

The Memories of the Dead: Trauma and Historical Memory in “[REC]”

Rigoberto Gutierrez-Pinon

A thesis

submitted in partial fulfillment of the

requirements for the degree of

Master of Arts

University of Washington

2019

Committee:

Leigh Mercer, Chair

Anthony Geist

Program Authorized to Offer Degree:

Department of Spanish and Portuguese Studies

© Copyright 2019
Rigoberto Gutierrez-Pinon

University of Washington

Abstract

The Memories of the Dead: Trauma and Historical Memory in “[REC]”

Rigoberto Gutierrez-Pinon

Chair of the Supervisory Committee:

Leigh Mercer

Department of Spanish and Portuguese Studies

The zombie is a monster that has captured the imagination of horror lovers across the world ever since it made the leap from folklore to film. Since then, anxieties over the present and future in these texts have been the object of analysis, while the expression of historical trauma has largely been overlooked, in these texts. Not surprisingly, it is precisely this element that, when analyzed, shifts the understanding we have of such narratives. An example of this phenomenon is the 2007 Spanish zombie film [REC] which, when reading through the lens of past historical traumas, is infused with a different and powerful meaning. This essay, therefore, will argue that national historical traumas related to the Francoist period of Spain, and the repression of historical truth in the subsequent transition to democracy, manifest themselves in this narrative. This historical trauma and memory are explored through anxieties about the production of truth and an ideological conflict over the protection of it. In essence, these two elements synthesize into an allegorical moment which mirrors Spain’s battle for its repressed historical memory and truth.

University of Washington

Abstract

Los recuerdos de los muertos: El trauma y la memoria histórica en “[REC]”

Rigoberto Gutierrez-Pinon

Chair of the Supervisory Committee:

Leigh Mercer

Department of Spanish and Portuguese Studies

El zombi es un monstruo que ha capturado la imaginación de los amantes del horror por todo el mundo desde que dio el salto del folklor al cine. Desde entonces, las ansiedades sobre el presente y el futuro en estos textos han sido objeto de análisis, mientras que la expresión del trauma histórico a menudo se ha pasado por alto en estos textos. No es sorprendente que sea precisamente este elemento que cambia la perspectiva que tenemos de tales narraciones. Un ejemplo de este fenómeno es la película *[REC]* que, cuando se lee a través de la lente de traumas históricos pasados, tiene un significado diferente y poderoso. Este ensayo, por lo tanto, argumentará que los traumas históricos nacionales relacionados con el período franquista de España y la represión de la verdad histórica en la transición a la democracia, se manifiestan en esta narrativa. Este trauma y memoria histórica se explora a través de ansiedades sobre la producción de la verdad y un conflicto ideológico sobre la protección de la misma. En esencia,

estos dos elementos se sintetizan en un momento alegórico que refleja la batalla de España por su memoria y la verdad histórica reprimida.

Los recuerdos de los muertos: El trauma y la memoria histórica en “[REC]”

Rigoberto Gutiérrez Piñón

Introducción

En el contexto del mundo de terror, no hay duda de que el zombi vive un pleno renacimiento. Por todos lados se ven las hordas de los muertos vivientes; son los antagonistas monstruosos en películas, videojuegos, libros, cuentos y series de televisión. No se puede negar la popularidad actual de este monstruo y, desde el comienzo del nuevo milenio, esta fiera ha resucitado inesperadamente (*Encyclopedia Vol. 2* 1). Por lo tanto, en los primeros años del siglo XXI, hubo una explosión de producciones audiovisuales de zombis. Parecía que todo el mundo había sido infectado y, a pesar de que el renacimiento comenzó en el contexto anglosajón, el mundo ibérico no tardó en dejar una huella en el género. En el año 2007, *[REC]*, dirigida por Jaume Balagueró y Paco Plaza, se estrenó en el circuito de festivales de cine internacionales antes de su distribución general en España al final del año y en el Reino Unido y los Estados Unidos para el próximo año. Desde entonces, *[REC]* ha recibido elogios y galardones; fue recibida favorablemente por la comunidad crítica y ganó dos premios Goya en el año 2008 (Colburn; Hughes; Newman; “Premios”). Dado que se considera que *[REC]* es una de las mejores obras del cine zombi y de “horror observacional”, no es de extrañar que ha sido analizada en varios contextos (Raimundo 65).¹

Para empezar, *[REC]* es un caso interesante en el mundo del cine de zombi. Claramente, su estilo forma el elemento más llamativo de la obra. El cine de horror observacional es uno que ofrece un caso interesante. Dada la relación entre el público y el texto, este *found footage*

presenta una oportunidad para dialogar con la sociedad de manera más directa. También, este estilo permite una conversación sobre los límites técnicos y estilísticos del género y el cine en general (Aldana Reyes). Debido a que *[REC]* es considerada la obra de horror observacional ejemplar, este elemento ha formado una parte íntegra de varios estudios y análisis. Ya se ha mencionado la relación especial que tiene con el público y, por lo tanto, ha sido un tema de interés especial (Raimundo). Además, los elementos técnicos/estilísticos también se han analizados en combinación con los efectos emocionales y las técnicas del cine de horror clásico para rendir nuevas perspectivas sobre la producción del temor en obras del siglo XXI (Monnet). En términos de contenido, *[REC]* presenta una crítica a la sociedad española, y la cultura del tabloide en general, por su adicción a las noticias sensacionalistas (Rowan-Legg). Asimismo, el poder de la Iglesia Católica en la cultura española también ha sido un enfoque de análisis. No obstante, hasta ahora, un elemento esencial para entender el contenido de *[REC]* se ha ignorado: el trauma histórico debido al franquismo, y el ‘Pacto de olvido’ y desmemoria subsecuente, y su legado en la sociedad española contemporánea. Es importante establecer que este análisis se concentrará en la primera obra de la serie y no en las otras. Aun así, debido a la existencia y las interconexiones entre las diferentes películas de la serie, se incluirán en algunos momentos donde se hará conexiones con las otras obras. No obstante, éstas serán breves y poco frecuentes. A continuación, se presentará la perspectiva que comúnmente se usa para analizar, no solo a *[REC]*, sino también a las narrativas de zombi en general.

Debido a que el zombi es un monstruo paradójicamente humano, es una figura flexible que puede adaptarse a varias esferas críticas. El contexto español es prueba de esta fluidez. Pero, aun así, las lecturas presentistas que el género anima no han tomado en cuenta la particularidad del contexto español moderno. Desde los atentados en contra de los EE.UU. en el año 2001, y

todos los atentados subsecuentes, las lecturas del cine zombi se han enfocado en los efectos de un mundo en caos. Desde el comienzo catastrófico del nuevo milenio, “it’s fair to say that in the post-9/11 world, we as an audience can’t help but respond to images differently and situate them in the cultural context of the present” (*Encyclopedia Vol. 2* 7-8). Ya que los atentados, de los cuales se produjo una nueva guerra, actúan como un vacío cultural, no es de extrañar que se quiera leer todo en el contexto de un mundo pos-11 S. Sin embargo, al leer un texto, el marco cultural forma una parte esencial; es un elemento que sin duda tendrá efecto, no solo en la lectura, sino también en la producción de dicha obra. Por consiguiente, el propósito de este análisis es hacer una lectura de *[REC]* con el marco cultural del pasado de España en mente. Puesto que el evento más formativo y traumático de la historia española de los últimos cien años sin duda fue la guerra civil y los 36 años de dictadura bajo el caudillo Francisco Franco, casi cada elemento cultural se puede leer dentro de ese marco. Aun así, *[REC]* es una obra que claramente se preocupa por el trauma histórico no resuelto y la desmemoria colectiva – y forzada – que se experimenta en España a partir de la muerte de Francisco Franco en 1975 y las leyes de amnistía del año 1977. Es precisamente este trauma que se expresa en *[REC]* y que forma un elemento fundamental que se ignora con las lecturas presentistas y futuristas que típicamente se efectúan con las narrativas de zombi.

Sin embargo, antes de continuar, es necesario establecer varios temas importantes y esenciales para poder entender la expresión del trauma histórico en *[REC]*. Por lo tanto, se empezará el análisis con el monstruo y lo que representa. Después, se examinará el legado haitiano; un legado que formará parte íntegra del regreso del trauma, tanto a las narrativas de zombi y al contexto español. Luego, se expondrá el contexto cultural de España; un contexto que es producto del franquismo y lo que sucede después de la muerte del caudillo. Finalmente, se

establecerá el marco teórico – el psicoanálisis sobre los estudios de trauma – para así definir varios términos y conceptos que son necesarios para entender el trauma y la desmemoria.

El zombi

Ahora, para poder analizar la expresión del trauma en *[REC]*, primero se debe entender lo que el zombi representa en términos psicológicos. ¿Qué hay del zombi que nos atrae y fascina tanto? La realidad es que nos fascina y aterroriza porque es un reflejo perverso de nosotros mismos. Al ser confrontados con su imagen, se desenlaza una inquietud sobre lo que significa ser humano. Peter Dendle, experto académico sobre el zombi, lo explica de las siguientes maneras:

Zombies are people reduced to the lowest common denominator. The zombie is simply the hulk, the rude stuff of generic humanity, the bare canvas; passion, art, and intellect are by implication reduced to mere ornament. (*Zombie Vol. 1* 12)

The zombie is a human stripped of all humanity. The creature is conceptually provocative because it raises questions about the essence of personhood – about what exactly can be stripped away, and how much of it, before the individual has become fully monster.

(*Zombie Vol. 2* 7)

Los Muertos vivos, entonces, tienen más que ver con los vivos que con los muertos. Kyle William Bishop emplea la teoría de lo *unheimlich* de Sigmund Freud para explicar nuestra inquietud en cuanto al zombi. Lo *unheimlich* se traduce como algo misterioso que es inquietante a la misma vez. Esta emoción es el producto de nuestro contacto con lo conocido (el cuerpo humano) y lo desconocido (la muerte o, más bien, la muerte que vive a la vez). Es precisamente esta contradicción que produce el horror en el contexto del zombi. Este monstruo es un cuerpo

que carece de sus funciones cerebrales y dado que “they look human, they walk upright [...], yet their motivating drive never transcends the animalistic,” nos perturban hasta lo más profundo de nuestro ser (American Zombie 110). De la forma más dramática y directa, el zombi es el ejemplo por excelencia del humano en contra del otro monstruoso. A la misma vez, debido a que el monstruo se construye a partir de lo que es inhumano, nuestras batallas contra ellos simbolizan el conflicto interno, y eterno, de nuestra especie. Su cualidad monstruosa también es de interés especial puesto que lo que definimos como monstruoso consideramos, en realidad, contranatural; algún desvío de la naturaleza hacia todo lo anormal y perverso del mundo (Boon 34).

El legado haitiano

El zombi es un monstruo peculiar ya que tiene su origen en el folclor y luego pasa directamente al cine. Este monstruo se remonta al Vudú haitiano, una religión criolla que es producto del sincretismo entre la cristiandad y las religiones de África occidental.² La clave de su poder alegórico está en un detalle bastante sutil. El hecho de que, en el contexto del Vudú haitiano, uno puede consultar con un bokor, un sacerdote de la magia negra en la tradición del Vudú, para crear un zombi significa que no es una criatura que vive en las leyendas, sino que es una realidad horrorosa. De ahí, el zombi se convierte en una herramienta para condicionar a la sociedad; es una amenaza por parte del poder estatal/religioso hacia la población. El etnobiógrafo Wade Davis reporta dos testimonios de zombis “recuperados” en su libro *Passage of Darkness*. En ambos casos, las víctimas eran estigmatizadas por sus familias y sus comunidades por sus tendencias antisociales. Para solucionar esto, las familias decidieron zombificarlos para así intentar regular el comportamiento, no solo de las víctimas del rito, sino también de todos los miembros de la familia y comunidad. Este hecho, en combinación con el legado de la esclavitud,

producen un efecto significativo. Como lo expresa Kyle William Bishop: “Because of the pervasive cultural memory Haitians have of being a literally enslaved people, the threat of being made a zombie (i.e. sold into an even more repressive form of slavery) is generally enough to deter any upstart” (*American* 59). De manera que, en una sociedad que (no) está procesando el legado del colonialismo y la esclavitud, los cuales son traumas históricos de inmenso poder emocional, el zombi representa la manifestación física de todos los temores del pasado. Así, debido a ese legado, el zombi da forma a las ansiedades y los temores coloniales y poscoloniales en lo que aparenta ser humano pero que, en realidad, es el esclavo por excelencia. Claramente, entonces, que el enfoque de las narrativas de zombi de Haití colonial y poscolonial representan un trauma nacional. Sin embargo, esta función se ignoró al momento en que el zombi hizo su salto al cine y se tardarían varias décadas para recuperarlo.

Aun así, esta función aún sigue vigente en el cine y la literatura del zombi. Esta característica es algo que no solo es común entre los zombis, sino también en lo gótico en general. Los cultivadores de este género “resort to the Gothic to portray the terrors of a recent past that lurks in the past of a supposedly modernized society” (Ordiz 16). Por lo tanto, la narración fílmica que formará parte de este estudio, entonces, regresa a las raíces alegóricas del monstruo. En vez de solo presentar una perspectiva presentista o de inquietarse sobre un evento apocalíptico futuro, estas obras miran hacia el pasado para identificar los rasgos traumáticos que aún siguen vivos en una sociedad en particular. De la misma manera que el zombi, estos traumas son rasgos vivientes de algo que deber estar muerto; son la encarnación de la desmemoria. Salen de sus criptas y tambalean hacia la luz del día. Pero, en vez de criticar a una sociedad que supuestamente vive en la modernidad, critican una que ha reprimido el dolor y la tristeza histórica. La reprende por su parte en el proceso del olvido, o represión o ignorancia. En

cualquier caso, el producto es lo mismo – una sociedad que vive con un agobio colectivo del pasado.

La guerra civil y el franquismo

Para Jorge Fernández Gonzalo, el zombi es “pensar lo impensable” (18). Por lo tanto, la clave para poder entender la función del zombi dentro de un contexto cultural es identificar lo impensable – lo inexpresable – para esa sociedad. Ahora, ¿qué es pensar en lo impensable para España? Hay varias catástrofes y periodos oscuros de la historia española. El siglo XIX, por ejemplo, fue uno de alboroto y desorden. Fue un siglo de inestabilidad política que resultó en varias “restauraciones” de poder – monárquicos o democráticos – que dieron lugar a lo que se puede considerar como el periodo más tumultuoso que experimenta España antes del siglo XX (Paredes-Méndez et al 288-90). Sin embargo, cuando se repasa la historia de España, queda claro que el evento más singular y monumental fue la guerra civil y el autoritarismo que surgió después (Ealham y Richards 2). La mayoría de operaciones bélicas se efectuaron durante los años 1936-1939. Durante ese periodo, el país se hundió en uno de los momentos más brutales de su historia moderna. No obstante, para este estudio, y en lo relacionado con *[REC]*, lo más importante es lo que ocurre a partir de la guerra – la España franquista, o sea los 36 años bajo Francisco Franco, y la transición a la democracia.

Por más terrible que fuera la guerra civil, España pasó por un periodo horriblo en las décadas inmediatamente después de la guerra civil. Según Yllán Calderón, “Terminada la guerra civil, no llegaría la paz sino la *Victoria* y con ella su secuela más temida: una inclemente represión contra los vencidos” (19, énfasis original). Por lo tanto, entre los años 1936- 1945, las represiones más duras y violentas se llevaron a cabo en contra de los republicanos y cualquier

persona sospechada de simpatizar con ellos. Estas represiones incluyeron asesinatos ilegales, fusilamientos “legales” después de un proceso jurídico, muertes en campos de concentración y labor y desapariciones. Los estimados números de víctimas varían desde 150.000 hasta 500.000, pero es importante notar que, debido a las fosas comunes y la represión, es difícil llegar a una estimación precisa (Casanova 8; Richards 11). El terror blanco, como se conoce en las historiografías no españolas, es este periodo de represión violenta. No obstante, también ocurrió una represión cultural que duró hasta la muerte de Franco en 1975. Bajo esta represión, el régimen franquista controla y censura cada elemento cultural de la nación (Larraz 14-15). Como consecuencia, la verdad del terror blanco no se registró o reportó en España; fue de hecho tan obvio y tan reprimido que sin duda causó una desconfianza general en las instituciones noticieras. Más adelante, con la muerte del dictador, España entró en un periodo de transición a la democracia. No obstante, cualquier esperanza que tenía el pueblo español de que la verdad saldría a la luz fue extinguida con la Ley de amnistía de 1977.³ Esta ley no solo dio amnistía a cualquier persona que había cometido atrocidades durante la guerra civil y la dictadura, sino que también institucionalizó el denominado ‘Pacto de olvido’. Este pacto *de facto* esencialmente silencia el recuerdo de las atrocidades cometidas; más bien es considerada un “instituto informal” del sistema político posfranquista (Encarnación 27-28). De ahí, la ansiedad que la sociedad española posfranquista tiene sobre la producción y distribución de la verdad está basada en décadas de desmemoria forzada.

La teoría de trauma

La historia está repleta de traumas colectivos. El trauma en general, y en términos psicológicos, se define como la reacción a eventos violentos y repentinos que, en el momento, no

se pueden procesar y que, como resultado, se reprimen y regresan a través de acciones o eventos repetitivos (ej. pesadillas o escenas retrospectivas) que resultan en un estado conocido como un trastorno por estrés postraumático, o TEPT (Unclaimed 91). Esta condición es clave dado que, si el TEPT se acepta como un conjunto de síntomas físicos, se debe entender “not so much as a symptom of the unconscious, as it is a symptom of history. The traumatized, we might say, carry an impossible history within them, or they become themselves the symptom of a history that they cannot entirely possess” (Trauma and Experience 5). El trauma histórico se define como una herida que se adquiere después de experimentar un trauma colectivo (Brave Heart 7). Michal Shamai define un trauma colectivo como un estado que se desarrolla a partir de:

a catastrophic event, such as a disaster or mass trauma that causes loss, physical and psychological damage and pain, which have an impact on the entire group and on individuals within the group. The impact creates emotional and psychological wounds that become keystones in the group’s narrative, set of beliefs and identity, as well as those of individuals within the group, across generations.... According to this definition, the event can be human-made, such as war, terror, or genocide.... The group can be defined by Nation, community, or people living in the same geographical area. (11)

Queda claro entonces que, según estas definiciones, el trauma colectivo está ligado con el ambiente político. Es por eso que Judith Herman argumenta que los estudios psicológicos sobre el trauma son “an inherently political enterprise because it calls attention to the experience of oppressed people” (237). Es obvio que el trauma es más que simplemente no poder olvidarse de algo. De hecho, el trauma no puede ocurrir sin el olvido. La memoria de un trauma histórico solo puede existir mediante el olvido; una persona, o comunidad, no puede experimentar un trauma en

el momento que sucede. Es después de lo que Freud llama un “periodo latente”, un periodo donde no hay síntomas obvios de que haya una herida psicológica, cuando la memoria se activa una vez más (*Freud* 84). Solo se puede recordar un trauma después de no experimentarlo en el presente. Cathy Caruth lo pone de la siguiente manera:

The experience of trauma.... Would thus seem to consist, not in the forgetting of a reality that can hence never be fully known, but in an inherent latency within the experience itself. The historical power of trauma is not just that the experience is repeated after its forgetting, but that it is only in and through its inherent forgetting that it is first experienced at all. (Unclaimed 17)

Por lo tanto, el trauma solo se puede experimentar a través de narrativas sobre dicho trauma y, como consecuencia, la llegada a una catarsis. Entonces, bajo estas definiciones, el legado del franquismo en España es un caso claro de un trauma colectivo. De ahí, las narrativas sobre los efectos del trauma son de lo más importante. Por esa razón, el legado traumático del franquismo y el pacto de olvido en *[REC]* es un componente imprescindible que contribuye al diálogo en cuanto al sufrimiento por el pasado, el proceso de sanar y la recuperación de la memoria histórica que ocurre hoy en día.

El momento en el cual se estrena *[REC]* es uno de los más turbulentos del nuevo milenio. Para el año 2007, la guerra en contra del terrorismo ya había durado seis años. El mundo había experimentado varios ataques, incluyendo uno en Madrid, España. En circunstancias de apocalipsis perpetuo, la producción de textos, arte, películas y series de televisión que trataban sobre la catástrofe incrementó; no es sorprendente dado que lo apocalíptico es síntoma de lo catastrófico. Desde el año 2001, el mundo existe en un estado de destrucción y no destrucción,

de perdición y salvación, una dualidad que es clave para la producción de los textos apocalípticos modernos (Berger 7). En estas circunstancias, no es sorprendente que lecturas presentistas de *[REC]* sean comunes. En un mundo donde se entrena a la gente a reconocer las amenazas del nuevo milenio – los ataques terroristas, epidemias biológicas, inestabilidad política y gobiernos con la capacidad de vigilar a sus ciudadanos clandestinamente – la narrativa zombi presenta la combinación perfecta de monstruo y abyección, de lo humano y lo unheimlich; simplemente, la narrativa de zombi, para un público informado por un mundo pos-11 S y un aparente estado perpetuo de apocalipsis, se convierte en el mecanismo perfecto para la expresión de ansiedades y traumas presentistas, futuristas y del pasado.

Consecuentemente, en *[REC]*, los efectos de los traumas del franquismo, reprimidos por el ‘pacto de olvido’, se manifiestan una y otra vez. Esto se hace patente por varios elementos que forman parte íntegra de la obra y del género pero que, en vista del pasado de España, se infunden con un nuevo significado. Primeramente, el uso de *found footage* es un componente interesante. Esta técnica supone, al estilo quijotesco, el descubrimiento de algún metraje – lo podemos leer como la verdad – que sale a la luz. Basándose en el documental, el *found footage* intenta (re)presentar algún elemento de la sociedad que se ha perdido o censurado (Blake y Reyes 2). En el contexto de una España posfranquista, esta yuxtaposición produce una disonancia interesante. Es decir, la lucha para proteger la verdad en el presente es imposible sin primero luchar con el olvido del pasado. Es por esa razón que, en *[REC]* la cámara resulta ser el protagonista más importante de toda la obra; como encarnación del concepto de la verdad, los conflictos que se producen alrededor de ella, ya sea para protegerla o silenciarla, llevan un enorme peso ideológico.

Por lo tanto, es por esta razón que estos enfrentamientos en realidad representan un burbujeo de un pasado no olvidado, de un dolor histórico que se ha reprimido y que ahora, igual que el zombi, es un aspecto muerto viviente de la sociedad española moderna. Como consecuencia, esta alegoría, producida por el conflicto entre la protagonista, Ángela Vidal, y cualquier representante de la autoridad que intenta reprimir la verdad, será esencial para entender este trauma y memoria históricos en *[REC]*. En pocas palabras, la insistencia por parte de Ángela para seguir rodando representa una insistencia, no en asegurar la supervivencia de la verdad para el futuro, sino de recuperar la verdad olvidada y reprimida del pasado. En una sociedad que (no) está procesando la memoria y un pasado doloroso, la lucha, física o ideológica, por la verdad presentista no puede existir sin ser informada por los sentimientos del pasado.

En ciertas publicaciones recientes, algunos estudiosos empiezan a reconocer el efecto del pasado en *[REC]*. En “The Medium is the Monster: Metadiscourse and the Horrors of post-11 M Spain in the *[REC]* Tetralogy” William J. Nichols presenta una lectura que se concentra en las ansiedades y temores producidas por los ataques de 11 M en el año 2004. Para él, la serie de *[REC]* presenta una meta-discusión sobre el ámbito político y las narrativas que fueron producidas en el periodo inmediatamente después de los ataques. Él dialoga con estas narrativas que intentaban procesar las consecuencias de los ataques y renegociar nuevas perspectivas sobre la identidad nacional. Nichols dice:

Similarly, the films in the *[REC]* series manipulate mediated images to pierce the illusion of transparency, frustrate the viewer’s desire for narrative stability, and upend any claim staked on truth. In a post-11 M Spain the monsters are not external entities that seek the

physical destruction of self and society, but rather they infiltrate the mediated messages themselves to infect ideology. (“The Medium” 191)

Queda claro, entonces, que Nichols reconoce el efecto que eventos nacionales traumáticos tienen en las obras posteriores. Aunque Nichols sí reconoce la importancia de este trauma, en mi lectura, propongo que la meta-discusión presente en *[REC]*, en vez de ser producto de los ataques de 11 M y las batallas ideológicas producidas por el caos político que vino después, en realidad exacerbaron y resucitaron ansiedades y traumas del pasado. Es decir, en el momento de los atentados del 11 M, la nación española sufrió una especie de retrospcción cultural que manifiesta las heridas de un pasado no resuelto en un nuevo marco moderno. Es importante reconocer esto porque, según los estudios sobre el trauma, la única manera en que se puede procesar ese dolor es por su re-experiencia (*Unclaimed* 62-63). En este caso, obras como *[REC]* intentan convertir esas emociones en narrativas. Son un intento de procesar ese trauma y la nación española solo se podrá sanar si pasa por ese proceso.

De esta forma se ve que el trauma histórico es un elemento que se ha ignorado en *[REC]* en favor de lecturas presentistas, de técnica o de traumas de un pasado no tan lejano. La importancia de reconocer la presencia de este elemento es significativa porque lleva implicaciones fundamentales para la catarsis de una nación entera. A continuación, se examinará la manifestación de este trauma histórico a través de dos preocupaciones diferentes y la síntesis de estas dos preocupaciones en una alegoría. Por lo tanto, primero analizaré las dos preocupaciones: la preocupación por la *producción* de la verdad y la preocupación por la *protección* de la verdad. Estas preocupaciones provienen de tanto el estado (representado por el policía dentro del edificio y las autoridades afuera de él que intentan contener el virus) y el

pueblo (representado primordialmente por Ángela y, además, el resto de la comunidad). Después de la introducción de estos componentes, la alegoría se puede examinar; el conflicto primario de la trama gira en torno de la *producción* y *protección* de la verdad. Así, la alegoría que presenta *[REC]* parece ser un conflicto ideológico, y a veces físico, por el control de la verdad. Con este conflicto, la narrativa de zombi regresa a sus raíces folclóricas y alegóricas.

***[REC]* en el mundo de narrativas sobre el trauma**

Las teorías sobre las narraciones de algún trauma colectivo, como las que conocemos hoy en día, se basan, en su principio, en las experiencias de los judíos, primero con las teorías de Sigmund Freud, especialmente las presentadas en su obra *Moisés y la religión monoteísta* de 1939. Para ese momento, Freud ya se había exiliado en Inglaterra debido a la amenaza del nazismo en Alemania. Consecuentemente, después de la segunda guerra mundial, cuando el mundo se enteró de la totalidad de los horrores de los campos de concentración y el alcance de la destrucción causada por la denominada ‘solución final de la cuestión de los judíos,’ se experimentó un incremento exponencial de narrativas personales sobre un trauma histórico en el mundo cultural y académico. Por consiguiente, en las décadas después del fin de la segunda guerra mundial, se empezaron a codificar unas características comunes a partir de la gran cantidad de historias y reflejos personales de esa época. Es intrigante notar que *[REC]*, además de ser un relato sobre el trauma histórico reprimido de la nación española, también comparte características comunes en otros informes sobre el trauma. En otros términos, *[REC]* es una de las copiosas exposiciones del trauma que son componentes del proceso de sanar actual al cual España se está sometiendo. Hay tres características en *[REC]* que la identifican como una obra producida debido a un trauma pasado: (1) la articulación y repetición del trauma con propósito

de sanar, (2) el nombramiento de un testigo quien representa la voz del pueblo y (3) la recreación, o representación, de un trauma olvidado o reprimido.

Para empezar, el proceso de llegar a una catarsis no sería posible sin primero articular el trauma y, después, repetirla para así incorporarla en la psique; lo cual primero requiere que uno se recuerde del evento traumático (Herman 1 y 179). Lo latente de un trauma, como se ha mencionado, complica este aspecto. Dado que el choque de los eventos no se capta hasta después, el “*inherent necessity of repetition* [énfasis original]” del evento es lo que permite que el evento se consolide en la psique del (los) afectado(s) (*Unclaimed* 63). En *[REC]*, este atributo del trauma se manifiesta con la repetición de los ataques hacia el registro de los eventos. Así pues, el público español se enfrenta con una repetición continua del trauma particular de su nación. En efecto, es precisamente este ciclo que permite la consolidación de eventos y articulación del dolor del pasado.⁴

Puesto que *[REC]* es un relato de trauma, también cuenta con otra característica común en otras obras de trauma: el nombramiento de un testigo. En efecto, los testimonios sobre un evento traumático a nivel colectivo solo se pueden producir a partir de un individuo que actúa como un testigo en servicio de la comunidad entera. Por lo tanto, este nombramiento de un testigo es imprescindible para caracterizar una obra como un testimonio sobre el trauma. Ellie Wiesel, sobreviviente de Auschwitz y escritor célebre, dijo (ctd en Felman 14) que si otra persona podría haber escrito sus historias entonces él no las hubiera escrito; aun así, dado que el testimonio de su conocimiento es lo más importante, continuó con su labor. De manera similar, se nombra un testigo en *[REC]* para que se establezca un registro e informe de los eventos: la cámara. A continuación, se expondrá la importancia de la cámara dentro de la película. No

obstante, por ahora, basta decir que la cámara representa el componente clave del filme entero. La razón por lo cual es tan importante es precisamente por este nombramiento de un testigo. Para que la verdad se (re)establezca, se requiere la designación de alguien que actué como archivador de todo lo que ocurre, para la posteridad y también para legitimar la verdad. Mejor dicho, las verdades reprimidas del pasado (de las cuales se hablará en adelante) solo se pueden recuperar y sobrevivir si existe alguien en el presente para que atestigüe de su veracidad y las proteja de los ataques que pretenden derrocar su legitimidad. Además, en defensa de este testigo (la cámara), los otros personajes demuestran que sienten la responsabilidad del testigo. La impulsión que los lleva al registro y la promulgación de la verdad, pase lo que pase, es una característica clave. La obsesión con la grabación de todo lo que ocurre es la manifestación de un síntoma del proceso de sanar y un componente que apunta a la aceptación, involuntaria en la mayoría de los casos, de su nombramiento como un testigo de un trauma pasado.

Por lo tanto, la última característica se establece con este hecho: el recuerdo olvidado o reprimido de un evento traumático se reproduce como una representación de dicho evento traumático. En otras palabras, el recuerdo reprimido u olvidado solo se puede recordar y consolidar a la vida cotidiana a través de episodios de escenas retrospectivas o mediante su representación en otros textos y contextos. La razón por esto, según Bessel A. van der Kolk y Onno van der Hart, es que los recuerdos traumáticos son “unassimilated scraps of overwhelming experiences, which need to be integrated with existing mental schemes, and be transformed into narrative language. It appears that, in order for this to occur successfully, the traumatized person has to return to the memory often in order to complete it (176). Claramente, este concepto está relacionado con la repetición del recuerdo sobre el trauma. A pesar de ello, también es importante en lo relacionado con la representación del efecto del evento doloroso que ha causado

la crisis. En efecto, para poder completar el recuerdo, la representación de dicho recuerdo se debe llevar a cabo. Efectivamente, se produce una narrativa completa a través de esta transformación de un recuerdo parcial, olvidado o reprimido a una representación sobre la experiencia. De tal manera, *[REC]* a la misma vez es una obra que trata de elementos relacionadas con el dolor de un pasado traumático y que forma un componente del proceso de sanar de dicho trauma. Puesto que, desde la perspectiva presentista, las ansiedades presentes en *[REC]* no se pueden captar en su totalidad, una examinación del pasado de España es indispensable para entender el meta-discurso que está presente en la obra. Nichols tiene razón cuando dice que el texto es el monstruo. No obstante, con el contexto del franquismo y la desmemoria que ocurre con la transición a la democracia, la meta-discusión gira un poco. Tal vez el texto, en este caso el testimonio que la cámara produce, sea un monstruo; no obstante, también es la recuperación de la memoria reprimida de España y, por lo tanto, es la catarsis también.

La producción de la verdad en *[REC]*

La técnica narrativa conocida como el *found footage* es una que, aunque tiene una historia larga, vive un pleno renacimiento. Dado que el zombi también está pasando por un resurgimiento parecido al mismo tiempo, no es nada sorprendente que las narrativas de zombis se combinen con este estilo cinematográfico. En *[REC]*, esta combinación produce algunas cuestiones interesantes sobre la fiabilidad de la verdad. Esta técnica, que ahora también se considera un subgénero, es una que manipula ese concepto (Heller-Nicholas 18). Es decir, la veracidad de lo que se descubre en el *found footage* está basado en la preconcepción de que la cámara, y consecuentemente el metraje, captura la verdad. La razón por esto es que la cámara tiene una

habilidad única: “The basic properties are identical with the properties of photography. Film, in other words, is uniquely equipped to record and reveal physical reality and, hence, gravitates toward it...” (Kracauer 172). Entonces, como la cámara tiene esta capacidad, el simple hecho de que esté presente atestigua a la fiabilidad de la información contenida en el metraje (*Introduction* 113). Esto es producto de la presuposición, a veces desapercibida, del público que hay una relación entre el signo y el significante (Heller-Nicholas 18). Es decir que, el documental observacional, y por extensión el horror observacional, propone capturar el signo (la verdad) y transmitirla sin adulterarla o filtrarla. Por lo tanto, al verla, tenemos la oportunidad de conocer algo íntimamente verdadero. Aun así, no importa cuán verdadera aparenta ser, la realidad siempre se marca por la perspectiva de otros; hecho que se ejemplifica directamente desde el principio de la trama de la película. En *[REC]*, las primeras imágenes que vemos son las de Ángela, una presentadora de televisión, y la cámara intentando rodar la introducción al programa de televisión ficticio “Mientras usted duerme.” Durante esta escena, Ángela y Pablo pasan por varias tomas en las cuales ellos construyen el marco de la realidad con la posición física de la cámara y el diálogo perfecto de ella. Anteriormente, esta escena introductoria se ha analizado desde una perspectiva preocupada con el cambio dentro del mundo de entretenimiento. Por ejemplo, varios críticos han establecido la relación entre el programa ficticio dentro de la trama y el apogeo de la telerrealidad y el programa de tabloide televisado en la España del siglo XXI (“The Medium”; Aldana Reyes, 152-53; Rowan-Legg 221-22). No obstante, queda claro que hay más en juego. Como ya se ha mencionado, para Nichols, este aspecto es un síntoma de los ataques de 11 M; que las consecuencias inmediatas – una preocupación con, no solo la verdad, sino también la transparencia de ella – se produjeron a causa de la reacción del mundo político a estos eventos. Esto resulta en un temor de la pérdida del orden tradicional y los valores que han

formado parte de la tradición y cultura occidental desde la Ilustración en el siglo XVIII (“The Medium” 190). No obstante, en yuxtaposición con el zombi y la España posfranquista, esta preocupación con la verdad, y su construcción genera nuevas perspectivas.

Para empezar, es clave reconocer la importancia de estas primeras escenas en cuanto a la producción de la verdad o lo real. La intrusión de lo real representa un vacío en lo simbólico. Esto, por ejemplo, puede representar la imposición de lo real (la verdad) en lo imaginario (lo simbólico). Como lo expresa Emanuelle Wessels, esta intrusión de lo real en lo imaginario rompe con el aparato ideológico que contiene una obra (148). Por lo tanto, esta presencia de lo real en la primera escena – las diferentes tomas, los planos incómodos e imprecisos, la preocupación por el plano, los errores de diálogo de Ángela, la intrusión del entorno urbano – forman un componente importante para el resto de la trama. Tanto Ángela como la cámara intentan infundir el metraje con la autoridad de la autenticidad. Es decir, el hecho de que estas escenas no solo existen, sino que también tenemos la oportunidad de ser testigos de ellas, apuntan a lo real o verdadero del metraje. El efecto de ellas en un público sería de permitirnos suspender nuestra incredulidad más fácilmente. Al hacerlo, nuestra confianza en la información que se registra aumenta y, por lo tanto, lo aceptamos. Así, la inclusión de estas escenas son un intento de hacer que los espectadores se fíen de lo que ven en la pantalla.

Entonces, debido al estilo técnico de la obra, la relación que el espectador tiene con la realidad, y así la verdad, se convierte en un componente sugerente. Gracias a este elemento, el trauma se puede expresar fácilmente a través de la narrativa. En el caso de *[REC]*, la memoria de un pasado histórico, la represión y su negación posterior, existen en paralelo con una memoria más inmediata – la manipulación de la verdad por parte de las instituciones políticas modernas

después del 11 M. Esto es un ejemplo de lo que L.L. Langer llama una simultaneidad de la memoria; o sea, la memoria reprimida del pasado directamente afecta la memoria inmediata (95). Es decir, la memoria de un pasado traumático puede existir, ya sea con un presente seguro o un trauma nuevo, cuando no se ha podido procesar el trauma anterior. Debido a que la experimentación del trauma no ocurre en el momento en el cual los eventos traumáticos se despliegan, el proceso de dicho trauma también ocurre retroactivamente. De hecho, este fenómeno se representa de manera excelente en *[REC]*. Hay un momento en el minuto 21 cuando el policía joven (Jorge Yaman-Serrano) y el bombero Manú (Ferran Terraza) son atacados por segunda vez por una vecina anciana de la comunidad. Al final del ataque, el policía la ha matado con su arma. En los segundos inmediatamente después de lo sucedido, Ángela, en un estado casi catatónico, le pide a Pablo que le muestre el metraje. De esta manera, *[REC]* demuestra que los “reenactments [en este caso, la repetición del metraje] of the past do not simply serve as testimony to an event, but they may also, paradoxically enough, bear witness to a past that was never fully experienced as it occurred” (“Part Two: Introduction” 151). Debido a ello, el acto de procesar el trauma transcurre en ciclos; el individuo, o en este caso la nación, traumada revive los eventos de ese periodo en episodios. Para poder recuperarse, el sobreviviente debe

tell the story of the trauma. She tells it completely, in depth and in detail. This work of reconstruction actually transforms the traumatic memory, so that it can be integrated into the survivor’s life story. (Herman 175)

Sin embargo, España nunca tuvo la oportunidad para procesar ese trauma; la represión de la dictadura y el ‘Pacto del olvido’ lo previnieron. No obstante, al parecer el proceso de sanar es

uno que España intenta llevar a cabo, aunque no lo sepa. Gracias al uso del *found footage*, [REC] no solo es una manifestación de un trauma no procesado, sino que también lo representa mediante elementos narrativos que resultan ser una actuación de cómo se procesa el trauma.

Aun así, en una España posfranquista, una catarsis no sería fácil de alcanzar. Como se ha mencionado, la dictadura controló todo medio de comunicación y aspecto cultural por casi cuatro décadas. Debido a esto, en la película surgen cuestiones sobre el origen del metraje y en cuanto a la fiabilidad del contenido. El mero hecho de que nosotros como público podemos ver este metraje implica que ha sido encontrado por alguien o alguna institución. Para un público español que no solo no está enfrentándose con la memoria del pasado, sino que también tiene que contender con un presente que intenta manipular la verdad y realidad para que sea de beneficio a las instituciones de poder actuales, esta pregunta produce un terror único. ¿Quién encontró el largometraje? ¿Cómo podemos confiar de la información? ¿Acaso has sido alterada o editada? Estas son dudas fundamentales ya que pueden cambiar nuestra relación con la verdad implícita en [REC]. El primer efecto que producen estas cuestiones es un temor por lo no visto (“The Medium” 194). En este caso, estos elementos parecen trabajar en contra del efecto deseado por la inclusión de lo real y verdadero. Como consecuencia, estas dos discusiones forman una dialéctica, una disonancia, sobre la producción de la verdad. Por un lado, la trama parece hacer todo lo posible por legitimar su autoridad como productora de algo veraz. Por otro, las cuestiones, no sobre la autoría, sino sobre la fuente de este metraje inspiran duda en su fiabilidad. Es así como estas dos cuestiones sobre la producción de la verdad se unen para formar una inquietud general sobre ella. Cabe señalar que, en cada caso, la cámara es el centro de todo. De ahí, su importancia se cementa con la preocupación sobre ella.

Esta preocupación se manifiesta a través de las acciones del estado. Desde que Ángela y Pablo llegan al edificio, los policías están inquietos sobre su presencia. En cuanto la acción comienza, y el policía mayor queda deshabilitado, la autoridad empieza a inquietarse por la presencia de Ángela y la cámara aún más. Bajo es estrés de las circunstancias, el policía joven se preocupa bastante en intentar regularla. Curiosamente, sus erupciones de cólera ocurren después de los eventos violentos principales – el ataque inicial, cuando el bombero cae desde el segundo piso, cuando se da cuenta que literalmente están rodeados, después de que mata a la vecina anciana – que resultan ser los momentos que podrían resultar los más dañinos para cualquier esfuerzo de encubrir la historia y controlar la narrativa. Al parecer, el oficial reconoce el poder de la cámara; por eso se preocupa tanto en controlarla. Esta obsesión por controlar la producción de la verdad resulta en varios enfrentamientos interesantes entre el policía y Ángela. La segunda interacción entre ellos es una de las más importantes:

[Oficial]: ¡Tranquilad, que aquí yo soy la autoridad y te digo que la apagues y te tranquilices!

[Ángela]: ¿Eres la autoridad? ¡Pues preocúpate por lo que está pasando y no por si estamos grabando o no! (Fernández et al)

Ángela deja claro que su única preocupación debe ser de averiguar lo que sucede y no sobre el registro de los acontecimientos. Así, esta interacción revela la autoridad de la cámara. Debido a que el policía y Ángela se involucran en una batalla ideológica sobre ella, su autoridad es establecida aún más. De cualquier modo, el policía no puede continuar sin reforzar el poder del estado y, por extensión, el suyo:

In order to reaffirm the boundaries that separate self from other, the structures of power reproduce themselves in *[REC]* to create concentric circles that desire to quarantine perceived threats. When an armed police officer trapped inside the building draws his gun on others who are uninfected while his back is to the window draped in opaque plastic, he unwittingly recreates the structure of power that has sealed him inside. (“The Medium” 195)

Por lo tanto, el policía, representante del poder y autoridad del estado, teme a la autoridad de la cámara y su habilidad de capturar y reproducir la verdad. En una batalla en contra de zombis, las armas de fuego son las necesarias. Aun así, en *[REC]*, el arma más poderosa e inquietante es la que lleva Pablo: la cámara.

En realidad, el estado debe temer la cámara, tal y como se presenta en el mundo de *[REC]*. La razón por la cual la debe temer es, en realidad, una simple; en varias ocasiones, su poder de vigilancia es manifestada. No obstante, el momento más impactante es cuando el médico (Ben Temple), representante de una organización de sanidad, entra al edificio. En cuanto se da cuenta que hay un equipo de cámara en el edificio el metraje corta a negro. Después, empieza a grabar una vez más. La cámara captura la reunión entre el médico, Manú, Sergio y Guillem. Evidentemente, y como es de esperar, las autoridades decidieron no permitir a Ángela y a Pablo entrar con ellos. De ahí, el poder de la cámara se amplifica. En vez de dejar pasar esta oportunidad, Pablo graba la reunión clandestinamente. “As Ángela asks from below, “¿Qué pasa? Dime qué pasa...”, only the camera ... has access to that information” (“The Method” 192). A pesar de todos los intentos por parte de Sergio, y como consecuencia el estado, el poder de la cámara no se puede negar.

Llegado a este punto, la importancia de la cámara se ha establecido. La obsesión por parte de Sergio legitima su autoridad como productora de la verdad. La defensa de la cámara por parte de Ángela, como se expondrá en adelante, solo sirve para promover esa autoridad. Su importancia se impulsa aún más al considerar que la cámara es el único sobreviviente al final de la película.⁵ Este factor es de una importancia inmensa en esta narrativa sobre una catástrofe. En ella, como lo sugiere James Berger,

paramount value is placed on the figure and the testimony of the one who has experienced, who has passed through and emerged from an event seen as both catastrophic and revelatory. What the survivor has survived is some trauma endowed with cultural significance – some apocalypse.

The survivor and his testimony are invested with several distinct but related forms of authority. It is first epistemological, for the survivor has seen, and knows, what no one else could see and know. This authority of knowledge, or “epistemic privilege,” confers a kind of ethical authority, for the survivor’s knowledge is often the knowledge of a radical transgression of moral boundaries. (Berger 47-48)

Su sobrevivencia infunde a la cámara con una autoridad moral inmensa en la secuela de algún evento traumático. En especial, la autoridad epistolar es de interés por su relación con el documental y, por lo tanto, el *found footage* (Raimundo 66; *Introduction* 40). Estos géneros son manifestaciones de un deseo por el conocimiento. No obstante, en el contexto español moderno, este deseo por el conocimiento en realidad es un deseo por la recuperación la memoria perdida; el conocimiento del pasado doloroso. Lo cierto es que, debido a las preocupaciones y obsesiones por la cámara, se le infunde con una autoridad. Esta autoridad, en torno, la establece como sustituto

por la memoria reprimida de la sociedad española. No obstante, no tendría ese poder y autoridad si no fuera por la defensa ardua de ella por parte de Ángela.

La protección de la verdad

Por cada ataque hacia la cámara por parte de Sergio hay una defensa apasionada de ella por parte de Ángela. En el transcurso de la trama, queda definido que ella no tiene escrúpulos en empeñarse en una batalla ideológica o física para protegerla. Dado que la cámara está infundida por una importancia simbólica inmensa, la defensa de ella también es una que se infunde con un valor simbólico. Su defensa, y sobrevivencia subsecuente, permite la expresión del trauma reprimido en lo relacionado con la verdad, su producción y lo que significa para la recuperación de la memoria. Además, leída en el contexto de una sociedad que experimenta este trauma reprimido, las interacciones que ocurren en defensa de la cámara resultan escalofriantes e inmensamente tristes.

Para empezar, *[REC]* es una obra que se preocupa, no solo con la producción de la verdad, sino con la protección de ella. Esta preocupación se ejemplifica con la intervención de Ángela, y en algunas ocasiones por los vecinos de la comunidad, a favor de Pablo y la cámara. En el transcurso de *[REC]*, la importancia de registrar todo se hace patente una y otra vez. El refrán de la película podría ser “¡Grábalo todo!”, frase que Ángela repite, con alguna variedad u otra varias veces. Curiosamente, la primera vez que dice esto es antes de que se ha confirmado que la vecina es un zombi. Desde el principio, los agentes de la ley se oponen a que se grabe lo que ocurre. La primera instancia, en vez de ser un momento de proteger la verdad, más bien es un intento de proteger el elemento de entretenimiento del programa ficticio de la película. Cuando el primer ataque de la vecina zombi ocurre, algo cambia en Ángela. Sus peticiones no

solo son más frenéticas, sino que también aumentan; dentro de un minuto, hay tres instancias diferentes en las cuales Ángela manda a Pablo que grabe todo. Después de esto, ocurre el primer ataque a la cámara por parte del oficial. Esto desata una defensa feroz de la cámara por parte de Ángela:

[Ángela]: ¡No toques la cámara!

[Oficial]: ¿Cómo qué no?

[Á]: ¡Como que no toques la cámara, ni se te ocurre tocar la cámara! ¡Tenemos que informar de lo que está pasando aquí! (Fernández et al)

Además, durante esta interacción, un residente la comunidad también pide que graben, lo cual convierte la protección de la verdad en un esfuerzo comunitario. Sin embargo, al parecer el oficial tiene éxito una vez en apagar la cámara. La pantalla pasa unos segundos en negro y después oímos la voz de Ángela que dice “Lo tenemos que grabar. Hemos venido aquí a eso y hay que contar lo que está pasando.” Unos dos minutos después, Ángela defiende la cámara una vez más ante los esfuerzos del policía. “¿No ves que necesitamos que se sepa lo que está pasando?” le pregunta otra vez. Luego Guillem (Carlos Vicente), el presidente de la comunidad añade, “¡Es la única prueba que tenemos... tú ves esto!” Ángela expresa una variedad de su lema dos veces más antes del final del largometraje. Al final, la película termina con lo que es casi el lema no oficial de la película: “¡Pablo, grábalo todo... por tu puta madre!” (Fernández et al).

En sí, el tema de proteger la cámara se representa once veces en el transcurso de trama. Dado que la acción de la película dura un total de 73 minutos (más 17 minutos de créditos), la importancia de registrar lo que ocurre es mencionado, y defendido, por un promedio de una vez

cada 7 minutos con 18 segundos. Por consiguiente, queda claro que *[REC]* demuestra una ansiedad inmensa por – no solo el registro de la verdad – sino también la protección de ella. Además, esta actitud es consistente con las perspectivas de sobrevivientes de eventos traumáticos al nivel social. El nacer en una cultura que experimentó violencia inmensa y una represión de la verdad produce un trauma intenso; un trauma que se pasa a otras generaciones. El fenómeno, conocido con ‘trauma trans-generacional’, implica una transmisión del trauma histórico debido a sus relaciones con su familia, cultura, sistema político, etc. (De Maio XXI). Por lo tanto, es un efecto que se hace patente en las obras de varios sobrevivientes. Char Prieto, una experta en la literatura españolas del siglo XX y el nuevo milenio, con un enfoque en el franquismo, expresa una motivación que se refleja en las acciones de Ángela y los vecinos que la ayudan a defender la cámara. Prieto dice, “Como alguien que nació y vivió en una cultura fascista, siento la necesidad de *poner en evidencia esa historia oficial que siempre se ha ocultado* [énfasis mío]” (Prieto 39). Entonces, la raíz de la expresión de ese trauma histórico está directamente relacionado con la represión de, precisamente, la memoria histórica. Prieto pasa a contar la historia de las experiencias de su abuelo después de la guerra civil. Durante el terror blanco, su abuelo fue acusado de ser simpatizador de los republicanos y fue condenado a un campo de trabajo. Prieto menciona que desde que era niña, escuchando esas historias, estaba segura de que lo que le sucedió a su abuelo, y a miles de otros españoles, era una violación de sus derechos humanos. No obstante, lamenta el hecho de que su abuelo “nunca fue considerado víctima” (Prieto 42). Patentemente, la censura de una verdad que, para miles de españoles, se podía establecer mediante hechos y datos, dejó una huella en la psique de la nación española.

La negación de la verdad, a pesar de toda la evidencia que la reforzaba, dejó una huella en la memoria colectiva de España; una huella que impone su efecto en *[REC]*. Las

imploraciones de Ángela a Pablo de que grabe todo lo que ocurre son ecos de los lamentos de las generaciones pasadas. Dado que la verdad se enterró, primeramente, debido al franquismo y después en el nombre de la unión y la transición, estas expresiones de Ángela tienen un significado especial. Es decir, no son los intentos de una reportera de producir un programa de televisión. Inmediatamente, el pensamiento de Ángela es en que se registre lo que ocurrió para así combatir la “historia oficial” que sin duda se va a producir después de los eventos. Sus apelaciones al policía a que reconozca que este registro tiene que existir quedan aumentados en relación con este trauma. Las palabras de Prieto, anteriormente citadas, podrían ser incluidas en el dialogo de la película en casi cualquier momento después del desenlace del caos y no estarían fuera de lugar. No obstante, la expresión más nítida de esta ansiedad pertenece al presidente de la comunidad. En este contexto, “Es la única prueba que tenemos...” es una declaración por su parte de la memoria histórica poderosa. Cristaliza ese temor al olvido. Asumiendo que todos sobrevivirán, Guillem evidentemente está preocupado con lo que ocurrirá después de que las autoridades tomen control de la situación y resuelvan el problema. En ese caso, ¿a quién creería el público? Aún si tuvieran la oportunidad de dar declaraciones públicas de lo sucedido, oficiales o no, los vecinos estarían en una posición que implica un enfrentamiento con las autoridades civiles y políticas. Este enfrentamiento supone un conflicto entre la narrativa del estado – la verdad e historia “oficial” – y el testimonio de los vecinos del edificio, es decir el testimonio veraz.

Por consiguiente, la batalla ideológica que se presenta en *[REC]* tiene implicaciones en el contexto contemporáneo de España. Primeramente, debemos tener en cuenta las consecuencias de la última vez que hubo un enfrentamiento a nivel nacional. Los eventos durante la guerra civil – e inmediatamente después – resultaron en la muerte de cientos de miles de personas, una

guerra civil, la represión de toda libertad, una dictadura de 39 años, la negación total de la verdad a pesar del sinnúmero de pruebas de lo contrario y, después de todo eso, una amnesia colectiva y (in)voluntaria de las atrocidades de las tres décadas y media anteriores. Debido a la falta de prueba concreta (ej. reportajes noticieros, admisiones por parte del gobierno, investigaciones independientes, etc.) que los españoles tenían, el combate en contra de la historia franquista artificial era imposible. Dentro del contexto del legado traumático del pasado español, el comentario “Es la única prueba que tenemos...” tiene una cualidad espeluznante y triste.

Sin embargo, a pesar de los intentos por parte de Ángela, y otros dentro del edificio, en registrar la verdad y protegerla de los intentos de socavarla por parte del estado, la realidad es que el estado ya estaba en el proceso de, si no fabricar, por lo menos controlar la trayectoria de la narrativa o historia oficial. Por ese motivo, la cuarentena del edificio es un aspecto interesante. Es verdad que, en caso de una emergencia biológica, podemos esperar una reacción agresiva por parte de las autoridades. De ahí, restringir el acceso a un edificio no es nada fuera de lo normal dadas las circunstancias extraordinarias por las cuales pasan los vecinos del edificio. No obstante, queda claro que las autoridades saben más de lo que aparentan y quieren admitir. Para empezar, la cuarentena incluye el aislamiento total del edificio. Para lograrlo, figuras fantasmales envuelven el edificio en una lámina de plástico. Mientras hacen esto, un hombre, a través de un sistema de altavoces, implora la paciencia y calma de los residentes. Como es de esperar, les asegura que están haciendo todo lo que pueden para ayudarlos y que, con su cooperación, la situación se resolverá. Pero, aun así, hay algo más, ya que el teléfono, la radio y la televisión no funcionan. Es interesante notar que César (Carlos Lasarte), un argentino, es el vecino que anuncia esto. Debido a los efectos de la guerra sucia y la junta militar, que duró de 1976 hasta 1983, Argentina también puede ser considerada una sociedad que (no) está enfrentándose con los

efectos del trauma y olvido histórico (Gares-Madison 5). Por lo tanto, el simbolismo de un no español que también ha experimentado un trauma al nivel nacional y que inmediatamente reconoce que algo extraño ocurre es curioso. Aun así, las autoridades mantienen el poder absolutista del estado. En otras palabras, el estado, personificando por el policía y sus acciones, sobreponen el control que intentan imponer sobre la narrativa sobre la seguridad de los residentes de la comunidad.

Como ya se ha mencionado, el oficial actúa como representante de un sistema que, en vez de preocuparse por lo que ocurre, a veces parece estar más perturbado por la presencia de la cámara. Desde que la acción empieza y los efectos del virus se hacen patentes, él intenta varias veces silenciar al único testigo fiable. El policía, representante del poder y autoridad del estado, teme a la autoridad de la cámara y lo que representa. Si Ángela reconoce el poder de la cámara de no solo producir, sino también preservar, la verdad, entonces el estado seguramente reconocería la amenaza que esto supondría a su habilidad de controlar la historia y, por lo tanto, también controlar la memoria colectiva de la sociedad en cuanto al evento. De esta manera, llegamos al momento alegórico de *[REC]*; los debates y enfrentamientos violentos entre Ángela y el policía sobre el control de la cámara es un diálogo ideológico entre el recuerdo y el olvido, entre un ‘pacto de olvido’ o uno nuevo, un ‘pacto de la verdad’. A causa de su posición central en ese conflicto ideológico, la cámara se convierte en un protagonista. De hecho, en lo relacionado con la producción de la verdad y el trauma histórico, la cámara se puede considerar el protagonista más importante.

El momento alegórico

El trauma histórico se procesa al transcurso de años y generaciones y a través de espacios, textos y contextos variados. En *[REC]*, la ansiedad por *la producción y la protección*

de la verdad se sintetizan en un momento alegórico que será clave para poder captar, y entender, la expresión de lo traumático que existe dentro de esta obra cinematográfica. Por lo tanto, estas preocupaciones se ensamblan y, juntos, forman el conflicto principal del filme: la preocupación sobre quién controla la cámara y, por lo tanto, quién ejerce su voluntad sobre la verdad. Es notable que, en las obras de zombis, ya sea textos escritos, gráficos o audiovisuales, la amenaza principal siempre se produce a partir de los humanos no infectados. Gordon Coonfield considera este fenómeno en términos de lo que él llama “the zombie imaginary”, es decir, una exploración sobre la dualidad que solo se establece ante la amenaza de un evento cataclísmico; el apocalipsis de zombis (5). Una y otra vez, la ansiedad, no sobre el apocalipsis sobre lo que hará la gente después, se hace patente en las narrativas de zombis. Coonfield sugiere que,

The zombie imaginary interrogates the nature of the social bond in the face of civil society’s collapse. It calls into question the nature and extent of individual responsibility to and for others and the degree to which both responsibility and the social fabric, as well as our very sense of self, are deeply imbricated in how we manage our relations to difference. (Coonfield 5)

La serie *The Walking Dead* lo expresó de la mejor manera cuando usó el eslogan “Fight the dead, fear the living” para la tercera temporada de la serie (Alpert et al., 2012). No obstante, el imaginario zombi no solo se construye a partir de nuestra relación con la diferencia entre ‘yo y el Otro’, sino también a partir de nuestra relación con el pasado.

De ahí, igual que el zombi haitiano, quien es producto del sincretismo que se llevó a cabo en el caribe a partir del siglo XVI, es una manifestación física de la ansiedad y el temor de una población esclavizada, el zombi moderno, el cual se presenta en *[REC]*, no solo es una examinación del Otro, sino que es una amalgama de varios componentes socio-históricos; o, más

bien dicho, su valor simbólico total solo se cristaliza si se considera los efectos indelebles del pasado. Para Adam Lowenstein, es lo que llama un “allegorical moment” – un momento en el cual el dolor del pasado y el presente llegan a una encrucijada – que produce una introspección del trauma histórico que es mediado a través del texto, en este caso uno audiovisual (4, 9). Entonces, el momento alegórico en *[REC]* se hace patente al tener en cuenta el dolor y la ansiedad sobre el pasado al analizar el dolor y la ansiedad del presente. Esta ansiedad, por el pasado y presente, efectivamente transforma la obra en una narración de un trauma histórico.

Con esos dos conjuntos de emociones, la batalla entre Ángela y el policía se viste de un simbolismo fundamental. Es decir, la batalla que se lleva a cabo ante la cámara refleja la de la sociedad española contemporánea en contra de la (des)memoria histórica. Ocurre a través de campañas informativas y políticas. Se explora en novelas, poesías y obras teatrales y cinematográficas. Estos son solos unos elementos de una red de entidades y personas que se preocupan y se esfuerzan por la recuperación y la preservación de la memoria histórica (Cazorla Sánchez 21). El nuevo milenio fue un periodo de tiempo esencial para la recuperación de la memoria reprimida de España. En el año 2000 se estableció la Asociación para la recuperación de la memoria histórica (ARMH). Esta organización es un conjunto cívico que tiene la meta de abrir las fosas comunes del pasado para así recuperar la verdad y la memoria. Además de buscar justicia, también intenta proteger la memoria histórica existente e indagar sobre la memoria perdida (ARHM).

Más adelante, en el año 2002, la ONU, mediante el Grupo de Trabajo de Naciones Unidas sobre Desapariciones Forzadas, incluyó a España en una lista de países que todavía no habían solucionado el tema de los desaparecidos (“Is Spain...?” 858). A través de esta declaración, la ONU reconoce por primer vez las detenciones forzadas y las desapariciones de prisioneros

políticos en los años de posguerra. En el año 2004, los cadáveres de algunas 300 víctimas de la guerra civil se exhumaron de una fosa común. De una forma literal, los muertos de la guerra civil se estaban reanimando en la época contemporánea. Cuando se estrena *[REC]*, en agosto de 2007 en el Festival Internacional de Venecia y octubre de 2007 de en el Festival Internacional de Cine de Cataluña, solo faltaban unos meses para que España estableciera la ‘Ley 52/2007’, que se conoce popularmente como la ‘Ley de la memoria histórica’.⁶ Entonces, la batalla entre Ángela y el estado en *[REC]* directamente representa la batalla ideológica que, desde el año 2000, ha sido un punto de controversia y dolor en la España contemporánea.

Por un lado, las instituciones conservadoras de España no tenían el deseo de contender con la memoria histórica y todas sus consecuencias. En ese entonces, el año 2000, la guerra civil había terminado hacía sesenta y cinco años y ya habían pasado veinticinco años de desmemoria oficial. Durante esa época, el gobierno derechista de José María Aznar rehusó participar en las exhumaciones de los cadáveres de las víctimas de la guerra civil y el franquismo e se negó a reconocer los sufrimientos que los republicanos experimentaron por las actividades nacionalistas durante y después de la guerra (“Is Spain...?” 859). Desde entonces, el tema de la memoria histórica se ha convertido en un conflicto politizado; tradicionalmente el Partido Popular (PP) ha combatido los intentos de recuperar la memoria reprimida, aunque el partido Vox se ha establecido a la derecha del PP y ahora es el oponente más vocífero de la ‘Ley de memoria histórica.’

Por otro lado, las instituciones políticas y civiles liberales de España se han esforzado en promulgar medidas que tienen como meta la recuperación del pasado (des)olvidado.

Organizaciones como la ARHM, la Asociación Memoria Histórica y Justicia de Andalucía, Memoria en Acción, la Asociación Pro Derechos Humanos de España, y muchas más, han

trabajado durante décadas para lograr victoria sobre el olvido político de España. Al igual que Ángela, los miembros de estas organizaciones ferozmente defienden y luchan por la verdad. Ante la amenaza de un segmento poderoso del estado que se opone totalmente a la recuperación de la verdad, la sociedad española tiene que desviar cada ataque que se produce en contra de ella.

A pesar de la importancia del contexto del pasado para poder captar la importancia de *[REC]*, lo presentista se interpone en la conversación. Se ha dicho que la historia no se repite, sino que, más bien, rima. Si ese es el caso, España está pasando por unos de esos momentos de rima. Desde el año 2010, el mundo ha experimentado el resurgimiento de movimientos y actitudes nacionalistas, por parte de la derecha y la izquierda, en varias naciones (Mammone). Al parecer, España no es la excepción de este fenómeno. A finales del año 2013, se produjo una grieta en el mundo político derechista cuando se fundó el partido Vox por ex miembros del Partido Popular (Jones). El partido se ha caracterizado como uno ultraderechista y ultranacionalista (Torres). A pesar de su pasado, parece que España ahora tendrá que luchar con el resurgimiento de ultraderecha.

Como es de esperar, la ideología de Vox se puede resumir en una frase compuesta por una fórmula bastante común en el mundo derechista: ‘Primero España.’ De todas sus posturas – las que tiene sobre la inmigración, el feminismo, la violencia doméstica y la inmigración – la más perturbadora en nuestro contexto es la que tiene sobre la Ley de la memoria histórica y el pasado franquista de España. La postura oficial de Vox ante la Ley de la memoria histórica, la novena medida de sus cien que ha propuesto, es que se debe derogar inmediatamente ya que es un intento de silenciar el pensamiento crítico de la guerra civil y promover una nueva versión de la historia (“100 medidas”). Efectivamente, bajo el pretexto de unidad nacional, la verdad parece estar bajo ataque una vez más.

Al parecer, la batalla por la verdad y memoria no ha terminado. El bando que defiende los conceptos de verdad y memoria han ganado una victoria con la aprobación de la norma jurídica que intenta aminorar el poder y la extensión del ‘Pacto de Olvido’ que se ha impuesto en la sociedad española posfranquista. No obstante, la desmemoria no se desarraiga tan fácilmente, especialmente cuando se ha cultivado por más de cuatro décadas. El bando que se inclina hacia el (re)olvido se está estableciendo en el panorama político. Aunque sus victorias han sido más o menos pequeñas, a nivel nacional, aun así, presentan una amenaza clara. El año en el cual se publica este análisis, el año 2019, marca los ochenta años desde que la guerra civil concluyó en España. Hoy, al parecer, las repercusiones de ese conflicto ideológico y bélico se están (re)manifestando en el ambiente político de España.

En fin, queda claro que *[REC]* es una representación de la lucha por el restablecimiento de la verdad y justicia en la sociedad española contemporánea. Sus preocupaciones centrales – la producción y la protección de la verdad – son manifestaciones de ansiedades que están arraigadas en la psique de la nación desde la posguerra y que se inflamaron con el ‘Pacto de olvido’ durante la transición a la democracia. Esta película intenta representar sesenta y ocho años de trauma, dolor y ansiedad relacionado con el franquismo. No obstante, *[REC]* también muestra una parte de la catarsis de España. En efecto, *[REC]* despliega varios marcadores de una narración de trauma como se ha definido en los estudios sobre el trauma.

Análisis futuros

Consecuentemente, la importancia de la protección de la verdad se ha manifestado a raíz de estos movimientos derechistas. Si España quiere sanar, tendrá que continuar con la protección de esta ley. Si se quiere lograr exhumar la memoria histórica, entonces la nación tendrá que pelar con el vigor y la tenacidad de Ángela. Es precisamente este enlace al presente que se debe

considerar más a fondo. *[REC]* puede proporcionar información sobre el resurgimiento de estos partidos ultraderechistas. Tiene la habilidad de hacerlo por varias razones. Primeramente, es importante considerar que estos movimientos no (re)surgen de la nada. Más bien, se valen de actitudes que ya están presentes en una sociedad para así ejercer su influencia sobre ella. Por lo tanto, cabe notar que, si estas actitudes y estos puntos de vista están presentes en una sociedad, se reproducirán en sus textos culturales. España y *[REC]* no son la excepción. Entonces, a continuación, se expondrá dos avenidas posibles para la exploración de esta película y sus implicaciones relacionadas con el resurgimiento de sentimientos y movimientos nacionalistas de la ultraderecha en España. Dado que el tema del trauma y la memoria histórica está íntimamente ligado a estos movimientos y las batallas ideológicas subsecuentes, las implicaciones de estas avenidas son de un valor imprescindible para el futuro de España.

Para empezar, en términos de estudios de raza, el zombi presenta un caso interesante. En realidad, este tema ha estado presente en el género desde el principio. Por ejemplo, las primeras películas populares que tratan de este monstruo, *La legión de los hombres sin alma* de 1932 y *Yo caminé con un zombi* de 1943, se preocupan por las relaciones raciales poscoloniales.

Consecuentemente, este fenómeno se incorpora a los temas presentes en *[REC]* dado que hay varias instancias de xenofobia y de sentimientos anti-inmigrantes. Primeramente, un vecino de la comunidad asume que el virus que ha causado el brote de enfermedad en el edificio es la culpa de los inmigrantes japoneses (él los llama ‘chinos’, lo que solo sirve para resaltar su actitud xenofóbica). Además, otra vecina se burla abiertamente del acento de los vecinos japoneses. Es vital notar que en ambos casos no se amonestó a ningún vecino por sus acciones y expresiones xenofóbicas. No obstante, también hay varios ejemplos de xenofobia menos obvios. Por ejemplo, la fuente del virus es la niña Medeiros, una niña portuguesa posiblemente poseída por un

demonio. Sin embargo, este hecho no se establece hasta el final de la película. Por consiguiente, por la mayoría de la obra, el espectador solo puede inferir que el virus tiene dos posibilidades para el brote; o se introduce con una vecina colombiana o se introduce por un anciano japonés que nunca forma parte de la acción. Aun así, al final, después de todas las muertes y todo el sufrimiento, la amenaza a la seguridad y paz de España no es producto doméstico, sino una importación de una extranjera. Por lo tanto, es posible que las actitudes necesarias para que el ultra derechismo pudiese madurar se sembraron durante el 11 M y en el contexto inmediatamente después de los atentados en España.

Además, otro aspecto importante de *[REC]* es su tratamiento, o más bien la manera en la cual aparentemente ignora, el tema de género. La protagonista más importante sin duda es Ángela y, sin embargo, nunca se trata el tema de su género directamente. Dado que los movimientos nacionalistas se caracterizan por confrontaciones con movimientos que abogan por los derechos de poblaciones tradicionalmente marginalizadas, de las cuales las feministas son uno de los muchos grupos dedicados a defender estos derechos, este tema parece ser importante para el futuro de España. En realidad, la verdad es que el tema de género también se presta para ser analizado en términos de narrativas de zombi. Al igual que con el tema de la raza, históricamente estas historias han sido unas que se preocupan por el género. Una vez más, *La legión de los hombres sin alma* y *Yo caminé con un zombi* se preocupan precisamente por este tema. En ambos casos, la preocupación secundaria es por el control y la regulación por los cuerpos femeninos. Por eso es que Daniel W. Drezner hace hincapié en que el aspecto más ignorado en los estudios sobre las narrativas de zombi es la objetivación del cuerpo humano, que se puede analizar en términos de raza pero que es más común en cuestiones de género y el cuerpo femenino (75). En *[REC]*, un elemento clave es que la batalla por la recuperación de la

verdad y la memoria es liderada por una mujer. Ángela siempre es la que insiste en defender la cámara, productora de la verdad, sin importar a quien se dirige. Además, al final es la última que queda con vida hasta que desaparece en la oscuridad. La aplicación de una lectura feminista o de género seguramente produciría nuevas aportaciones al campo del trauma y la memoria histórica en el contexto español.

En ambos casos, estas dos avenidas crean cuestiones importantes para poder entender el resurgimiento del nacionalismo ultraderechista y, así, proteger la memoria histórica. La oleada de los movimientos nacionalistas milenarios son ecos de las ansiedades del principio del siglo XX. Casi un siglo después, los mismos temores se han incorporado al mundo anglo-europeo, de los cual el mundo íbero no parece ser inmune. No obstante, igual que las narrativas de zombi, estas ansiedades se han evolucionado en el transcurso de un siglo. En vez de temer al subalterno poscolonial, el inmigrante ahora es el que presenta la amenaza más grande. En un mundo desestabilizado por la corrupción, la guerra civil, la violencia criminal y los disturbios civiles, los afectados se desplazan en busca de un futuro mejor. En algunos contextos, unos de los términos usados para describir sus movimientos extrañamente coinciden con el contexto de narrativas de zombis: son hordas o caravanas. En el contexto español, es posible que la xenofobia se arraigó después de los ataques del 11 M.

Además, un estudio futuro también podrá centrarse en la serie entera con un enfoque en el legado de la (des)memoria histórica en España. En *[REC]*², por ejemplo, el tema de la iglesia católica es uno que presenta cuestiones relevantes para el contexto en el cual se ha situado la primera película de la serie. En cuanto a *[REC]*³, realmente no hay muchas conexiones con la historia de la comunidad de Barcelona, dado que los eventos no son sobre los mismos personajes. No obstante, *[REC]*⁴: *Apocalipsis* regresa a la historia central de la serie. En esta

película, ansiedades sobre la fiabilidad de la verdad y el papel que el Estado ejerce en la recopilación y distribución de ella, que ya se empezaron a tocar aquí, se podrían analizar a fondo en esta obra. Queda claro, entonces, que todavía queda mucho por analizar en lo relacionado con *[REC]* y sus secuelas.

No hay duda que estas cuestiones presentan una utilidad considerable en cuanto al trauma y la memoria histórica de España. Desafortunadamente, estas perspectivas, presentes en *[REC]*, están afuera del alcance del análisis presente. No obstante, con la reaparición del nacionalismo extremista alrededor del mundo, un nacionalismo que aparentemente empieza a arraigarse en España, una examinación detallada de estos elementos sería provechosa.

Conclusión

En fin, las narrativas de zombi, por más modernas que parezcan, en realidad son la iteración más reciente de una historia vetusta. Hasta tal vez sea esta historia la primera que contó la humanidad – la historia del dolor y trauma del pasado. El temor, sin duda, es la emoción más fuerte y formativa que experimenta la humanidad. Se remonta hasta los días cuando la muerte seguía detrás de la incertidumbre inquietante de la oscuridad. Aun así, todas las bestias y aberraciones que nuestros antepasados se imaginaban en esa oscuridad siguen vivas en la mente de la sociedad. Estos monstruos son reflejos de la criatura que nos espanta más que cualquier otra en existencia: nosotros mismos. El zombi, entonces, no es la excepción; refleja nuestra ansiedad en cuanto a la muerte y la pérdida de nuestra voluntad y libre albedrío. Al mismo tiempo, el zombi también permite que la crueldad del humano resplandezca. En los mundos distópicos de estas narrativas, el peligro de las hordas de los muertos vivientes se ha minimizado en comparación con el poder destructivo que otros humanos tienen a su disposición.

Una y otra vez, esta tendencia hacia la autodestrucción, sin importancia por el contexto desastroso en el cual la humanidad se encuentra, se manifiesta en estas ficciones. Somos nuestros peores enemigos; un hecho que es alarmante y extrañamente consolador. Si tomamos los relatos de zombis como alegorías o metáforas, la idea que se transmite en cada una, sin falta, es que nosotros los humanos somos sobrevivientes. Somos criaturas resistentes, astutas, tercas y fuertes. Venga lo que venga, la humanidad por lo menos intentará seguir adelante. Es verdad que los tiempos malos atraen a la gente mala, pero también atraen a las personas de espíritu indomable. Indudablemente, el aspecto más genial de *[REC]* es que su representación de esta verdad. En cuanto aparece la amenaza zombi, los humanos se dividen en dos campos: los que intentan usar el conflicto para avanzar sus intereses y los humanos que luchan en contra de estas maniobras. La transmisión del dolor y el trauma del pasado apunta a un pasado difícil. No obstante, también apunta a la superación de esos tiempos difíciles. Atestigua al poder del individuo, comunidad o nación que pasa por los efectos chocantes del pasado. Aunque los zombis son la atracción principal de estas obras, los sobrevivientes, en realidad, son los protagonistas. Así, en vez de ser una historia de terror, más bien es una historia de la supervivencia del espíritu.

La protagonista de *[REC]* es la mejor representación de ese espíritu sobreviviente. Ella se enfrenta a cualquier amenaza – la incertidumbre, el poder del estado y los zombis – y defiende la verdad con toda una tenacidad poco vista en las narrativas de zombis. De ahí, la preocupación mayor de la obra es la verdad. La producción de ella resulta ser un tema central de la narrativa. Por consecuencia, la productora de esa verdad, la cámara, se convierte en el personaje más importante del filme. Desde el momento en el cual comienza la acción, el eslogan de la película, “¡Grábalo todo!”, se empieza a incorporar. Como se ha mencionado, esta insistencia es una que se debe considerar desde una perspectiva informada por el pasado. Desde la perspectiva

presentista, esta insistencia es, simplemente, un intento de archivar los eventos del presente. Para un público moderno, hasta sea posible que Ángela y Pablo solo procuran ganarse fama con el uso del rodaje sensacionalista; se hace más probable al considerar el aparente aburrimiento de ellos con el transcurso de los eventos antes de la llamada a la comunidad. No obstante, el pasado franquista, en especial la censura de la memoria histórica, transforma el contexto en el cual debemos considerar esta ansiedad. La urgencia de Ángela se incrementa más y más. Además, los vecinos de la comunidad también insisten desde el primer intento en censurar la cámara. Entonces, queda claro que hay algo más detrás de la persistencia de Ángela y Pablo. Es decir, para una sociedad española pos-franquista, la producción de la verdad debe ser un tema inquietante. Se debe recordar que esta es una sociedad que vivió los efectos de la Ley de amnistía de 1977. Por lo tanto, el poder catalogar la verdad es una responsabilidad inmensa. A causa de este contexto, las insistencias de Ángela son más urgentes y desesperadas de lo que aparentan ser. Aun así, si es insistente es porque el Estado también lo es.

Un elemento similar a la ansiedad por la producción de la verdad es la preocupación por su protección. Otra vez más, la cámara también es la protagonista de este conflicto. En sí, la defensa de la cámara resulta de su papel como productora de la verdad. De esta manera, el defender la cámara es defender la verdad. Pero, Ángela no tendría que protegerla si el Estado no la hubiera atacado. Por eso, los intentos del policía, representante del brazo fuerte del gobierno, son más siniestros desde una perspectiva apropiadamente informada por el pasado. Es notable que cada miembro de una entidad gubernamental, menos los bomberos, se preocupa por la presencia de la cámara. Además, las acciones que el Estado toma antes de entrar al edificio son de interés especial. Primeramente, cubren el edificio con una lámina de plástico. Esta acción se alinea con la imagen típica de una cuarentena que ha construido Hollywood y otras industrias

cinematográficas. No obstante, al pensar en el estado de la memoria en España, esta contramedida biológica se infunde con un significado tremendo; se parece a un esfuerzo de sofocar la verdad y a cualquier persona que la sepa. Es por eso que la defensa feroz de ella establece la alegoría de la obra.

La lucha por el control de la cámara es, en realidad, la lucha por la verdad que ocurre en la España actual. El Estado, bajo el franquismo y la ‘Ley de Amnistía’, que intentó facilitar una transición pacífica a la democracia, ya había limitado la voz de la verdad. Las ansiedades sobre la producción y la protección de la verdad se combinan para formar este momento alegórico. Al mismo tiempo, esta narrativa también forma parte del proceso del trauma histórico. Tras examinar la teoría del trauma y el contexto histórico de España, queda claro que es una narrativa sobre el trauma. Al parecer, *[REC]* es mucho más que otra narrativa de zombis dentro de una ola de narrativas sobre los muertos vivientes. Esta película es una parte íntegra de una sociedad que procura llegar a una catarsis.

Con el pasado reciente de España, su importancia en lo relacionado con los estudios de trauma se debe reconocer y expandir. Si se logra, la protección de la verdad caerá a una nueva generación de españoles. En fin, la verdad, igual que el zombi y sus narrativas, nunca muere. Resurge, transformada, pero nunca desaparece. Es posible que, hasta en las sociedades que han experimentado el rapto de la verdad, esta salga de la tumba; media muerta y desmelenada, pero igual de poderosa.

Obras Citadas

Aldana Reyes, Xavier. "The [REC] Films: Affective Possibilities and Stylistic Limitations of Found Footage Horror." *Digital Horror*, Blake y Aldana, pp. 149-60.

Agencia estatal boletín oficial del estado. "Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía."
www.boe.es/eli/es/l/1977/10/15/46. Accedido 12 enero 2019.

Agencia estatal boletín oficial del estado. "Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura."
www.boe.es/eli/es/l/2007/12/26/52/con. Accedida 12 enero 2019.

Asociación para la recuperación de la memoria histórica (ARMH). "¿Qué es la asociación para la recuperación de la memoria histórica?". www.memoriahistorica.org.es/que-es-la-asociacion-para-la-recuperacion-de-la-memoria-historica-armh-2000-2012/. Accedido 23 abril 2019.

Berger, James. *After the End: Representations of Post-Apocalypse*. University of Minnesota Press, 1999.

Bishop, Kyle William. *American Zombie Gothic: The Rise and Fall (and Rise) of the Walking Dead in Popular Culture*. McFarland & Co., 2010.

Blake, Linnie y Xavier Aldana Reyes, editores. *Digital Horror: Haunted Technologies, Network Panic and the Found Footage Phenomenon*. I.B. Tauris, 2016.

---. "Introduction: Horror in the Digital Age." *Digital Horror*, Blake y Aldana, pp. 1-13.

Boon, Kevin Alexander. "Ontological Anxiety Made Flesh: The Zombie in Literature, Film and Culture." *Monsters and the Monstrous: Myths and Metaphors of Enduring Evil*, editado por Niall Scott, Rodopi, 2012, pp. 33-43.

Brave Heart, Maria Yellow Horse. "The Historical Trauma Response Among Natives and Its Relationship with Substance Abuse: A Lakota Illustration." *Journal of Psychoactive Drugs*, Vol. 35, Núm. 1, 2003, pp. 7-13.

Caruth, Cathy. *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*. Johns Hopkins University Press, 1996.

---. *Trauma: Explorations in Memory*. Johns Hopkins University Press, 1995.

---. "Part II: Recapturing the Past – Introduction." *Trauma*, editado por Cathy Caruth, pp. 151-57.

Casanova, Julián. *Morir, Matar, Sobrevivir: La Violencia En La Dictadura De Franco*. Crítica, 2002.

Colburn, Randall. "In 2007, Spanish Horror Film [REC] Set the Bar for Found Footage Filmmaking". *Consequence of Sound*, Julio 15, 2017.

www.consequenceofsound.net/2017/07/in-2007-spanish-horror-film-rec-set-the-bar-for-found-footage-filmmaking/. Accedido 21 marzo 2019.

Cué, Carlos E. "La ley de memoria se aprueba entre aplausos de invitados antifranquistas." *El diario*, 1 noviembre 2007.

www.elpais.com/diario/2007/11/01/espana/1193871618_850215.html. Accedido 12 enero 2019.

Davis, Madeleine. "Is Spain Recovering Its memory? Breaking the "Pacto de Olvido"?" *Human Rights Quarterly*, Vol. 27, Núm. 3, 2005, pp. 858-880.

Davis, Wade. *Passage of Darkness: The Ethnobiology of the Haitian Zombie*, University of North Carolina Press, 1988.

De Maio JA, Zubrick SR, Silburn SR, Lawrence DM, Mitrou FG, Dalby RB, Blair EM, Griffin J, Milroy H, Cox A. *The Western Australian Aboriginal Child Health Survey: Measuring the Social and Emotional Wellbeing of Aboriginal Children and Intergenerational Effects of Forced Separation*. Perth: Curtin University of Technology and Telethon Institute for Child Health Research, 2005.

Dendle, Peter. *The Zombie Movie Encyclopedia*. Macfarland, 2011.

---. *The Zombie Movie Encyclopedia Volume 2, 2000-2010*. Macfarland, 2012.

Drezner, Daniel W. *Theories of International Politics and Zombies*. Princeton University Press, 2015.

Ealham, Chris y Michael Richards. "History, Memory and the Spanish Civil War: Recent Perspectives", *The Splintering of Spain: Cultural History and the Spanish Civil War, 1936–1939*, editado por Chris Ealham y Michael Richards, Cambridge University Press, 2005, pp. 1-22.

Encarnación, Omar Guillermo. *Democracy without Justice in Spain: The Politics of Forgetting*. University of Pennsylvania Press, 2014.

Felman, Shoshana. "Education and Crisis, or the Vicissitudes of Teaching." Caruth, *Trauma*, pp. 13-60.

Fernández Gonzalo, Jorge. *Filosofía Zombi*, Editorial Anagrama, 2011.

- Fernández, Julio, et al. *[REC]*. Sony Pictures Home Entertainment, 2009.
- Freud, Sigmund. *Moses and Monotheism*. Traducido por Katherine Jones, Vintage Books, 1939.
- Finchelstein, Federico. “Why far-right populists are at war with history.” *The Washington Post*, 23 abril 2019. www.washingtonpost.com/outlook/2019/04/23/why-far-right-populists-are-war-with-history/?utm_term=.26db06168bca. Accedido 24 abril 2019.
- Gates-Madesen, Nancy J. *Trauma, Taboo, and Truth-Telling: Listening to Silences in Postdictatorship Argentina*. The University of Wisconsin Press, 2016.
- Herman, Judith Lewis. *Trauma and Recovery: The Aftermath of Violence—from Domestic Abuse to Political Terror*. Ed. Rev., BasicBooks, 1997.
- Hughes, Mark. “The Top Ten Best Low-Budget Horror Movies of All Time”. *Forbes.com*, 20 octubre 2013. www.forbes.com/sites/markhughes/2013/10/30/the-top-ten-best-low-budget-horror-movies-of-all-time/#4633a7f946e1. Accedido 21 marzo 2019.
- Jones, Sam. “Far-right Vox party set for breakthrough in Spanish elections.” *The Guardian*, 14 abril 2019. www.theguardian.com/world/2019/apr/14/spain-vox-party-on-course-to-break-into-mainstream-politics. Accedido 24 abril 2019.
- Jordi Cornellà-Detrell. “La invisible censura franquista que sigue viva en los libros que lees.” www.eldiario.es/cultura/invisible-censura-franquista-sigue-libros_0_891711009.html. Accedido 24 abril 2019.
- Kracauer, Siegfried. “Basic Concepts”. *Film Theory and Criticism*, 5^{ta} edición, editado por Leo Braudy y Marshall Cohen, Oxford University Press, 1999, pp. 171-82.
- Langer, L. L. *Holocaust Testimonies: The Ruins of Memory*. Yale University Press, 1991.

Larraz, Fernando. *Letricidio español: Censura y novela durante el franquismo*, Ediciones Trea, 2014.

Lowenstein, Adam. *Shocking Representation: Historical Trauma, National Cinema, and the Modern Horror Film*. Columbia University Press, 2005.

“Marín insta a Vox a decir con qué votos cuenta para derogar la ley de memoria.”

www.efe.com/efe/andalucia/politica/marin-insta-a-vox-decir-con-que-votos-cuenta-para-derogar-la-ley-de-memoria/50001108-3937544. Accedido 24 abril 2019.

Mammone, Andrea. “Right-wing nationalists are on the rise in Europe — and there’s no progressive coalition to stop them.” *The Washington Post*, 7 abril 2019.

www.washingtonpost.com/outlook/2019/04/07/right-wing-nationalists-are-rise-europe-theres-no-progressive-coalition-stop-them/?utm_term=.5ec7b09571f2. Accedido 24 abril 2019.

Monnet, Agnieszka Soltysik. “Body Genres, Night Vision and the Female Monster: REC and the Contemporary Horror Film.” *Monstrous Media/Spectral Subjects: Imaging Gothic Fictions from the Nineteenth Century to the Present*, editado por Fred Botting y Catherine Spooner, Manchester University Press, 2015, pp. 143-56.

Newman, Kim. “(REC)”. *The Times*, 12 abril 2008. Accedido 21 marzo 2009.

Nichols, Bill. *Introduction to Documentary*. Segunda ed., Indiana University Press, 2010.

Nichols, William J. “The Medium is the Monster: Metadiscourse and the Horrors of Post-11 M Spain in the [REC] Tetralogy.” *Tracing the Borders of Spanish Horror Cinema and Television*, editado por Jorge Marí, Taylor and Francis, 2017, pp. 190-211.

Ordiz, Inés. "Civilization and Barbarism and Zombies." *Latin American Gothic in Literature and Culture*, editado por Sandra Casanova-Vizcaíno e Inés Ordiz, Routledge, 2018, pp. 15-26.

"100 medidas para la España viva." Vox. www.voxespana.es/noticias/100-medidas-urgentes-de-vox-para-espana-20181006. Accedido 24 abril 2019.

Paredes-Méndez, María Francisca, et al. *Voces De España : Antología Literaria*. Thompson Heinle, 2004.

"Premios Goya 2008: Palmarés". *El Mundo*.

Prieto, Char. *El holocausto olvidado: Guerra, masacre, pacto, olvido y recuperación de la memoria histórica española*. Editorial Pliegos, 2011.

Raimondo, Matthew J. "Frenetic Aesthetics: Observational Horror and Spectatorship." *Horror Studies*, Vol. 5, Núm. 1, 2014, pp. 65-84.

Richards, Michael. *A Time of Silence: Civil War and the Culture of Repression in Franco's Spain, 1936-1945*, Cambridge University Press, 1998.

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, Núm 2, pp. 213-23.

Shamai, Michal. *Systemic Interventions for Collective and National Trauma: Theory, Practice, and Evaluation*. Routledge, 2016.

Torres, Diego. "Vox Shocks Spain." *Politico*, 3 diciembre 2018. www.politico.eu/article/vox-spain-far-right-shakes-up/. Accedido 24 abril 2018.

Wessels, Emanuelle. “Occasioning the Real: Lacan, Delueze, and Cinematic Structuring of Sense.” *Psychoanalyzing Cinema: A Productive Encounter with Lacan, Delueze, and Žižek*, editado por Jan Jagodzinski, Palgrave MacMillan, 2012, pp. 147-66.

Van der Hart, Bessel A. y Onno van der Hart. “The Intrusive Past: The Flexibility of Memory and the Engraving of Trauma.” *Trauma*, editado por Cathy Caruth, pp. 158-82.

Yllán Calderón, Esperanza. *El Franquismo (1939-1975)*. Mare Nostrum, 2006.

¹ Mathew J. Raimundo propone un nuevo nombre para el género al cual *[REC]* pertenece. En vez de ‘mockumentary’ (falso documental), él propone el término ‘observational horror’ (horror observacional). Según Raimundo: “This term alludes to both the subgenre’s relationship with observational documentary and its unique nature of spectatorship” (65-66). Por lo tanto, al referirme al género, usare los términos ‘horror observacional o *found footage*, el nombre más común para el género.

² Para una historia completa del zombi y el vudú, consulte *American Zombie Gothic* escrito por Kyle William Bishop, en especial los capítulos uno y dos. *Zombie Culture: Autopsies of the Living Dead*, editado por Shawn McIntosh y Marc Leverette, relata una historia similar con un enfoque en explicar los arquetipos folclóricos que están presentes en ese contexto.

Ambas de estas obras se refieren a obras clásicas sobre el vudú. Por ejemplo, *The Magic Island* de William Seabrook, el artículo “The Ways and Nature of the Zombi” de Hans W. Ackerman y Jeanine Gauthier, *The Serpent and the Rainbow y Passage of Darkness* de Wade Davis, *Tell My Horse* escrito por Zora Neale Huston y *Voodoo in Haiti* escrito por Alfred Métraux.

³ La Ley 46/1977, de 15 de octubre, de Amnistía, popularmente conocida como el ‘Pacto de olvido’, es la norma jurídica que oficialmente estableció la desmemoria involuntaria de España. Su propósito se establece en los primeros dos artículos que leen de la siguiente manera:

Artículo primero.

I. Quedan amnistiados:

- a) Todos los actos de intencionalidad política, cualquiera que fuese su resultado, tipificados como delitos y faltas realizados con anterioridad al día quince de diciembre de mil novecientos setenta y seis.
- b) Todos los actos de la misma naturaleza realizados entre el quince de diciembre de mil novecientos setenta y seis y el quince de junio de mil novecientos setenta y siete, cuando en la intencionalidad política se aprecie además un móvil de restablecimiento de las libertades públicas o de reivindicación de autonomías de los pueblos de España.
- c) Todos los actos de idéntica naturaleza e intencionalidad a los contemplados en el párrafo anterior realizados hasta el seis de octubre de mil novecientos setenta y siete, siempre que no hayan supuesto violencia grave contra la vida o la integridad de las personas.

II. A. los meros efectos de subsunción en cada uno de los párrafos del apartado anterior, se entenderá por momento de realización del acto aquel en que se inició la actividad criminal.

La amnistía también comprenderá los delitos y faltas conexos con los del apartado anterior.

Artículo segundo.

Ley 46/1977 de amnistía:

En todo caso están comprendidos en la amnistía:

- a) Los delitos de rebelión y sedición, así como los delitos y faltas cometidos con ocasión o motivo de ellos, tipificados en el Código de justicia Militar.
- b) La objeción de conciencia a la prestación del servicio militar, por motivos éticos o religiosos.
- c) Los delitos de denegación de auxilio a la Justicia por la negativa a revelar hechos de naturaleza política, conocidos en el ejercicio profesional.
- d) Los actos de expresión de opinión, realizados a través de prensa, imprenta o cualquier otro medio de comunicación.
- e) Los delitos y faltas que pudieran haber cometido las autoridades, funcionarios y agentes del orden público, con motivo u ocasión de la investigación y persecución de los actos incluidos en esta Ley.
- f) Los delitos cometidos por los funcionarios y agentes del orden público contra el ejercicio de los derechos de las personas.

⁴ Además, también se debe considerar que *[REC]* no es la primera obra que se puede relacionar con la guerra civil española. De manera que, actualmente, existe una cantidad numerosa de obras que tratan sobre este tema. En el contexto de películas de horror, o fantasía, contemporáneas, existen dos de Guillermo del Toro que se preocupan por esta época; *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006). Además, en 2012 se estrena *El bosque* del director Oscar Aibar. En efecto, la creación de obras distintas que tienen la guerra civil como su tema principal forma parte de esta reputación de la expresión de recuerdos traumáticos reprimidos.

⁵ La apariencia de Ángela en la trama de *[REC]²* y *[REC]⁴: Apocalipsis* deja claro que la cámara no es lo único que sobrevivió el final de *[REC]*. Sin embargo, dado que este análisis se preocupa con la primera entrada de la serie, y que el final no sugiere un final feliz, pensar que no hay un sobreviviente humano no es una suposición ridícula. Si uno considera *El proyecto de la bruja de Blair* (Daniel Myrick y Eduardo Sánchez, 1999), una precursora del horror observacional, el final y la campaña de promoción claramente establece que no habrá sobrevivientes. El final de *[REC]* es uno similar y, gracias a las convenciones del género, podemos esperar la muerte de cada uno de los personajes que conocemos en el transcurso de la trama.

⁶ La Ley 52/2007, de 26 de diciembre, por la que se reconocen y amplían derechos y se establecen medidas en favor de quienes padecieron persecución o violencia durante la guerra civil y la dictadura, conocida con la Ley de la memoria histórica, fue aprobada el 31 de octubre 2007. Según el Artículo 1, el propósito de la ley es:

1. La presente Ley tiene por objeto reconocer y ampliar derechos a favor de quienes padecieron persecución o violencia, por razones políticas, ideológicas, o de creencia religiosa, durante la Guerra Civil y la Dictadura, promover su reparación moral y la recuperación de su memoria personal y familiar, y adoptar medidas complementarias

destinadas a suprimir elementos de división entre los ciudadanos, todo ello con el fin de fomentar la cohesión y solidaridad entre las diversas generaciones de españoles en torno a los principios, valores y libertades constitucionales.

2. Mediante la presente Ley, como política pública, se pretende el fomento de los valores y principios democráticos, facilitando el conocimiento de los hechos y circunstancias acaecidos durante la Guerra civil y la Dictadura, y asegurando la preservación de los documentos relacionados con ese período histórico y depositados en archivos públicos.

(Ley 52/2007)