. (2010). La presencia de vestigios y símbolos franquistas en el patrimonio educativo valenciano. *Cabás*, nº 4, pp. 1-18. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3435948>

Peinado Rodríguez, M. (2012). *Enseñando a señoritas y sirvientas. Formación femenina y clasismo en el franquismo*, Catarata, Madrid.

Pink, S. (1996). "Excursiones socio-visuales en el mundo del toreo", en *Antropología de los sentidos* de María García Alonso (y otros) (Ed.), Celeste Ediciones, Madrid, pp. 125-138.

Prieto, I., & Negrín, J. (1990). *Epistolario Prieto-Negrín: puntos de vista sobre el desarrollo y consecuencias de la guerra civil española*, Planeta, Barcelona.

Puche-Gil, J. (2013). Las reparaciones económicas de la democracia por privación de libertad durante la dictadura franquista: otra fuente para investigar la represión de estado del franquismo. *Historia Actual Online* (nº 31), pp. 79-92. Recuperado de: dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4278011.pdf

Puente, S., & Marinello, J. D. (2006). Del concepto a la imagen. El foco editorial. *Cuadernos de Información*, nº 19, pp. 96-101. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2934207>

Redondo Neira, F. (2007). “Atisbos de otra realidad: la exploración del tercer sentido”, en *Metodologías de análisis del film* de Marzal Felici, J. J. & Gómez Tarín, F. J. (Coord.) Congreso Internacional de Análisis Fílmico en Madrid, pp. 465-470. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5393307>

Regueillet, A. G. (2004). Norma sexual y comportamientos cotidianos en los diez primeros años del Franquismo: noviazgo y sexualidad. *Hispania: revista española de historia*, vol. 64 (nº 218), pp. 1027-1042. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1067270>

Reig Tapia, A. (1990). *Violencia y terror: estudios sobre la Guerra civil Española*, Akal, Madrid.

Rivero Franco, M. (2015). El esperpento en el cine de Álex de la Iglesia. *Fonseca: Journal of Communication*, nº 10, pp. 360-392. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5107695>

Tello Díaz, L. (2007). La representación fotográfica del cine en Blanco y Negro y ABC (1903-1939). *Revista Historia y Comunicación Social*, nº 12, pp. 207-230. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2298372>

Vera González, D. (2012). Piedra, papel o tijera. Breve mirada desde el fotoperiodismo. *Revista Latente*, nº 10, pp. 9-17. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4916729>

Material audiovisual

Balada triste de trompeta (Álex de la Iglesia, 2010)

Blow up (Michelangelo Antonioni, 1966)

Cisne negro (Darren Aronofsky, 2010)

La ventana indiscreta (Alfred Hitchcock, 1954)

Las flores de Harrison (Elie Chouraqui, 2002)

Los ojos de Laura Mars (Irvin Kershner, 1978)

Los otros (Alejandro Amenábar, 2000)

Memento (Christopher Nolan, 2000)

Musarañas (Esteban Roel y Juanfer Andrés, 2014)

Nota:

Los fotogramas incluidos en el presente artículo de investigación son usados con fines ilustrativos y como ejemplos de las cuestiones tratadas en el texto. Los derechos de dichas imágenes pertenecen a los titulares del copyright de las producciones mencionadas, y han sido incluidas bajo el amparo del derecho de cita establecido en el Artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual de España (Real Decreto Legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia).

M. NIEVES CORRAL REY es doctora por la Universidad de Málaga

e-mail: nievescorrey@hotmail.com