



Alambique. Revista académica de
ciencia ficción y fantasía / Jornal
acadêmico de ficção científica e
fantasia

Volume 6
Issue 1 *The Transatlantic Undead:
Zombies in Hispanic and Luso-Brazilian
Literatures and Cultures*

Article 3

Los niños perdidos zombis: La España postsecular y los descontentos con la memoria histórica en [REC]2

Antonio Córdoba
Manhattan College, antoniocordoba@gmail.com

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique>



Part of the [Film and Media Studies Commons](#), and the [Spanish and Portuguese
Language and Literature Commons](#)

Recommended Citation

Córdoba, Antonio (2018) "Los niños perdidos zombis: La España postsecular y los
descontentos con la memoria histórica en [REC]2," *Alambique. Revista académica de
ciencia ficción y fantasía / Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*: Vol. 6 : Iss. 1 ,
Article 3.

<http://dx.doi.org/10.5038/2167-6577.6.1.3>

Available at: <https://digitalcommons.usf.edu/alambique/vol6/iss1/3>

Authors retain copyright of their material under a [Creative Commons Attribution-Noncommercial
4.0 License](#).

Dado el ritmo frenético con el que suceden los acontecimientos en [REC]² (2009), la secuela al éxito de público y crítica de [REC] (2007), dirigidas ambas por Jaime Balagueró y Paco Plaza, dada la acumulación de momentos de crisis en el laberíntico espacio del edificio residencial donde se desata el contagio vírico que convierte a los infectados en biozombis, es difícil que el público repare de forma significativa en los cinco niños que viven de forma secreta en el apartamento del Padre Albelda, en el ático. Son descubiertos por el equipo de GEOs (miembros del Grupo Especial de Operaciones, fuerzas de élite de intervención de la policía española) que se ha infiltrado en el edificio y lo recorre en una aventura paralela en el tiempo a la de los protagonistas de la primera película. Siguiendo los pasos y las órdenes de un técnico del Ministerio de Sanidad, el Dr. Owen (Jonathan Mellor), quien resulta ser un sacerdote católico, los tres GEOs supervivientes a un primer encuentro con los infectados llegan al piso de Albelda y lo registran en busca de una muestra de sangre de Tristana Medeiros, la niña portuguesa que mostró síntomas de “posesión demoníaca”, según Owen, y siguiendo órdenes del Vaticano fue recluida bajo la supervisión de Albelda para que éste pudiera estudiarla, sintetizar el elemento bioquímico causante de la posesión y producir un antídoto. Van a dar a una pared que cierra un corredor, lo que parece terminar la búsqueda, y Larra (Ariel Casas), el GEO argentino, encuentra una serie de carpetas con historiales médicos y fotografías de niños aparentemente sanos. En este momento un niño biozombi se descuelga del techo, intenta morderlo y, tras un forcejeo, huye aferrado al techo. Los GEOs y Owen lo siguen, ven una trampilla abierta, siguen el recorrido del niño por el conducto escondido encima del apartamento, disparan con sus armas automáticas y causan que una porción del techo se venga abajo y con ella aparezcan el cadáver momificado de Albelda y el niño biozombi, que los ataca hasta que decide quedarse quieto, rodeado por los cuatro hombres. Contra los deseos del líder del equipo, Owen toma un arma y le dispara en la cabeza: “¡Sólo es un niño, joder!” “No, no lo es” (23:46). Larra sube al conducto, encuentra una probeta con la sangre de Medeiros, y en ese instante aparece otro niño biozombi y a gatas carga a toda velocidad contra él (26:06). Mientras retrocede aterrado, Larra descubre detrás de una reja a otros tres niños biozombis que furiosamente dan mordiscos en el aire, deseando contagiarle el virus (26:10). El GEO logra escapar con la probeta tras descolgarse desde el conducto y regresar al apartamento propiamente dicho.

En total, entre la primera visión de un niño biozombi y la última pasan menos de cinco minutos (21:38-26:16). Todavía queda casi una hora de película y nunca más volverán a aparecer o se hará mención de su existencia. Cuando un GEO destruye por accidente la probeta, la acción se concentrará en encontrar a Medeiros para extraerle una nueva muestra de sangre, y el clímax de la película gira en torno al enfrentamiento entre Owen y la protagonista de la primera película, Ángela (Manuela Velasco), que ahora es el cuerpo anfitrión del parásito-

demonio que origina la infección. No sorprende que se olvide el breve episodio con esas cinco criaturas contagiadas. El propósito de este ensayo es explorar las implicaciones de estos cinco minutos para entender, primero, la contribución que *[REC]*² supone para el cine de biozombis y, segundo, el trabajo crítico que la película realiza en el contexto general de los debates culturales sobre la memoria histórica y el trauma que se llevan a cabo en España en la primera década del siglo XXI. Para comprender estas aportaciones es preciso destacar que la atmósfera gótica es evidente en esta película en que las víctimas-monstruos están escondidas en los recovecos de un edificio en que el espacio está atomizado y guarda todo tipo de peligros. Aunque las torturas del laboratorio-mazmorra del cura-científico tienen lugar en el ático y no en el subsuelo, como en muchos otros relatos góticos, hallamos el reconocible cronotopo de una historia de fantasmas, en que el espacio se convierte en un ámbito de temporalidad perturbada definida por el retorno-permanencia-anticipación de la espectralidad. Así, con *[REC]*² tenemos una película que en 2009 se enmarca en una corriente ya descrita por Cristina Moreiras en 2002, es decir, “una serie de narrativas que ponen en evidencia la presencia de marcas residuales cuya intervención, oculta en el desarrollo narrativo de la historia, cuestiona este proceso de desmemoria y su rotunda negativa a pensar críticamente el pasado como algo todavía integrado tanto en el espacio como en el imaginario social” (29). Los niños-zombis remiten a los niños-fantasma del cine producido en España en los años anteriores, y la gran aportación de *[REC]*² al género de los biozombis radica en esta hibridez entre espectro e infectado.

Por otra parte, esa hibridez tiene lugar en un contexto muy específico, la España de 2008-2009, que es cuando se concibe, se rueda y se estrena esta película. Además, esos niños no son primordialmente fantasmas, sino biozombis. Explorar el pasado mediante un biozombi en lugar de un espectro cambia radicalmente el tipo de relación que es posible establecer entre los protagonistas no infectados (y el público) y el trauma histórico al que remiten esas criaturas generadas, como veremos, por la combinación de creencia católica y de ciencia. Cuando la víctima está encarnada en el biozombi, resulta imposible articular “los argumentos con *pathos*” y “las estrategias de reconocimiento” que Ángel Loureiro y Antonio Gómez López-Quiñones, respectivamente, han identificado como pilares del discurso de la memoria histórica española en el siglo XXI. Es en este sentido que la película de Balagueró y Plaza realiza una muy productiva revisión de los procesos de recuperación de las víctimas del genocidio nacionalcatólico durante la Guerra Civil y la dictadura franquista. El que los biozombis que vemos en esos cinco minutos sean niños es precisamente lo que nos permite ir más allá de una dimensión meramente católica, religiosa o sacralizadora. Cuando establecemos lazos entre *[REC]*² y un aspecto específico del franquismo, el secuestro de niños, separados a la fuerza de sus madres “rojas” para encerrarlos en

orfanatos o incluso darlos en adopción a familias afines al régimen, podemos expandir el análisis del catolicismo al nacionalcatolicismo, pasar de la creencia católica en la posesión demoníaca a la íntima colaboración de la Iglesia española en el exterminio de la “anti-España”, y ver que el presunto regreso del trauma histórico que conjuran estas criaturas es en realidad la visibilización de que el nacionalcatolicismo es una presencia perfectamente actual y activa, no residual, en la España modelada por la Transición.

Química e Iglesia

Tras una hora de acción cada vez más frenética, en que la proliferación de biozombis se hace abrumadora, la periodista Ángela Velasco y su cámara llegan en [REC] al apartamento del Padre Albelda. Como indica Víctor Pueyo, los protagonistas huyen siguiendo un eje vertical, no el tradicionalmente horizontal, un eje “vertical que no es simbólicamente neutro. La respuesta está arriba, en el último piso, donde los protagonistas buscan la salvación pero sólo encuentran la explicación de su castigo” (39). Dicha explicación solamente exagera su terror. En las paredes encuentran recortes de periódico sobre una niña portuguesa poseída por el demonio y escuchan una grabación en que Albelda explica cómo, con el propósito de obtener una vacuna, el cura somete a Medeiros a investigaciones que terminan produciendo un ente biológico muy inestable, que muta, y que es tan contagioso como el virus de la gripe. Balagueró explica la sorprendente aparición del elemento religioso al final de [REC] en términos puramente formalistas, por el deseo de subvertir la lógica narrativa del cine de biozombis y las expectativas del público: “Para el final de la película queríamos un giro inesperado. No solamente una historia de ‘infección’, sino algo mucho más extraño. La posesión demoníaca como el origen de la infección era una idea demente y perturbadora que podía aumentar el nivel de terror y tensión al final de la película. Sobre todo porque era algo inesperado” (Ford).¹ Los quince minutos que le quedan a la cinta se dedicarán a transformar radicalmente lo que parecía una simple adaptación de la figura del zombi que construye Danny Boyle en *28 Days Later* (2002), es decir, seres humanos que, contagiados por un virus, muestran síntomas muy parecidos a los de la rabia y son capaces de correr a velocidad frenética. En una entrevista, Balagueró y Plaza confirman la influencia de la película de Boyle, y Balagueró enfatiza que las criaturas de Boyle son “infectados” y no zombis, destacando el sustrato biológico de la película inglesa (Caviaro). En general, como apunta David R. Castillo, la cultura zombi en la era definida por las películas de George Romero “frecuentemente concibe la aparición de los muertos vivientes como un catastrófico efecto secundario de los avances tecnológicos” (167). El gran giro de la película española es que el predecible origen material de las criaturas que vemos queda en cuestión cuando

Ángela entra en el apartamento de Albelda. Según la grabación del Padre Albelda, Medeiros está efectivamente poseída por el demonio, y la enzima mutante que amenaza con desatar una pandemia mundial es de naturaleza satánica.

Sin embargo, no hay nada en *[REC]* que confirme que ésta es una interpretación correcta, o la única explicación posible. El recorte de periódico con el titular “Química e Iglesia” resume la tradicional evaluación católica del comportamiento de Medeiros, pero no tiene mayor autoridad a la hora de analizar los síntomas de la niña portuguesa, quien no es necesariamente un trasunto diabólico de las menores que, según la Iglesia, presenciaron las apariciones de la Virgen de Fátima en 1917. Como sugiere Rubén Sánchez Trigos, el elemento religioso puede limitarse en *[REC]* a introducir al final a un sacerdote loco al servicio del Vaticano para abrir posibilidades que aumenten el elemento de terror (299). A otro nivel, la sugerencia de posesión puede también explicarse como un deseo de situarse de un determinado modo dentro de las convenciones del género de terror como práctica cinematográfica transnacional. Como indica Xavier Aldana Reyes, Balagueró y Plaza están participando en una corriente contemporánea de cine de terror religioso que incluye *The Exorcism of Emily Rose* (Scott Derrickson, 2005) y *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2009) (*Spanish Gothic* 211). Por su parte, Sánchez Trigos afirma que “la franquicia emplea la imaginería católica como un potente marcador local, identitario, que le permite singularizarse [...] respecto al cine de zombis post-28 días después estrenado en la última década” (295-96). Una vez lograda esta singularización, sería innecesario reiterar ese aspecto típicamente español, lo que explicaría que en *[REC]*⁴: *Apocalipsis* (Jaume Balagueró, 2014) el elemento religioso esté ausente y la trama gire en torno a las actividades del parásito que, tras abandonar el cuerpo de Ángela, ha encontrado a un anfitrión más fuerte y apto y se dedica a infectar a los tripulantes del barco donde tiene acción la película, sin que veamos nada de la parafernalia religiosa de previas entregas de la saga.

En *[REC]*², sin embargo, la dimensión religiosa es absolutamente central. Como explican los directores en una entrevista: “hemos querido explayarnos mucho más en lo que se refiere al tema de los demonios y los exorcismos, y todas las referencias que eso implica” (Vall). La irrupción de un elemento católico que se creía soterrado es lo que mueve la película. Como apunta Shelagh M. Rowan-Legg, tenemos la continua conexión de España con su pasado ideológico de naturaleza religiosa: el monstruo viene de dentro, no de afuera (218). Si había ambigüedad en *[REC]* sobre la naturaleza satánica de los hechos, en *[REC]*² una serie de elementos de la trama que se escapan a una perspectiva subjetiva parecen confirmar el carácter demoníaco del parásito: leer versículos en latín y mostrar rosarios y crucifijos son estrategias efectivas para someter a los biozombis, y los infectados son controlados a distancia por el demonio, quien puede hablar a través de ellos con voces radicalmente diferentes. Balagueró y Plaza emplean algunos

elementos convencionales de relatos de exorcistas para enfatizar que “lo demoníaco (inmaterial en base a su condición numinosa) precisa de las leyes de la física para propagar su mal”, como explica Sánchez Trigos, lo cual lleva a producir una “fusión/confusión entre posesión y contagio” (303).

Como señala William J. Nichols, el origen del contagio es un barrio de clase media del Eixample (194). No solamente está Albelda situado en un área urbana de carácter burgués y por tanto moderno (a diferencia de lo que podría ser el casco histórico, construido en la época medieval o de los Austrias), sino que él es una figura contemporánea, con un laboratorio que, a pesar de las apariencias, es capaz de llevar a cabo complejas investigaciones científicas y producir un virus tan peligroso como el que se sintetiza en el laboratorio de la Universidad de Cambridge en *28 Days Later*. El laboratorio de Albelda en el ático que es también su celda de clérigo y las alturas en que Ángela y su compañero esperan alcanzar la salvación apunta a un elemento común en el cine de Jaume Balagueró, según Milagros Expósito Barea y Miguel Ángel Pérez-Gómez: “Balagueró opta por una estética del fetichismo, principalmente en dos aspectos: el religioso y el quirúrgico” (99). En su opinión, “el hecho de utilizar ambos fetichismos al mismo tiempo desacraliza y desespiritualiza los elementos religiosos poniéndolos a la altura de las herramientas físicas de la ciencia” (99). Sin entrar en otras películas de Balagueró, es posible afirmar que no hay nada en [REC]² que permita resolver esta tensión entre religión y ciencia en favor de una u otra. La fusión/confusión es irresoluble y se expande a otros elementos que van más allá de los mecanismos de producción de biozombis-poseídos y del laboratorio-teatro de exorcismos. Sólo mediante el uso de tecnología moderna (la visión nocturna de la cámara) es posible descubrir una puerta donde antes los GEOs y Owen no habían encontrado más que una pared. Pueden ahora acceder al dormitorio de Albelda y al laboratorio adyacente. En un rincón descubren una especie de bañera llena de agua de la que salen unas manos para arrastrar al fondo al jefe del comando de los GEOs. Con la luz encendida, sin la visión nocturna, nada es visible, y el cuerpo del GEO y su asaltante parecen haberse desvanecido por completo. La tecnología es lo único que hace posible entrar en esta dimensión desconocida, y los GEOs y Owen solamente se ponen en peligro una vez que el mal, como apunta Nichols, se materializa e infiltra en nuestra realidad gracias a la cámara (193).

En esta fusión/confusión de materialidad y lo sobrenatural, es imposible eliminar un aspecto de la persona de este cura-científico a favor del otro, y por tanto lo católico es tan fundamental para su presencia contemporánea como su actividad de bioquímico. Por tanto, el Padre Albelda parece un ejemplo de lo que Katherine O. Stafford teoriza como “francosteins”, es decir, “monstruos, figuras anacrónicas que ya no caben en el horizonte de una España supuestamente moderna, europea y democrática” (14). Es importante enfatizar que este “anacronismo” existe sólo a los ojos de aquellos que han interiorizado la

invisibilización del franquismo impuesta por los mitos de la Transición. Así, según Stafford, los franconsteins “desafían la narrativa mítica de la Transición y también la de una democracia estable y libre y revelan un legado franquista perturbador y vigente”; sobre todo, “son criaturas que plantean preguntas impertinentes y molestas” (21). Nada más perturbador que un cura español que secuestra a seis niños y emplea a cinco de ellos para producir un virus que extiende la posesión demoníaca. Los afectos generados por esta película de terror nacionalcatólico, por esta película en que lo sobrenatural se produce por medios materiales, refieren a Theodor Adorno cuando afirma que “el pasado sólo habrá sido superado el día en que las causas de lo ocurrido hayan sido eliminadas. Y si su hechizo todavía no se ha roto hasta hoy, es porque las causas siguen vivas” (29). Tenemos en esta fusión/confusión de posesión/contagio en la Barcelona de 2007 la materialización de la presencia insoslayable, pero reprimida por los mitos fundacionales del Régimen del 78, de la dimensión sacralizadora y religiosa del nacionalcatolicismo en la España moderna.

Como bien indica Joan Ramón Resina,

la Transición no fue una verdadera re-fundación del estado, sino su transfiguración externa. El régimen cambió tanto (pero no más) como fue estrictamente necesario para consolidar el poder de las élites al mando. La Transición fue, a todos los efectos, una transferencia intergeneracional de las instituciones. Se rejuveneció en parte al personal sin poner en riesgo alguno el propósito de las instituciones. Pocas instituciones se cerraron, algunas se sometieron a cambios cosméticos, y la mayoría siguieron inalteradas. [...] Y ciertamente las instituciones encarnaban el principio del Movimiento Nacional, asegurando con su continuidad un clima de opinión difuso. Para conseguir que no se desafiara la opinión franquista, era esencial que ésta fuera naturalizada, que se la volviera tan invisible como el aire que respiran los españoles. (294).

En este sentido, dentro de esta naturalización del franquismo que resulta de una mutación meramente adaptativa y cosmética, Albelda no es vestigio. Es imposible reducir a un mero residuo la visión transcendental y sacralizadora del franquismo que se encarna en la Barcelona contemporánea en un cura-científico y las criaturas que produce. La pregunta impertinente y molesta, por tanto, es hasta qué punto la España contemporánea sigue bajo el hechizo de un régimen cuya lógica sacralizadora, como explica William Viestenz, conceptualizó el derecho soberano de Francisco Franco, “ni rey ni sacerdote”, en términos de una teología política en que su programa de gobierno no se presentó como ideología, sino como doctrina que Franco y su régimen sacaban del hondo y sagrado pozo de la espiritualidad nacional (*By the Grace of God* 3-4). De ese mismo pozo de espiritualidad surge la

creencia en la necesidad de combatir a Satán cueste lo que cueste, en una cruzada en que todos los individuos son potencialmente desechables. Y en este desplazamiento de lo sagrado al discurso secular, el régimen franquista ofrece el modelo para lo que hará Albelda, quien transfiere la posesión demoníaca de algo operativo en una víctima específica, Medeiros, lo que constituye un fenómeno que no sale nunca del círculo de la doctrina católica tradicional, a una dimensión material y científica, es decir, a la enzima que sintetiza, sobre la que pierde el control, y que por su culpa se convierte en un letal patógeno infeccioso que, antes de contagiarse a los habitantes del edificio, destruye las vidas de cinco niños.

¿Quiénes son esos niños? En el sentido más literal, son cinco sujetos de experimentación empleados por el Padre Albelda en sus investigaciones bioquímicas para luchar contra el demonio. En ese sentido, son víctimas de un doble poder, el poder religioso que encarna el cura y el poder biopolítico que, tal y como explica Michel Foucault, busca “racionalizar los problemas planteados a la práctica gubernamental por los fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población: salud, higiene, natalidad, longevidad, razas...” (359). De acuerdo a esa lógica biopolítica que prima la gestión racional de la población *in toto*, el Padre Albelda somete a esos cinco niños a crueles experimentos que los deshumanizan siguiendo un cálculo de sufrimiento en que prima lo cuantitativo. Para Albelda y sus valedores, que cinco niños sean infectados por un virus que los torna en biozombis parece un precio aceptable para evitar el contagio masivo y el “apocalipsis zombi” que Owen conjura en un momento dado para convencer a los GEOs de que han de continuar con la misión, un apocalipsis ante el que la humanidad no tendría escape y que obligaría a esos mismos GEOs a ponerles una bala en la cabeza a sus hijos para evitar el contagio (34:00).

Resulta útil invocar aquí el concepto de *inmunitas* de Roberto Esposito, quien lo emplea para saltar “la brecha entre las dos versiones prevaecientes del paradigma de biopolítica: la afirmativa, productiva, y la negativa, mortífera” (74). El pensador italiano busca mostrar “el modo esencialmente antinómico en que la vida se conserva a través del poder” (74). Y concluye afirmando que “[t]al como la práctica médica de la vacunación en relación con el cuerpo del individuo, la inmunización del cuerpo político funciona introduciendo dentro de él una mínima cantidad de la misma sustancia patógena de la cual quiere protegerlo, y así bloquea y contradice su desarrollo natural” (75). La producción de niños biozombis en la búsqueda de una vacuna contra la posesión demoníaca ilustra perfectamente esta dinámica de creación de un determinado cuerpo social por medios biopolíticos. Esos sujetos de experimentación se convierten en meros patógenos sociales, criaturas que son meros residuos de un proceso de control poblacional y que pueden ser matadas de manera perfectamente impune porque “no son niños”. Son, de hecho, ejemplos del *homo sacer* conceptualizado por

Giorgio Agamben, es decir, alguien que no puede ser víctima sacrificial, al tiempo “que puede recibir la muerte de cualquiera sin que esto suponga a su autor la mácula del sacrilegio” (94). A primera vista, parecería que estos niños eluden esta descripción, ya que son “sacrificados” en aras de un bien más alto de naturaleza religiosa, la salvación de toda la humanidad de las manos del Maligno. Falta, sin embargo, un proceso de consagración que realmente confirme que su zombificación es un sacrificio en el sentido fuerte del término, es decir, una transferencia a una esfera sagrada mediante la violencia ritual (Agamben *Profanaciones* 98). Tenemos, por contra, una aplicación débil del término, es decir, como la generación de residuos en el movimiento hacia un valor trascendente dentro de un proceso de lo que Bolívar Echevarría llama la “violencia dialéctica”, residuos de una realidad transcendida, sujetos que deben ser aniquilados en aras de la realidad nueva (66). Finalmente, hay que destacar que para el poder biopolítico del que Albelda es agente los *homines sacri* a considerar no son exclusivamente estos cinco niños. La potencialidad universal del contagio enfatiza que, como afirma Agamben, “todos somos virtualmente *homines sacri*” (*Homo Sacer* 147)

Vista esa combinación del sacerdote y del científico, del exorcismo y del control de plagas, de horror sagrado y biopolítica, cabe volver a preguntarse: ¿quiénes son esos niños? Como Víctor Pueyo indica, son criaturas que habitan una película en que se hibridizan los relatos de zombis y de casas encantadas (152). En ese sentido, participan de ciertas características del fantasma y su presencia, como la del cuerpo abyecto de Tristana Medeiros que aparece al final de *[REC]* y su secuela, debe entenderse como marcas de un asedio espectral, como el retorno de un fantasma que apunta a lo reprimido. Estos cinco niños no son más que cinco dedos apuntando a la intrincada combinación de lo sagrado y la modernidad en tiempos seculares. Con su transformación sacan a la luz una conciencia reprimida por el relato hegemónico de la secularización, un relato que construye la modernidad como eliminación de lo sagrado en un proceso de sistemático desencantamiento del mundo. Es preciso ver a estos niños que ocupan el lugar del espectro como agentes que provocan una experiencia de conocimiento que no es ni fría ni distante, sino que es, por usar los términos de Avery Gordon en *Ghostly Matters*, “un transformador reconocimiento” (8). Y este reconocimiento en este relato de cura exorcista-científico loco consiste en comprender (o recordar) que, tal y como explica Agamben, la secularización es meramente un desplazamiento que deja intacto el poder de lo sagrado, sin desactivarlo, constituyendo en el proceso un poder moderno y terrenal y “garantizándolo mediante la referencia a un modelo sagrado” (*Profanaciones* 102). No es casualidad que sea un sacerdote católico, el Dr. Owen, el presunto técnico del Ministerio de Sanidad, quien esté al mando de las fuerzas especiales de la policía española, y que busque acabar de manera científica con un problema

creado por un acercamiento científico a un problema intrínsecamente religioso como es la posesión demoníaca. Lo sagrado, por tanto, es un elemento fundacional y fundamental de la modernidad que vemos en esta película española sobre biozombis en una casa encantada.

En el Padre Albelda tenemos a un “francostein” que, como ya hemos visto, revela la supervivencia del nacionalcatolicismo en la España de la democracia representativa y el capitalismo. Extendiendo este análisis, es preciso mencionar que los cuerpos de los niños biozombis que Albelda crea son el lugar en que convergen las dos lógicas que, según William Viestenz, nutren la doctrina y la praxis del franquismo, en que encontramos “dos formas de poder que son coextensivas y se interpenetran: una, de naturaleza biopolítica, que genera y ordena esas formas de vida incluidas en la matriz política de la dictadura, y una segunda variación relacionada con la soberanía que se deshace de existencias irredimibles y las deja vulnerables a la destrucción” (“Living Off the Exception” 100). Los crueles experimentos del cura muestran esta estructura de *sacratio*, de radical separación, al servicio de la racionalización biopolítica teorizada por Foucault. Las vidas de Medeiros y de los cinco niños pasan a ser consideradas como irredimibles precisamente por el poder religioso cuya autoridad se basa en la gestión de la redención, y los cinco niños, no originalmente poseídos, no originalmente infectados, pasan a ser criaturas abyectas producidas precisamente por los regímenes del nacionalcatolicismo que configuran las matrices de lo que merece ser ordenado y gestionado y de lo desechable. El biozombi de la saga [REC], como criatura producida con fines biopolíticos y que escapa a toda redención, física o espiritual, encarna perfectamente esta doble lógica.

Los niños perdidos del franquismo

Si leemos [REC]² como un relato de asedio espectral, el “reconocimiento transformador” de Gordon consiste aquí en tomar conciencia de la pervivencia de esta doble lógica nacionalcatólica de gestión y exclusión. Por otra parte, es preciso tener muy en cuenta que en el discurso postsecular de [REC]² los infectados del ático no son criaturas inmateriales, ni mucho menos los amables niños fantasmas de *El espinazo del diablo* (2001) de Guillermo del Toro o *El orfanato* (2007) de José Antonio Bayona. Como explica Sarah Thomas, los niños de Del Toro y Bayona no son seres “malévolos ni en intención ni en acto, sino que más bien buscan una indemnización [‘reparation’] y crear vínculos afectivos” (105). Los niños de Balagueró y Plaza, por su parte, son biozombis que furiosamente buscan contagiar el virus, seres de carne y hueso cuya transformación está recogida en historiales médicos meticulosamente compilados por el Padre Albelda. Es preciso preguntarse, una vez más, ¿quiénes son estos niños? Y es posible responder que, como los niños de las dos películas

mencionadas más arriba, son los niños perdidos del franquismo. Thomas explica que los fantasmas de los filmes de Del Toro y Bayona habitan un intertexto histórico en que hay que incluir a todos los menores que fueron separados de sus padres a la fuerza por las autoridades franquistas para “salvarlos” del contagio ideológico de sus progenitores y en ocasiones dados en adopción a sujetos afiliados al régimen nacionalcatólico (109-112). Los niños biozombis de *[REC]*² habitan este mismo intertexto. No es casual que, como ya he mencionado, sea un GEO cuya nacionalidad argentina se deja clara desde el principio de *[REC]*² (algo no imposible dada la fuerte emigración argentina a España en el siglo XXI, pero poco usual, llamativo) quien descubre los historiales y lleno de ira se encara con Owen. Como Thomas señala mediante una referencia a un artículo de 2008 de Vinçenc Navarro, la sociedad española rápidamente asocia la desaparición de niños a las dictaduras argentinas y chilenas, pero no al régimen franquista (110). Después de todo, las organizaciones de la memoria y los derechos humanos han criticado la inacción de las autoridades españolas en el periodo postfranquista precisamente invocando y dando visibilidad y difusión a las acciones que *sí* se tomaron en los países del Cono Sur (Faber 81). La presencia de un argentino sirve para catalizar un proceso de autorreconocimiento mediante la experiencia (y el escándalo) del otro, empleando el saber sobre la dictadura de la Junta para iluminar una realidad suprimida en España.

En ese sentido, la película de Balagueró y Plaza no es solamente un ejemplo del discurso postsecular del siglo XXI, un ejemplo en que la sacralidad que pervive y alimenta la modernidad es específicamente la del régimen genocida del Caudillo “por la gracia de Dios”. No es solamente un reconocimiento de que la sacralidad nacionalcatólica sirve de garantía fundacional a la legalidad moderna y liberal del Régimen del 78. Es también un ejercicio de memoria histórica y de crítica a las prácticas de la memoria histórica de los quince años anteriores. ¿Qué ocurre cuando el trabajo de memoria no lo realizan espectros sino zombis contemporáneos, es decir, criaturas que, como señala Sarah Juliet Lauro, de inocuos cadáveres andantes que invitan a la compasión han sido convertidos por Hollywood en “terroríficos caníbales contagiosos”? (15). Ocurre que tenemos en *[REC]*² una exploración de los límites y las trampas de la “estrategia de reconocimiento”, unos límites que ha teorizado Antonio Gómez López-Quñones. Los niños encerrados y torturados en el ático ofrecen, al ser zombis rabiosos, un límite radical a cualquier estrategia de depuración, desactivación política y acomodación dentro del Régimen del 78. Realizar trabajo de memoria histórica mediante la figura del biozombi creado por una lógica que es simultáneamente sacralizadora y biopolítica sirve también para cuestionar una tendencia, descrita por Ángel Loureiro, que pone todo el énfasis de la labor de recuerdo en la recuperación de las víctimas, para poder producir un sentimiento de agravio moral y de solidaridad que se basa, como mínimo, tanto en los afectos como en la

ideología (“Pathetic Arguments” 232). El vínculo afectivo se crea cuando el sufrimiento del sujeto del pasado es aparentemente experimentado también por parte del sujeto del presente, que se abre a expandir el campo de su experiencia para encontrarle acomodo a la víctima una vez que ésta se gana el derecho a recibir su empatía. En este sentido, los argumentos patéticos parecen seguir los dictados de una muy influyente práctica contemporánea centrada en la espectrología. Avanzando la necesidad de producir una *hauntologie*, Jacques Derrida nos impone como deber político y ético “aprender a vivir *con* los fantasmas, en la entrevista, la compañía o el aprendizaje, en el comercio sin comercio con y de los fantasmas” (énfasis en el original) (12). Operando en una cultura dominada por la exigencia de reconocimiento, la producción de afectos y la figura del fantasma, el biozombi de [REC]² lleva a cabo un trabajo crítico que desentierra el sustrato nacionalcatólico de la modernidad liberal de la España posfranquista y, a la vez, explora las dificultades que existen para que los sujetos formados por setenta años de abierto y soterrado nacionalcatolicismo vivan en comercio con las víctimas del genocidio franquista, del que son traza estas figuras híbridas que realizan la labor del fantasma desde la materialidad letal del biozombi.

Para explorar mejor la imposibilidad de hallarles acomodo a las criaturas de [REC]² en la España contemporánea, hay que establecer un vínculo entre los cinco niños del ático y la realidad histórica descrita por el documental catalán *Els nens perduts del franquisme* (2002), de Montse Armengou y Ricard Belis. Seis años más tarde, en el mismo mes en que se empieza a rodar [REC]², el pasado descrito por Armengou y Belis se hace presente de una forma urgente e impactante. El rodaje de [REC]² comienza el 10 de noviembre de 2008 (Penelo). El 18 de noviembre de ese año, Baltasar Garzón, todavía magistrado de la Audiencia Nacional, emite un auto en el que dedica un capítulo a la desaparición de los hijos de madres republicanas, cuyos nombres se habrían cambiado después de su adopción. Según Javier Chinchón Álvarez, en este extenso documento de 152 páginas fue esa sección precisamente la que “congregó mayor interés social y mediático” (68). En palabras de Garzón:

Esta situación, a pesar de lo terrible que puede parecer hoy día y de que a la gran mayoría de los ciudadanos les puede resultar casi inverosímil, lo cierto es que presuntamente ocurrió y tuvo un claro carácter sistemático, preconcebido y desarrollado con verdadera voluntad criminal para que las familias de aquellos niños a las que no se les consideraba idóneas para tenerlos porque no encajaban en el nuevo régimen, no pudieran volver a tener contacto con ellos. De esta forma se propició una desaparición *legalizada* de menores de edad, con pérdida de su identidad, cuyo número indeterminado dura hasta la fecha. (73-74).

En una nota al pie, Garzón cita como fuente *Los niños perdidos del franquismo*, escrito por Ricard Vinyes, Armengou y Belis y publicado por la prominente editorial Plaza y Janés en 2003 (73). Armengou y Belis dirigieron el documental *Els nens perduts del franquisme* un año antes. Si el auto de Garzón pudo tal vez llegar demasiado tarde para cambiar los planes de rodaje de Balagueró y Plaza, el libro y el documental, emitido por TV3 en Cataluña, pudieron servir más que de sobra para inspirar esta historia sobre un cura que secuestra a cinco niños para emplearlos en su cruzada contra el Anticristo, una lucha que reproduce en el siglo XXI la que en el siglo XX condujo a la masiva desaparición legalizada descrita por Garzón. En el documental de Armengou y Belis, el historiador Julián Casanova deja claro el papel central que juega la Iglesia en el genocidio franquista: “La entrada de la religión y de lo sagrado en escena incrementa la violencia en vez de mitigarla. Y ahí una función fundamental, una misión histórica de la Iglesia que [...] es la implicación frente a un enemigo que ellos consideran como un enemigo secular que está representado por el anticlericalismo, el laicismo y los demonios de la España tradicional” (24:58). El cura parece también inspirado por los principios de Antonio Vallejo Nájera, cabeza de los servicios psiquiátricos del régimen. En palabras de Vallejo Nájera que el documental recoge para contextualizar la empresa de secuestro sistemático de niños y la destrucción de la identidad de los hijos del Enemigo: “Las íntimas relaciones entre marxismo e inferioridad mental ya las habíamos expuesto anteriormente. La segregación de estos sujetos desde la infancia podría liberar a la sociedad de plaga tan terrible” (13:40). La lucha trascendente contra el Maligno que quiere destruir España, lucha conducida por el Caudillo “por la gracia de Dios”, adquiere en el lenguaje de Vallejo Nájera las mismas dimensiones materiales y biológicas que tienen los experimentos de Albelda. Y las aparentemente “inverosímiles” atrocidades del franquismo son tan secretas como las actividades de Albelda en su apartamento en las alturas de un edificio de clase media. A fin de cuentas, como explica en el documental Tomasa Cuevas, autora de *Presas y testimonios de mujeres en las cárceles franquistas*, “ha habido interés después de la transición en tapar todo esto, en no hablar. ‘¿Para qué? Ya pasó’. Y la culpa la han tenido quienes han gobernado” (16:30).² A nadie le importa recordar la historia de esos niños robados, igual que a nadie le importa la suerte de los cinco niños que terminan encerrados en el conducto superior del apartamento del cura-científico.

Es posible entender que estos cinco niños, cuya existencia es perfectamente innecesaria para la trama, son un recuerdo/homenaje a los niños secuestrados por el franquismo, en una operación de brutalización de décadas en que los miembros de la Iglesia católica jugaron un papel central. Es también posible explicar su existencia como un homenaje a la tradición de películas de

poseídos, con sus disparatados números visuales, como cuando en *El exorcista* (William Friedkin, 1973) la niña protagonista baja a toda velocidad las escaleras de su casa boca abajo y vomita sangre al llegar al primer piso. Igual que la sociedad española ignora y olvida a los niños robados del nacionalcatolicismo, porque a nadie le interesa, los directores y el público se olvidan también de estos niños biozombis. Sin embargo, como explica Mabel Moraña,

[e]l monstruo hace de la incoherencia una cualidad fundamental, definitoria y distintiva; materializa la aporía, desafía los principios de verosimilitud y excede en mucho la noción de heterogeneidad, [...] instalando en su lugar la experiencia de la *incongruencia* y de la *discordancia*—de la *discordia*—que su presencia absurda desencadena. [...] Su abyección está fuera del canon, lo rebasa, lo suprime, lo impugna desde el margen. (35).

Esta incoherencia inherente del monstruo, de cualquier monstruo, es la que permite expandir el análisis de estas cinco criaturas que la película olvida más allá de cualquier identificación de intenciones apriorísticas de los creadores de *[REC]*². La discordia del monstruo, la manera en que supera las ideas individuales que él convergen, produce la emergencia de una constelación de sentido en que resulta imposible agotar un análisis cuyas categorías quedan en cuestión ante la encarnación de la interrupción y el impasse que supone el monstruo.

La primera implicación de esta idea de Moraña para mi análisis es que resulta imposible ofrecerles cualquier indemnización o “reparation” a los biozombis. El acoso espectral ofrece una inquietante colisión de tiempos y espacios, según María del Pilar Blanco, lo que viene a producir un perturbador acertijo lleno de incertidumbre (1). En tanto que criaturas híbridas, los biozombis que el público se encuentra en esta casa encantada ofrecen una superposición de planos temporales, de pasado vivo conflictivamente superpuesto con un presente que no es plena o exclusivamente tal. Esta distorsión del tiempo les impone complejas demandas políticas y/o éticas a quienes sufren la distorsión del asedio fantasmal. Por otra parte, en la interacción con los biozombis frenéticos que vemos en esta película es difícil no ver una reducción radical del tiempo a un presente mínimo sin pasado ni futuro. Conforme alguno de los biozombis ataca ferozmente a los no infectados, el tiempo se reduce a un solo punto que excluye otra dimensión que no sea la supervivencia. No hay ni convivencia ni comercio (conceptos que demandan e inscriben un espacio de tiempo en la experiencia) posibles en este trato fugaz e instantáneo. Sencillamente, no hay tiempo para nada que no sea escapar o exterminar al otro. En la compulsión e imposibilidad de trato con los zombis espectrales de *[REC]*² vemos la naturaleza problemática de la “reparation”, un concepto que es difícil de definir de forma sucinta en inglés, y

para el cual las traducciones españolas “indemnización” o “compensación” resultan insuficientes por la ausencia de connotaciones que las vinculen al trauma histórico, la violencia estructural extendida en el tiempo o el genocidio. Según Karl Figlio, la “reparation” opera en términos de una estructura paradójica. Por una parte, deseamos compensar al objeto de la injuria de manera plena, para que así la deuda quede totalmente saldada; por otra parte, hay un sentimiento de endeudamiento que es fundamental para el sujeto que reconoce la injuria histórica, un injuria que no puede ser des-hecha, anulada retroactivamente en el tiempo, ni compensada con pago alguno (10). El resultado es un sentimiento de remordimiento y un deseo continuo y melancólicamente insatisfecho de ofrecer mejoras para el objeto de daño. Al final, una posible respuesta a esta aporía de la “reparation” es la identificación entre ego y objeto, de suerte que “la tragedia reside tanto en el ego como en el objeto” (10). No cuesta trabajo vincular esta posible salida al impasse de la deuda incancelable con el tratamiento hegemónico del franquismo en las novelas y películas de los últimos 20 años, un tratamiento que Ángel Loureiro ve basado en “una retórica de afectos, que llevada a sus extremos implica el deseo de cancelar la distancia entre víctima y espectador” (“Inconsolable Memory” 103-104). Una memoria incapaz de hallar consuelo abandona la evaluación del pasado en términos heroicos e ideológicos para centrarse en las víctimas y los testigos, en la abyección y el llanto (103). Pero si hay abyección en los niños biozombis de *[REC]*² y su brutalización a manos de Albelda es lamentable, cualquier intento de cancelar la distancia entre el infectado y no infectado es imposible.

La conexión afectiva como compensación sustitutoria, como paliativo al sentimiento de impotencia del ego ante la destrucción y sufrimiento del objeto de daño no son una opción para el sujeto español contemporáneo (o el argentino enrolado en sus fuerzas policiales), un sujeto fundamental y fundacionalmente construido en términos definidos por la doble matriz biopolítica y excluyente descrita por Viestenz más arriba. El formato que siguen las dos primeras películas de la saga, que combina un “metraje encontrado” grabado con cámara en mano, la convierten en una experiencia inmersiva cercana al videojuego, como señala Xavier Aldana Reyes (*Horror Film and Affect* 111). *[REC]*², además, termina con Ángela (que carga el parásito origen de la infección) rompiendo la cuarta pared y mirando directamente al público en la última toma, antes de salir (Rowan-Legg 221). Estos recursos formales implican de forma inevitable e irrenunciable al público en el encuentro cara a cara con los niños del ático. El no infectado español o españolizado, que es sujeto biopolítico del Régimen del 78, comandado por el heredero legal de Franco en 2009, y en 2018 por el heredero del heredero del dictador, es incapaz de eliminar productivamente la distancia con el infectado, que es resultado de un proceso de *sacratio* franquista. En cierto sentido el cambio causado por el contacto con la víctima sería mínimo; en otro sentido, sería

absolutamente devastador, intolerable para todo sujeto que no desee su desaparición en el no-sujeto que el zombie encarna. Al convertirse en un producto más del proyecto de bioingeniería nacionalcatólica de Albelda, seguiría existiendo dentro de los parámetros definidos por el genocidio y la opresión de la dictadura, pero en la otra cara de la división inmunitaria, y su yo, resultado de procesos de producción del sujeto intrínsecamente modelados por 70 años de nacionalcatolicismo, se disolvería en la confluencia con los niños cuya identidad ha sido completamente destruida por Albelda.

En los cinco minutos en que se centra el análisis de este artículo, también vemos el colapso de la otra gran estrategia en las políticas de representación en los últimos 20 años. Para estos niños biozombis que apuntan a los niños perdidos del franquismo, los hijos secuestrados de los “rojos anti-españoles”, es imposible obtener cualquier tipo de reconocimiento por parte de la España capitalista contemporánea, con su democracia liberal representativa. No hay sitio para ellos en una España en la que, como ocurre con Felipe VI, los herederos biológicos, políticos y económicos de los agentes y beneficiarios del nacionalcatolicismo siguen manteniendo su hegemonía sin desafíos de importancia. Gómez López-Quiñones describe y critica un proceso en que las demandas de las organizaciones de allegados a las víctimas del genocidio franquista se articulan en términos predefinidos para lograr la acomodación dentro de un sistema de reconocimiento construido dentro de parámetros liberal-capitalistas (99). Dentro de esta estrategia “el reconocimiento ha impuesto las categorías de una identidad de una minoría racial, étnica, religiosa o de cualquier otro tipo, una asunción pública de dicha identidad, y un grado mínimo de respeto social/aprecio por ella como el campo fundamental en que se tienen lugar las luchas políticas” (99). Como resultado se alteran las biografías y causas políticas de muchas víctimas que fueron figuras radicales, anarquistas, socialistas y comunistas para simplemente obtener, junto a otras minorías, un lugar al sol en la esfera pública de la España descrita un poco más arriba, una España definida y dominada por valores ideológicos ajenos o antitéticos a los de esas víctimas (99). Persiguiendo este reconocimiento y la rehabilitación pública de esos sujetos sometidos al exterminio, se los convierte en entidades sociales innecesariamente idealizadas, inofensivas, perfectamente pacíficas, inocentes víctimas que no son más que versiones disminuidas de los individuos cuyas ideologías y actividades políticas fueron la causa de aniquilación por un proyecto político genocida (105). El empleo del discurso de los derechos humanos para articular la reivindicación desactiva sus credos políticos, llenos de ideas que no tienen cabida en la España contemporánea (103). Gómez López-Quiñones termina cuestionando la validez de estas prácticas de la memoria que meramente buscan el acomodo en el status quo. Algo parecido hace Resina cuando apunta que la emergencia de “la memoria histórica” se corresponde con la desaparición de la posibilidad de obtener una compensación legal, de suerte que

más que una actividad epistemológica debe entenderse como una estrategia para contrarrestar en el campo moral la cada vez mayor limitación de opciones judiciales (49-50). El problema es que en esta extensión compensatoria de la memoria, esa investidura de la energía social en prácticas representacionales que carecen de traducción legal o práctica, se produce la difuminación de las responsabilidades legales y con ellas la posibilidad de una compensación jurídica real, y “la memoria se vuelve histórica, esto es, queda desplazada de la posibilidad práctica de la imputación” (57). Ya sea como estrategia de reconocimiento, ya sea como estrategia para obtener en el campo epistemológico y moral lo que debería obtenerse mediante los tribunales, limitarse a hacer visibles las caras de las víctimas para que obtengan una indemnización simbólica no parece algo viable si esas víctimas buscan extender a mordiscos la injuria, el daño, en vez de dar una oportunidad para expurgarlos.

Lo que los cinco niños biozombis ofrecen es todo lo contrario, la violenta posibilidad de destrucción de los sujetos que han sido conformados por el legado no-muerto, perfectamente vivo, del nacionalcatolicismo. Lauro halla en la figura del zombi “una dialéctica entre la esclavitud y la resistencia” (5). De manera más relevante para mi argumento aquí, “[t]odos los muertos vivientes son figuras de la rebelión, ya que, como mínimo, se están rebelando contra el orden natural y las leyes de la mortalidad humana” (7). Una lectura pesimista del zombi, según Lauro, nos lleva a entenderlo como figura de una revolución inacabada, incompleta, fracasada a medias, como fracasado a medias es un regreso a la vida que no es verdaderamente una resurrección (7). En la misma línea de pensamiento que ve al zombi como una figura que, a pesar de su naturaleza dialéctica, termina socavando una visión exitosa de la rebelión, Kaiama L. Glover indica que los seres humanos brutalizados que los zombis vienen a representar pueden ser repudiados de forma extremadamente violenta y libre de culpa precisamente por aparecer encarnados en monstruos definidos por una destrucción absoluta e irracional (253). Como señala Glover, “los zombis de la industria del entretenimiento contemporánea nos regalan el derecho a rechazar y aun negar a otros miembros abyectos de la familia humana; nos permiten a nosotros—los no infectados—el seguir siendo criaturas inocentes mientras ignoramos, condenamos o incluso matamos” (253). Nadie penaliza a Owen cuando le dispara en la cabeza al primer niño biozombi que los ataca, y todos los personajes y con ellos los creadores y el público de *[REC]*² se olvidan de los niños del ático de forma casi inmediata después de verlos por última vez. Y aún así, cuando vemos caer al suelo el cadáver momificado del cura responsable de su suerte y observamos cómo corre aterrado el GEO que ha subido al conducto, contemplamos una interrupción, por momentánea que sea, de esos procesos de reproducción y pervivencia de la matriz de gobernabilidad biopolítica y exclusión que definen a la España postfranquista. Este cortocircuito que imaginariamente rompe esquemas

por unos breves segundos en la pantalla nos permite recuperar para estos niños, que no buscan ni afectos ni reconocimiento, la memoria, la identidad y la historia, como hacen todos los zombis, según David McNally, con su interrupción inasimilable de la sociedad capitalista contemporánea (127). Abandonados en el conducto del ático, los niños biozombis ofrecen una figuración de las víctimas que, con toda la convencional inocencia que los niños secuestrados pudieran tener, recobra el violento potencial perturbador para el Régimen del 78 que tienen sus padres, todos esos “rojos anti-España” sin cabida física, biológica, en la España de Franco, ni ideológica, simbólica, en la de sus herederos. En las manos de Balagueró y Plaza, y por cinco utópicos minutos, la figura del biozombi no solamente se ofrece como revelador índice a la inseparable combinación de lo sagrado y lo moderno nacionalcatólicos en el presente de España, sino que recupera una energía revolucionaria que acaso pueda suspender y destruir la extensión de un pasado genocida, abriendo la posibilidad otros futuros ajenos a los planes del Padre Albelda.

Coda

En un texto fundacional de los estudios peninsulares contemporáneos, Jo Labanyi analizaba en el año 2000 la ficción española de finales del siglo XX y afirmaba que la historia franquista “solamente podía recuperarse en una forma espectral” (68). El impacto de esta llamada a entregarse a la “*hauntologie*” resulta evidente cuando leemos lo que Santiago Morales Rivera escribe en 2017: “De estas lecturas *a contrapelo* de la historia bélica y posbélica de España, toda una generación de hispanistas aprendimos a no tenerle temor a hablar con los fantasmas, a reconocer la razón de los vencidos y, en última instancia, a ampliar el horizonte ético con el que evaluar la experiencia histórica” (19). La otra cara de esta indudablemente positiva apertura a la razón de los vencidos y a la ampliación de los parámetros con que juzgamos el pasado es el hecho de que el fantasma permite la mantención de un modelo liberal de inclusión del pasado basado en el mero reconocimiento del otro y en la expansión no disruptiva de las categorías con las que opera un campo social ya existente, un modelo liberal que está presente en el mismo lenguaje economicista y transaccional con el que Derrida nos invita a establecer un “comercio” con los espectros. El francés original del pasaje cuya traducción cité más arriba no deja dudas: “*apprendre à vivre avec les fantômes, dans l’entretien, la compagnie ou le compagnonnage, dans le commerce sans commerce des fantômes*” (énfasis mío) (15). Esta estructura formal de intercambio (“sin comercio”, sin bienes ni moneda que cambien de mano) se construye sobre el deseo utópico de construir una relación mutuamente beneficiosa que podrá extenderse en el tiempo. Este es un modelo que en la práctica, como muestra Gómez López-Quñones, ha exigido la metamorfosis del

vencido en una víctima reconocible, en una víctima que encuentra acomodo en el consenso contemporáneo precisamente gracias al des-conocimiento de su razón y sus razones. Ese consenso contemporáneo se alimenta de estas víctimas para aumentar su campo de acción, fortaleciéndose precisamente porque recibe un desafío que lo cuestiona pero no lo rompe. El riesgo de la *hauntologie* avanzada por Labanyi es crear continuidades y compensaciones simbólicas que, de hecho, fetichizan la generación de estos reconocimientos e indemnizaciones morales, al tiempo que consustancialmente desactivan una demanda más radical que sea incapaz de acomodarse. Las permanencias que ofrece la melancolía hacen que la pérdida continúe irresuelta *sine die*, convirtiéndose de memoria, con su exigencia urgente, en historia purgada del potencial de realmente imputar a nadie, como concluye Resina.

Por cinco minutos, Balagueró y Plaza ofrecen un modelo diferente, que no necesariamente mejor, un modelo de absoluta negatividad que dispara los niveles del horror. Sin identidad que reconocer ni con la que empatizar, con su materialidad el biozombi nos obliga a buscar otros caminos para dar cuenta del pasado que estos niños encarnan, de la interpelación que realizan en el presente, de las exigencias que nos imponen para el futuro. No sorprende que los personajes y el público españoles ansíen escapar de esa casa encantada. Obviamente, desean abandonar la pesadilla en que el nacionalcatolismo la ha convertido. Pero también desean poder ignorar la exigencia de concebir una casa radicalmente diferente, utópica, que solo será posible si se explora la posibilidad imposible y aterradora de disolver de hecho la propia identidad, una identidad española moldeada por los agentes del genocidio franquista y sus beneficiarios pasados y presentes. Como explica recientemente en una entrevista la filósofa Marina Garcés, necesitamos “[u]na crítica radical en el cruce entre incredulidad y confianza. Se trata de poder declararnos incrédulos e insumisos frente a los dogmas de nuestro tiempo sin perder la confianza de que está en nuestras manos el hacer y rehacer las formas de vida que queremos en este mundo” (cit. en Néspolo). El terror último de *[REC]*² reside en pensar que el proyecto de incredulidad e insumisión que es preciso para disolver una identidad posfranquista desemboca inevitablemente en la negatividad absoluta del biozombi, una figura ajena en extremo y por tanto eventualmente inoperante. Y en una España carente de toda confianza en su propia reinención, en esta casa de terrores que regresan porque nunca se han ido, las posibilidades de hacer y rehacer las formas de vidas que deseamos parecen, al menos en *[REC]*², condenadas a borrarse, justo como se borra la identidad de todos aquellos que entran en contacto con las víctimas de Albelda, esos furiosos caníbales contagiosos.

Notes

¹ A menos que se indique lo contrario, las traducciones son mías.

² Según Peter Anderson, decenas de miles de niños fueron separados de sus padres, que en muchos casos estaban encarcelados en prisiones franquistas o en batallones de trabajos forzados (138). En orfanatos dirigidos por clérigos, los niños sufrían un constante proceso de adoctrinamiento: “se les decía que los republicanos eran criminales y muchos llegaron a repudiar a sus padres como repugnates degenerados. En un número sustancial de casos, las autoridades cambiaron los nombres de los niños para facilitar la completa transformación de sus identidades” (138).

Obras citadas

- 28 Days Later*, dirigida por Danny Boyle, Fox Searchlight Pictures, 2002.
- Adorno, Theodor W. “¿Qué significa superar el pasado?” *Educación para la emancipación: Conferencias y conversaciones con Hellmut Becker (1959-1969)*, editado por Gerd Kadelbach, Ediciones Morata, 1998, pp. 15-29.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: El poder soberano y la nuda vida*, vol. 1. Traducido por Antonio Gimeno Cuspinera, Pre-Textos, 1998.
- . *Profanaciones*. Traducido por Flavia Costa y Edgardo Castro, Adriana Hidalgo, 2005.
- Aldana Reyes, Xavier. *Horror Film and Affect: Towards a Corporeal Model of Viewership*. Routledge, 2016.
- . *Spanish Gothic: National Identity, Collaboration, and Cultural Adaptation*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Anderson, Peter. *The Francoist Military Trials: Terror and Complicity, 1939-1945*. Routledge, 2010.
- Blanco, María del Pilar. *Ghost-Watching American Modernity: Haunting Landscape and the Hemispheric Imagination*. Fordham UP, 2012.
- Castillo, David R. “Monsters for the Age of the Posthuman.” *Writing Monsters: Essays on Iberian and Latin American Cultures*, editado por Adriana Gordillo and Nicholas Spadaccini. *Hispanic Issues On Line*, no. 15, Primavera 2014, pp. 161–78, https://cla.umn.edu/sites/cla.umn.edu/files/hiol_15_09_castillo_monsters_for_the_age_of_the_post_human.pdf.
- Caviaro, Juan Luis. “Entrevista exclusiva a Jaume Balagueró y Paco Plaza, directores de [REC]2.” *Espinof*, 8 Oct. 2009, <https://www.espinof.com/entrevistas/sitges-09-entrevista-exclusiva-a-jaume-balaguero-y-paco-plaza-directores-de-rec-2>.
- Chinchón Álvarez, Javier. *El tratamiento judicial de los crímenes de la Guerra Civil y el franquismo en España: Una visión de conjunto desde el Derecho internacional*. U de Deusto, 2012.
- Derrida, Jacques. *Espectros de Marx: El estado de la deuda, el trabajo del duelo*

-
- y la nueva internacional. Traducido por José Miguel Alarcón and Cristina de Peretti, Ediciones Trotta, 1995.
- . *Spectres de Marx: L'État de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Galilée, 1993.
- Echeverría, Bolívar. *Vuelta de siglo*. Editorial Era, 2006.
- Els nens perduts del franquisme (1a Part)*, dirigido por Montse Armengou y Ricard Belis, TV3, 2002, <http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/30-minuts/els-nens-perduts-del-franquisme-1a-part/video/5514354>.
- Els nens perduts del franquisme (1ª Part)*[sic], dirigido por Montse Armengou y Ricard Belis, TV3, 2002, <http://www.ccma.cat/tv3/alcarta/30-minuts/els-nens-perduts-del-franquisme-2a-part/video/5514354>.
- El espinazo del diablo*, dirigida por Guillermo del Toro, Canal+ España, 2001.
- Esposito, Roberto. *Bíos. Biopolítica y filosofía*. Traducido por Carlo R. Molinari Maroito, Amorrortu editores, 2006.
- Expósito Barea, Milagros, y Miguel Ángel Pérez-Gómez. “El apocalipsis doméstico: El fin del mundo según Jaume Balagueró.” *Altre Modernità*, no. 9, May. 2013, 92-111.
- Faber, Sebastiaan. *Memory Battles of the Spanish Civil War: History, Fiction, Photography*. Vanderbilt UP, 2018.
- Figlio, Karl. *Remembering as Reparation: Psychoanalysis and Historical Memory*. Palgrave Macmillan, 2017.
- Ford, Rory. “Jaume Balagueró on REC.” *Eye for Film*, Ago.12, 2008, <http://www.eyeforfilm.co.uk/feature/2008-08-12-qa-with-jaume-balaguero-about-rec-feature-story-by-rory-ford>.
- Foucault, Michel. *Nacimiento de la biopolítica: Curso en el Collège de France (1978-1979)*, editado por Michell Senellart, traducido por Horacio Pons, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Garzón, Baltasar. *Auto. Sumario (Proc. Ordinario) 53/2008 E. 18 de noviembre 2008*. http://estaticos.elmundo.es/documentos/2008/11/18/auto_memoria_historica.pdf
- Glover, Kaiama L. “Flesh like One’s Own”: Benign Denials of Legitimate Complaint.” *Public Culture*, vol. 29, no. 2, 2017, pp. 235-260.
- Gómez López-Quinones, Antonio. “A Secret Agreement: The Historical Memory Debate and the Limits of Recognition.” *Memory and Its Discontents: Spanish Culture in the Early Twenty-First Century*, editado por Luis Martín-Estudillo y Nicholas Spadaccini, *Hispanic Issues On Line*, no. 11, Otoño 2012, pp. 87–116. https://cla.umn.edu/sites/cla.umn.edu/files/hiol_11_05_lopezquinones_a_secret_agreement.pdf.
- Gordon, Avery. *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*. 2ª ed., U of Minnesota P, 2008.

-
- Labanyi, Jo. "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period." *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, editado por Joan Ramon Resina, Rodopi, 2000, pp. 65-82.
- Lauro, Sarah Juliet. *The Transatlantic Zombie: Slavery, Rebellion, and Living Death*. Rutgers UP, 2015.
- Loureiro, Ángel. "Inconsolable Memory." *Armed Resistance: Cultural Representations of the Anti-Francoist Guerrilla*, editado por Antonio Gómez López-Quiñones y Carmen Moreno-Nuño, *Hispanic Issues On Line*, Otoño 2012, pp. 100–122, https://conservancy.umn.edu/bitstream/handle/11299/184320/hiol_10_05_loureiro_inconsolable_memory.pdf.pdf
- . "Pathetic Arguments." *Journal of Spanish Cultural Studies*, vol. 9, no. 2, Jul. 2008, pp. 225-237.
- McNally, David. "Ugly Beauty: Monstrous Dreams of Utopia." *Zombie Theory: A Reader*, editado por Sarah Juliet Lauro, U of Minnesota P, 2017, pp. 124-136.
- Moraña, Mabel. *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana, 2017.
- Morales Rivera, Santiago. *Anatomía del desencanto: Humor, ficción y melancolía en España, 1976-1998*. Purdue UP, 2017.
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: Literatura y cine en la España democrática*. Libertarias, 2002.
- Néspolo, Matías. "Marina Garcés, la filósofa insumisa." *El Mundo*, 15 Feb. 2018, <http://www.elmundo.es/cataluna/2018/02/15/5a85d83b268e3eb5778b4615.html>.
- Nichols, William J. "The Medium Is the Monster: Metadiscourse and the Horror of post-11 M Spain in the [REC] Tetralogy," *Tracing the Borders of Spanish Horror Cinema and Television*, editado por Jorge Marí, Routledge, 2017, pp. 190-211.
- El orfanato*, dirigida por José Antonio Bayona, New Line Home Video, 2007.
- Penelo, Lidia. "Dos directores sin miedo y un edificio para rodar 'REC 2.'" *Público*, 7 Nov. 2008, <http://www.publico.es/culturas/cine/directores-miedo-y-edificio-rodar.html>.
- Pueyo, Víctor M. "Después de la historia: Estados de excepción y escenarios de emergencia en el cine de terror español contemporáneo, 2002-2013." *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*, vol. 17, 2013, pp. 29-46.
- [REC], dirigida por Jaume Balagueró y Paco Plaza, Sony Pictures Home Entertainment, 2007.
- [REC]², dirigida por Jaume Balagueró y Paco Plaza, Magnolia Pictures, 2009.
- [REC]⁴: *Apocalipsis*, dirigida por Jaume Balagueró, Canal+ España 2014.

-
- Resina, Joan Ramon. *The Ghost of the Constitution: Historical Memory and Denial in Spanish Society*. Liverpool UP, 2017.
- Rowan-Legg, Shelagh M. “Don’t Miss a Bloody Thing: [REC] and the Spanish Adaptation of Found Footage Horror.” *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*, vol. 10, no. 2, 2013, pp. 213-223.
- Sánchez Trigos, Rubén. “Tradición y transnacionalidad en el tratamiento de lo fantástico en la saga REC de Jaume Balaguero y Paco Plaza.” *Brumal*, vol. 1, no. 2, Otoño 2013, pp. 285-307.
- Stafford, Katherine O. “‘Recuerda que soy tu criatura’: De ‘francosteins’ y su memoria.” *Perpetradores y memoria democrática en España*, editado por Ana Luengo y Katherine O. Stafford. *Hispanic Issues On Line*, no. 19, Fall 2017, pp. 13–25. https://cla.umn.edu/sites/cla.umn.edu/files/hiol_19_01_stafford.pdf.
- Thomas, Sarah. “Phantom Children: Spectral Presences and the Violent Past in Two Films of Contemporary Spain.” *Espectros: Ghostly Haunting in Contemporary Transhispanic Narratives*, editado por Alberto Ribas-Casasayas y Amanda Petersen, Bucknell UP, 2016, pp. 101-115.
- Vall, Pere. “Cómo se hace una RECuela.” *Fotogramas*, 28 Sep. 2009, <http://www.fotogramas.es/Peliculas/REC-2/Como-se-hace-una-RECuela/Entrevista-a-Jaume-Balaguero-y-Paco-Plaza-2>.
- Viestenz, William. *By the Grace of God: Francoist Spain and the Sacred Roots of Political Imagination*. U of Toronto P, 2014.
- . “Living Off the Exception: Biopolitical Modernity and *Sacratio* in Francoist Spain.” *The Sacred and Modernity in Urban Spain: Beyond the Secular City*, editado por Antonio Córdoba y Daniel García-Donoso, Palgrave Macmillan, 2016, pp. 99-118.