

Andrés Zamora
Vanderbilt University

Aun a riesgo de incurrir en los peligros del superlativo, en las nefastas emboscadas de la hipérbole, me gustaría comenzar esta reflexión bajo el auspicio de una declaración inicial que podría ser tachada de extrema: *Tras el cristal*, la fantasía de Agustí Villaronga sobre los avatares españoles de un criminal de guerra nazi tras la contienda, es sin duda la película más perturbadora del cine nacional al menos desde la muerte de Franco, por poner una fecha clásica de referencia. Dicho esto, en realidad la afirmación tiene poco de aventurada e incluso menos de original, pues, de una manera o de otra, con admiración o desdén, si hay algo en lo que concurren los escasos y marginales críticos que se han ocupado del film, es precisamente en su carácter perturbador. Así, John Waters, director de *Pink Flamingoes*, consumado provocador cultural y apenas sospechoso de gustos cinematográficos timoratos, asegura que *Tras el cristal* aventaja en intensidad a *Salo* de Pier Paolo Pasolini (citado en “Glass,” *Cultepics*), confiesa que la película le gusta mucho, pero que le asusta demasiado para enseñársela a sus amigos (citado en Pedraza 15), y resume su opinión sobre ella con una frase lapidaria: “The most shocking movie I’ve ever seen” (“John”). Con semejantes credenciales no es sorprendente que la agencia británica de clasificación la rechazara en su tiempo, prohibiendo de esa manera *de facto* su exhibición en el Reino Unido (Gallant), o que tras su estreno en el festival de Berlín, un espectador airado y aparentemente italiano llamara a Villaronga “porco assassino” al tiempo que le propinaba un puñetazo (Villaronga, Entrevista, Contenidos), o que un amigo del director mallorquín le confesara que su madre había vomitado tras ver su película (Villaronga, Entrevista, Contenidos). A esta muestra de unanimidad internacional en torno a la cualidad perturbadora del film, esta ecuménica perturbación, cabe añadir opiniones de otros críticos como Stephen Holden en el *New York Times* (“a revenge fantasy of the most icy viciousness”), Desson Howe en el *Washington Post* (“as heartless as it is unenlightening”), Elliott Stein en *The Village Voice* (“a nightmarish masterpiece” [citado en “Glass,” *Cultepics*], “an unsettling lyrical nightmare” [citado en “Glass,” *Flixster*], Chris Gallant en *Kinoeye* (“It is profoundly disturbing, potently evocative and easily one of the most lyrical nightmares ever concocted”), o Stephen Thrower, que ilustra la cubierta del compendio de la legendaria revista de cine de arte y terror *Eyeball* con un fotograma de *Tras el cristal* (*Eyeball*) y glosa con su propia reseña del film el folleto que acompaña a su edición en DVD de Cult Epics (“Claims are often made for the particular darkness of various extreme films, but once in a while the viewer is taken on a journey leading genuinely further out—or further in” [Folleto]). Del lado nacional, Ramón Freixas y Joan Bassa hablan, sin miedo alguno a la aliteración y al énfasis, de “ese universo turbulento y torturado, turbador y perturbador” (161), mientras que Pilar Pedraza otorga a *Tras*

el cristal, en el único verdadero libro sobre su director, la distinción de película más audaz del cine español (41), no sin antes haber cifrado en la propensión a lo siniestro la principal característica de la obra cinematográfica de Villaronga (16). Y sin embargo, tal vez la declaración más elocuente de ese carácter perturbador, quizá mucho más que los explícitos juicios de esos comentaristas, haya sido el silencio general de la mayor parte de la crítica, sobre todo de la académica. A pesar de sus bondades estéticas, su originalidad, su ambición cinematográfica e intelectual y su inequívoco perfil de película de autor, en general la crítica o bien ha ignorado la película de Villaronga o bien, horrorizada, se ha quedado muda ante su visión, ante ese “espectáculo desacostumbrado, meduseo y petrificador” (Pedraza 38), esto es, tal y como se quedaban aquellos que contemplaban la enserpentada cabeza y los temibles ojos de la Gorgona, aquellos que miraban cara a cara al espanto.

Evidentemente, al gesto inicial de proclamar el carácter eminentemente turbador de la película de Villaronga, intuitivo por reacción visceral y confirmado por vía plebiscitaria, habría de proseguir el intento de dilucidar la anatomía de esa perturbación. La primera dificultad que se ofrece a esa empresa, y la primera conclusión de sus objetivos indagatorios, es la constatación de que la cualidad perturbadora de *Tras el cristal* obedece a una diversidad de factores, es de condición multilateral y polimorfa como la perversidad infantil freudiana. La aguda inquietud provocada por las peripecias del relato se propaga y se ahonda a través de un conjunto de ambigüedades, perplejidades y contradicciones que afectan a la identidad o condición de los personajes de la película, a su adscripción genérica y a su cronotopo, produciéndose de esa manera una general perturbación taxonómica que saca, literalmente, de sus casillas a la audiencia al sabotear cualquier intento de refugiarse del horror en la tranquilidad de los esquemas clasificatorios y la claridad de lo definido. Mi interés principal, aunque para llegar a él es de todo punto indispensable transitar primero por esa cadena de perturbaciones en serie, es sin embargo un último desconcierto también de orden taxonómico: ¿Por qué y cómo inscribe el holocausto, un asunto en principio excéntrico a su entorno, y que a veces se ha considerado propiedad natural de sus víctimas (Loew 215), esta película española de los años ochenta? ¿Es de hecho tal, una película española, cualquiera que esto sea, y, tanto si lo es como si no, qué aspectos permiten incluirla o excluirla del cine nacional?

En el nivel más epidérmico, el que más ha concitado la atención de la crítica y en el que tienen asiento y punto de partida todos los otros desasosiegos acumulados por la película, se encuentra la perturbación argumental, la derivada de los meros episodios e incidentes de la trama. La peripecia, dada por extenso para remediar el relativo desconocimiento del film en virtud del ostracismo al que su cualidad de obra maldita parece haberlo condenado, es como sigue. La fábula se organiza en torno a un antiguo nazi, un doctor que había estado involucrado en un programa de experimentos con niños, realizados en los campos de exterminio. Al amparo de su siniestra y macabra práctica científica, Klaus, el médico alemán, habría realizado, y documentado minuciosamente mediante anotaciones, fotografías y

dibujos, una variedad de terribles asesinatos de menores en cuya ejecución concurrían, en confusión, tanto la fascinación de hacer daño y matar como la satisfacción de un intenso placer sexual obtenido en el curso de esas violencias. Pero, todo eso es la prehistoria del relato, pues el presente de la película sucede una vez terminada ya la guerra.

Klaus vive refugiado o escondido con su esposa e hija fuera de Alemania, probablemente en algún lugar indeterminado de la costa mediterránea española si se toman en cuenta las notas paisajísticas y arquitectónicas de la puesta en escena así como el uso generalizado y exclusivo del castellano entre los personajes. En este nuevo destino, Klaus ha continuado procurándose niños locales para saciar sus extraños y letales apetitos. La película comienza de súbito en el curso de una de estas atroces fechorías. Tras fotografiar, acariciar, besar y finalmente rematar con un madero a un niño desnudo y magullado que está colgado de las manos en un sótano, el ogro nazi del relato se precipita desde una torre sin que se aclare si se trata de un intento de suicidio motivado por la culpa o de una caída accidental provocada por el delirio que le acomete tras este último episodio de violencia, placer y muerte. Mientras, alguien que ha estado espiando los hechos, recoge el diario de los horrores abandonado por Klaus en la escena del crimen. Como consecuencia de la caída —muestra la película tras una elipsis—, Klaus se ha quedado parálítico y, para seguir respirando, ha de permanecer dentro de un pulmón de acero traído de Alemania e instalado en una de las estancias del caserón donde reside la familia. Abrumada la esposa, de nombre Griselda, por los cuidados que demanda el enfermo —en un par de ocasiones siente la tentación de dejarlo morir o de matarlo tras desconectar accidentalmente y después a propósito el pulmón de acero— escribe a sus padres a Alemania para que le busquen a un profesional que pueda ayudarla. Sin embargo, tras su alarmante intrusión en la casa y después de mantener una conversación secreta con Klaus, esas labores de enfermería terminan siendo encomendadas, a despecho de Griselda, a un misterioso joven llamado Angelo. La película revelará más adelante y de manera gradual que Angelo es el superviviente de uno de los abusos sexuales de Klaus en su presente exilio, además del testigo de su último asesinato, el cómplice anónimo que, convenientemente, hizo desaparecer el cadáver, y la persona que encontró y posee en la actualidad el meticuloso diario del que fue criminal de guerra y de paz. Angelo también tiene en sus manos y obsesivamente frente a su mirada uno de los objetos fundamentales en ese progresivo proceso de revelación: una foto en blanco en negro, aparecida enigmáticamente por primera vez en pantalla tras el prólogo y antes de los créditos, en la que Klaus posa al lado de un niño que, en virtud de las convenciones de iconografía fotográfica, podría considerarse hijo suyo, pero que es Angelo, su víctima. Con todo ese bagaje en su poder, Angelo empieza a adquirir rápidamente el control en el domicilio del antiguo doctor nazi, alternando la lectura en voz alta, a veces acongojada, ante Klaus de algunas entradas de su propio diario y las declaraciones de que quiere ser lo que éste fue, con una serie de actos donde el nuevo artífice del mal, éste ángel vengador o aprendiz de brujo, reproduce la confusión entre violencia, erotismo y poder que caracterizaba las maldades de su postrado e involuntario mentor.

En una de sus primeras acciones, la antigua víctima reproduce la *fellatio* a la que le había obligado cuando niño su victimario, pero lo hace tras haber apagado el pulmón de acero que asiste a la respiración de éste y entre sus desesperados estertores en busca de aire. En otra ocasión, ensaya una suerte de réplica inversa de esa escena primordial, del trauma, masturbándose y eyaculando sobre la cara de Klaus mientras recita algunas sesiones de su diario y repite las palabras con que éste lo había intimado de niño a someterse a sus deseos. Tras mostrar a Griselda la cara manchada de semen de su esposo, procede, en una tensa y morosa escena, a acosarla, perseguirla y, después de un desesperado forcejeo, a ahorcarla finalmente con unos cordones de cortina atados a la balastrada de la galería que circunda el interior de la casa. A continuación coloca parsimoniosamente el cadáver de la mujer sobre el pulmón de acero, su cara apoyada en el cristal e iluminada con una luz azulena en medio de la oscuridad de la habitación, quedando así frente a los ojos del esposo paralítico que habrá de mirarla durante toda la noche. Rena, la hija de Klaus y de Griselda, ha escuchado los ruidos y los gritos del asesinato de su madre tras la puerta cerrada de su cuarto, pero cuando Angelo la deja salir, la niña le ruega que duerma con ella para ahuyentar el miedo que dice sentir. Dueño ya absoluto de la situación y portando la misma gabardina y las mismas gafas oscuras que Klaus llevaba cuando abusó de él siendo niño, Angelo asume o escamotea explícitamente la personalidad del nazi que lo había vejado, le asegura a Rena que ahora él es su padre y empieza a destruir y quemar los muebles en el patio interior de la mansión para después rodear las galerías con alambradas en un obvio intento de simulacro carcelario. Con esa nueva escenografía y a imitación de sucesos narrados por Klaus en su cuaderno de bitácora, Angelo atrae a un niño a la casa, lo desnuda y, en un plano detalle, le clava una inyección de gasolina en el corazón para contemplar, y que aquél también vea, su horrible muerte. De igual manera, y siempre frente al atormentado Klaus, tras raptar a un joven del coro local, lo degüella sangrientamente a cuchillo mientras el muchacho, obligado por su verdugo, canta temblorosamente una canción. En el último episodio de esta galería de horrores, Angelo, airado con Klaus por haber intentado que Rena diera aviso de lo que sucede en la casa y por su renuencia a participar en sus designios, lo saca del pulmón de acero, lo lleva en brazos como a un niño, lo deja en el suelo, y, en medio de una insoportable agonía, le fuerza a hacerle una *fellatio* cerrando de esa manera el ciclo de inversiones del primer encuentro entre ambos cuyas imágenes aparecen intermitentemente durante la secuencia. Rena, que ha sido testigo de la violación y el asesinato de su padre, va a su habitación, se hace un recogido de pelo que le da una apariencia andrógina, se pone ropa de chico con un leve toque militar y vuelve a la estancia del pulmón de acero, ahora más azulada a irreal que nunca: extraños charcos en el suelo y después la lluvia filtrándose por el techo. Allí, dentro de la máquina y con un pijama similar al que llevaba Klaus cuando la ocupaba, espera Angelo. Rena trepa al artilugio, se pone a ahorcajadas sobre él y empieza a quitarse la ropa. La imagen se congela y la habitación con ambos personajes dentro se convierte en una de esas bolas huecas de cristal donde la lluvia, la nieve o el confeti cae sobre una paisaje sumergido en agua.

De los meandros de este inquietante rosario de incidentes se desprenden como consecuencia o correlato otros dos niveles de perturbación en la película, uno con respecto a los personajes y otro en relación al género del film. Lo que une a estas dos nuevas formas de perturbación es que ambas están producidas por una idéntica dificultad de encuadrar a las criaturas que habitan la película o al género al que ésta se acoge en taxonomías al uso; el personaje y el género de *Tras el cristal* se resisten por igual a la delimitación o la comprensión mediante parámetros convencionales de identificación; uno y otro se mueven en zonas fronterizas, híbridas, mestizas o contradictorias, en los territorios de lo que Mary Douglas llama lo sucio o el tabú (2-7) y lo que Julia Kristeva denomina lo abyecto (4).

Los personajes de la película de Villaronga son escandalosamente ambivalentes y reversibles en cuanto a su categoría moral, su posicionamiento en la jerarquía de poder, su género sexual, su mismo nombre y su identidad en general. Angelo es víctima inocente, justiciero vengador, victimario y asesino, es Angelo y es Klaus (“Yo, Klaus,” dice contraviniendo su nombre, “amo a la muerte”), es Angelo y diablo (“Ha entrado como un demonio,” grita la criada cuando irrumpe en la casa), es niño, o incluso hijo putativo y fotográfico del alemán, y luego adulto con respecto a éste (“Ahora el niño eres tú”) y padre en relación a Rena (“Yo soy tu padre”, le asegura a la niña). En el otro extremo, Klaus pasa de torturador a torturado, de sujeto agente a paciente, de detentador de un poder desenfrenado a ejemplo máximo de la impotencia, de odioso malvado a objeto de compasión, de dueño de la mirada y el texto a esclavo de ambos, de asesino a asesinado. En la última casilla de estas a manera de tres en raya, para expresarlo mediante el juego con que se entretiene ocasionalmente el trío principal de personajes, en la casilla Rena, confluyen lo femenino y lo masculino, la niña asustada por la muerte de su madre y el cómplice por omisión o alianza en ese asesinato, el ser indefenso que sufre los rigores de la autoridad de su madre, su padre o Angelo y, en la última escena, la heredera final del papel, la posición, la máscara, las prerrogativas y obligaciones del ejecutor del mal. Hay un momento de la película que puede servir como apretado resumen de estas turbadoras fluctuaciones de los personajes: Angelo, una vez usurpada la personalidad de Klaus, ocupado su lugar dentro del pulmón de acero, y adquirida hasta su misma indumentaria, se encara con una Rena ahombrada que lo besa en la frente —besa al reciente asesino y violador de su padre— y lo mira desde arriba mientras ambos dicen al unísono “Gracias, Angelo,” provocando así un inmediato laberinto onomástico, identitario, psicológico y moral.

La turbación propiciada por los múltiples altercados taxonómicos que la caracterización de Klaus, Angelo y Rena depara tiene como paralelo y complemento la indefinición genérica de *Tras el cristal*, la desazón originada por la amalgama de géneros cinematográficos y tipos de películas que se acumulan en ella. Frecuentemente, en bibliotecas, fonotecas, tiendas de películas en formato doméstico o estudios de género, como el volumen *Cine fantástico y de terror español (1984-2004)* editado por Carlos Aguilar, el film de Villaronga ha sido clasificado dentro del género de terror. En verdad, hay indudables elementos tanto en la puesta en escena —la gran mansión, aislada y solitaria, la necesaria tormenta, la prevaleciente

oscuridad o nocturnidad— como en las peripecias de la trama, que justifican la inclusión de la película en dicho género, pero tal vez el mayor horror producido por *Tras el cristal* no radica en los sucesos y sus escenarios, sino en una suerte de escalofrío conceptual, en el susto o el asco producidos por aquellos objetos que no se dejan agrupar nítidamente en categorías establecidas. No hay nada más aterrador o repugnante que lo inclasificable. En el caso de *Tras el cristal*, su filiación dentro del, digamos, frívolo género de terror, queda comprometida por ciertos ribetes de película histórica, de sería película de guerra o, más concretamente de película del Holocausto: las sempiternas fotos de archivo desplegadas con fondo de canción alemana mientras aparecen los títulos de crédito, a manera de pórtico documental del relato en que se insertan o los diarios testimoniales de la contienda rigurosamente mantenidos por Klaus, que tanto tendrán que ver con el desarrollo de los incidentes de la trama. Obviamente, dada la aparición de mecanismos como la presencia del enigma y la intriga, la búsqueda de la ansiedad en la audiencia, el empeño de diferir revelaciones y acontecimientos junto al final descubrimiento del secreto y la catártica realización del esperado o temido suceso, la película podría ser perfectamente calificada de cinta de *suspense*, de film de misterio o de *thriller*. Por otra parte, de nuevo, existe la legítima posibilidad de clasificar la primicia de Villaronga como película intelectual en virtud de sus intentos de reflexión psicológica, ética o filosófica.

El film se origina en una lectura de *La tragedia de Gilles de Rais* de Georges Bataille. Stephen Thrower, que junto a otros críticos, como Donato Totaro (1), ha reflexionado sobre este vértigo genérico de *Tras el cristal*, hace balance de sus consecuencias al afirmar que la confluencia en la película de la extrema gravedad de su tema y la trepidación o el voyeurismo consustanciales a los géneros de horror y de *suspense*, obliga al espectador a enfrentarse a su posible complicidad con lo abominable (Folletto). Pero ni siquiera son esos los únicos géneros infiltrados en el film de Villaronga, pues el énfasis puesto en lo doméstico y familiar, en las relaciones amorosas, en la lágrima, el sufrimiento y el sacrificio, sugiere que la película también coquetea con el melodrama, un melodrama ciertamente perverso y plagado de subversiones sexuales, genéricas y éticas. A estos efectos, quiero recordar que para sorpresa de muchos y para indignación de otros tantos, Villaronga declaró en el estreno del film en el festival de Berlín que su película era una historia de amor (Villaronga, “Entrevista”, Torreiro 19; Villaronga, “Entrevista”, Huidobro 187). Al socaire de afirmaciones de ese tipo y de las ambigüedades morales e ideológicas, algunos también han llegado a acusar a la película de pro-nazi (Villaronga, “Entrevista”, Huidobro 187) o al menos de peligrosamente equívoca en ese sentido (Monterde 64), metiéndola por tanto de rondón o por la puerta de atrás en el cine de propaganda política. Y si de realizaciones y lecturas perversas de la película se trata, en *Tras el cristal*, de título con resonancias lewiscarrolescas, se transparentan y se depravan algunos motivos típicos de la urdimbre del relato infantil, del cuento de hadas y de la historia fantástica: el ogro que devora a los niños, el castillo, la torre y la mazmorra, la mala madre o la madrastra que debe morir, la niña cautiva y el príncipe salvador. Súmese a todos esos cruces genéricos, la opción de

calificarla como película de autor, y por tanto al margen de toda constricción genérica, en función del desarrollo de una poética cinematográfica personal por parte de su director. Incluso sería posible hablar de su pertenencia a lo que podríamos llamar el género cinematográfico intertextual (toda película lo es, pero algunas llaman más explícitamente la atención sobre esa condición, hacen alarde de ella), si se tienen en cuenta las evidentes e ineludibles referencias a clásicos como *Citizen Kane* (una bola de cristal con su paisaje inicia la película de Welles y acaba la de Villaronga), *Marathon Man* de John Schlesinger (un médico nazi, el histórico Christian Szell conocido como el “Ángel Blanco” de Auschwitz, vive en el exilio de postguerra y, como Klaus, o Angelo, su sucesor, su sosias, continúa profesando el ejercicio del horror), o, entre muchas otras, *Il portiere di notte* de Liliana Cavani (Charlotte Rampling, antigua reclusa de un campo de concentración, se cubre sensualmente el pecho desnudo con unas manos enguantadas a lo Hilda al tiempo que luce gorra y pantalones de oficial nazi en el famoso cartel de la película).

Acaso cabría resolver todas esas inestabilidades genéricas mediante el expediente de incluir simplemente la película en el amplio grupo del drama, pero tal vez también eso terminaría complicando aún más la mezcolanza de géneros que la caracteriza. Además, incluso esta última clasificación, tan general, tan vaga, no está exenta de contrariedades como, por ejemplo, la sorprendente presencia de algún incidente de comedia física: la fámula de la casa, con las bragas ridículamente a media pierna, interrumpe una escena de gran tensión entre Angelo y Griselda para preguntar si por último le van a poner o no la inyección, una inyección que Angelo, delatando la falsedad de sus supuestos conocimientos de enfermería, se ha negado a administrar y que, en un cruel sarcasmo del guión, preludia la que sí clavara con mano firme y la jeringa llena de gasolina en el corazón de un niño. ¿Cómo reír en una película sobre la violencia y el mal? ¿Qué ha de hacer el espectador con el recuerdo de su risa cuando descubre que aquello que provocó la hilaridad era el anticipo de una escena de la más ignominiosa crueldad?

La cualidad quimérica, monstruosa, de *Tras el cristal* con respecto a la identidad de sus personajes o en relación a su género cinematográfico todavía aqueja a un tercer aspecto —tres en raya— de la película: su cronotopo. La imposibilidad de fijar y estabilizar con nitidez las coordenadas espacio-temporales es una constante que recorre de principio a fin la historia contada en el film de Villaronga. La película basada en sucesos ocurridos en la Francia del siglo XV, los crímenes de Gilles de Rais, convenientemente trasladados a la época del Holocausto en la Alemania del XX, tiene lugar en un espacio indeterminado, en un no-lugar, que podría ser España pero que en ningún momento se hace explícito. *Tras el cristal* es un relato francés o alemán que no ocurre ni en un sitio ni en el otro y termina en una habitación de tintes irreales o en el interior de una esfera de cristal. El tiempo, por otro lado, de esta historia franco-germana que acaso, sólo acaso, sucede en España es más preciso, pues Griselda menciona que ella y Klaus llevan ocho años expatriados, es decir, estaríamos en torno a 1953. Sin embargo, este punto más o menos concreto en el curso de la crónica histórica queda ineludiblemente abrumado y

contaminado por los dos momentos del pasado, el siglo XV y sobre todo el período de la segunda guerra mundial y los campos de exterminio. En rigor, se podría conjeturar, estos desplazamientos e incertidumbres del cronotopo, esta desterritorialización y destemporalización de la historia, no son otra cosa que lógicas manifestaciones de la inherente perturbación espacio-temporal de uno de los motivos fundamentales de la trama de *Tras el cristal*: el exilio. Para el refugiado, el huido o el exiliado, el lugar donde se encuentra significa en gran medida la ausencia del que tuvo que abandonar; en aquél se inmiscuye continuamente éste y Angelo lo pone de manifiesto al transformar la casa en un trasunto de los campos de concentración. Por lo que respecta al tiempo, el exilio es un conglomerado de asincronías y anacronismos, pues sobre el presente gravitan fatalmente el instante del pasado que dio lugar al éxodo y el anhelado o temido momento del futuro en que se confía o se teme volver al origen.

El exilio que aflige a los personajes de *Tras el cristal* y que contribuye de manera tan notable a la desestabilización del espacio y el tiempo en la película, es también una figura apropiada, al menos como argumento inicial, en la reflexión sobre la incómoda relación de Villaronga y su obra con el conjunto del cine español, esto es, sobre la perturbación perpetrada por sus producciones con respecto a su posición dentro de la cinematografía nacional. Villaronga ha sido frecuentemente condenado al exilio interior, o al menos a los arrabales, de esa cinematografía. Para ser exactos, la palabra “condenado” no es la más certera —“premiado” sería mucho más apropiada— y a “exilio” habría que añadirle los calificativos de “dorado” o “glorioso”, pues en la mayor parte de los casos la afirmación de esa dudosa españolidad de su cine, o la franca declaración de estar bordeando la extranjería, se ha producido en forma de elogio. Ramón Freixas, por caso, lo califica en *Dirigido* de “cineasta atípico y hasta anómalo en el panorama del cine español” (14), a pesar de que el motivo sea el estreno de una película de tema tan teóricamente nacional como *El mar* (2000): la Guerra civil y sus secuelas. En otra ocasión, en un libro sobre el cine fantástico y de terror español, el mismo Freixas y Joan Bassa le confieren “el rango de personalidad excéntrica y de cineasta extraterritorial”, aunque luego curiosamente añadan que “declina una mirada trasterrada” (171). Pilar Pedraza, por su lado, comienza su libro sobre Villaronga con el acertijo de que su interés por el cine del mallorquín se debe a tres razones: “por tener un mundo propio, por ser director español, y por no parecerlo” (5). Un par de páginas más adelante se extiende a considerarlo, entre admiraciones, como “casi extranjero” (7). El sambenito o la distinción de meteco del cine español tiene su comienzo y meollo, por supuesto, en su primera película, en *Tras el cristal*, según reconoce Marsha Kinder en el clásico *Blood Cinema* (185), para después empeñarse en rebatir contundentemente y contra corriente ese juicio de los críticos nacionales. Como criterio de arranque en su alegato a favor de la españolidad de *Tras el cristal*, Kinder se concentra en la capital importancia de la violencia en la película. La apreciación es legítima, puesto que hay en efecto una venerable tradición española de violencia y exceso en las artes y las letras que se remonta, como mínimo a los sangrientos Cristos castellanos de la Edad Media y el Renacimiento, los cuales, incidentalmente, semejan antecedentes lejanos o partícipes de

la misma idiosincrasia iconográfica, del niño desnudo de las primeras escenas del film de Villaronga y del adolescente aparatosamente degollado mientras canta la antífona navideña *Puer natus est* en una de las últimas.

En la palestra literaria —el término bélico es intencional—, la deriva violenta de la cultura española se dilata del Lazarillo a Quevedo y, luego, a Goya a Valle-Inclán, a Baroja, Solana, Cela, Goytisolo o Juan Madrid. De manera sumaria, esa tradición se afana en una hiperbólica representación o ejecución de violencias, es pródiga en crueldades y se mantiene fiel al cuchillo

que penetra fino
por las carnes asombradas
y que se para en el sitio
donde tiembla enmarañada
la oscura raíz del grito. (García Lorca 1272)

Es una tradición que se explaya en efusiones de sangre, en horribles mutilaciones o en vísceras derramadas, que es notoria por el número de parricidios de todo tipo —Marsha Kinder dice que no hay otra cinematografía que ofrezca más matricidios (232)— y conspicua por su propensión a sacar todo lo anterior a la plaza pública, ya sea para amarga contemplación o para divertimento alborozado de la audiencia. Como aclara Lorca, refiriéndose a la corrida de toros y a manera de frontispicio en su indagación sobre el duende en las manifestaciones culturales patrias, “España es el único país en que la muerte es un espectáculo nacional . . . Y su arte está siempre regido por un duende agudo que le ha dado su diferencia y su calidad de invención” (García Lorca *Conferencias* 2:107). El simple cotejo de un par de citas sorprendentemente similares de Camilo José Cela y Juan Goytisolo no sólo alerta de esta serie nacional de violencias, sino que también nos revela que muchos de los responsables de este tipo de reflexiones perciben la realidad histórica española en los mismos términos, como una cadena de crueldades recurrentes, edificando así una imagen de la nación, una imagi-nación, si se me disculpa el fácil calambur, de impronta inexorablemente violenta. Por un lado, la voz narrativa de *San Camilo, 1936* advierte en su alucinada reflexión sobre las vísperas de la Guerra Civil que “la sangre llama a la sangre, la sangre es el eco de la sangre” (Cela 83); por otro, Álvaro Mendiola se pregunta en *Señas de identidad* sobre sus sangrientos recuerdos españoles: “¿Qué estrato de la memoria te importuna? La violencia engendra nueva violencia, las imágenes brutales se cruzan [...]” (Goytisolo 154).

Si nos atenemos a la enormidad de violencias, tanto en número como en calidad, exhibidas en *El mar*, una película cuyo relato se articula en torno al eje de la Guerra Civil española, no veo razón por la cual Villaronga no pudiera ingresar como miembro de pleno derecho, e incluso en posición de privilegio, dentro de esa tradición nacional, socavando así el lugar común de su supuesta cuasi extranjería.¹ Lo mismo se podría argumentar esgrimiendo la brutalidad de la España profunda expuesta

granguñolescamente y con fruición en *99.9* (1998), que, según admite Villaronga, ha sido la película en cuya realización ha disfrutado más (Villaronga, “Entrevista”, Huidobro 195). El problema es pues *Tras el cristal*, una de esas primeras obras que como ciertos sacramentos parecen imprimir carisma o a semejanza de algunos crímenes pueden dejar una mancha indeleble. Aunque la crítica haya de hecho reconocido importantes afinidades con algunas de sus películas posteriores de tema español, caso de *El mar* (Freixas 14; Chappuzzeau 97), y aunque las formas, los modelos y los manierismos en la representación de la violencia ejecutada por Villaronga en *Tras el cristal* pudieran no ser tan diferentes a los habituales en la mencionada tradición nacional, finalmente lo que ha prevalecido en la opinión sobre la película es que, de manera inopinada y para gran pasmo de muchos, esas crueldades no provenían de la inacabable cantera local, sino que tenían fuentes y orígenes extranjeros. De esa manera, la película de Villaronga venía a romper aparentemente con el ensimismado monopolio nacional en relación al tema de la violencia dentro del cine español. Gilles de Rais, en la detallada glosa de Georges Bataille (83), y la Alemania nazi, a través de una vasta copia de documentos (Villaronga, “Entrevista”, Huidobro 188), eran los proveedores que surtían una buena parte de las atrocidades de Klaus y Angelo en el relato fílmico de Villaronga. La excentricidad resultaba todavía más sangrante si se piensa que, probablemente debido al exceso de inventario en el almacén de la violencia nacional y a la contumaz urgencia por seguir dándole salida, o a causa de la lejanía en que el país se había hallado con respecto a Europa en la historia reciente, el Holocausto se percibía como un tema totalmente ajeno al cine español en general. Pese a la incorporación a lo bufo de la Alemania nazi en una de las subtramas de *¿Qué he hecho yo para merecer esto?* (1984) de Pedro Almodóvar un año antes, o del regreso definitivo a Europa a través de la incorporación a la Comunidad Económica Europea unos meses después, a principios del 2006, el interés de una película local por el Holocausto en la España de 1985 era algo totalmente inusitado, impropio incluso. Para no llamarse a engaños, así seguiría siendo también en el futuro, como atestigua el hecho de que los dos únicos título mayores que incluirán el tema de la Alemania nazi en años posteriores, *La niña de tus ojos* de Fernando Trueba y *Los amantes del Círculo Polar* de Julio Medem, ambos de 1998, lo harán de una manera muy ligera y lateral, trufándolo entre el humor de una comedia o el trágico amor de un melodrama plagado de juegos estructurales. La película de Villaronga continuaría, pues, siendo encasillada debido a su tema en el capítulo de extravagancias o fenómenos del cine español muchos años después de su aparición.

Sin embargo, de igual manera que la indisciplina genérica de *Tras el cristal*, tan característica de una buena parte del cine español, la acerca notablemente a éste, las perplejidades de su cronotopo y de la identidad de sus personajes, son susceptibles de contribuir a un fenómeno de nacionalización o naturalización del asunto extranjero. A pesar de la escasez de referencias concretas, la práctica totalidad de la crítica ha entendido que la historia de la película sucede en España y de manera más concreta, para algunos (Gallant; Totaro), en algún lugar de Cataluña. La película, sin embargo, nunca aclara ese extremo

explícitamente. Lo único que tenemos son un grupo de elementos que posiblemente apuntan en esa dirección: algunas notas paisajistas, el ligero aire neo-mudéjar de la torre del caserón donde ocurren los hechos, la escolanía de música religiosa, dirigida por una monja, que Angelo acecha tras las ventanas para seleccionar a una de sus presas, algunas alusiones a productos mediterráneos como las aceitunas y poco más. Es llamativo que con estas escuetas indicaciones de lugar, la opinión de la crítica en cuanto a la ubicación de la acción haya sido tan unánime, sobre todo si se tiene en cuenta que una buena parte de esa crítica proclama al mismo tiempo la discutible españolidad del film. ¿Por qué situar una película sobre el Holocausto supuestamente tan poco española precisamente en España? ¿Y por qué inferir de manera inmediata y con tan pocos indicios que se desarrolla justamente en España? A esta segunda pregunta cabría responder que, aparte de las referencias anteriores, el hecho de que todos los personajes sin excepción hablen en castellano no deja lugar a dudas sobre el lugar donde ocurren los hechos; la única variación dialectal, el leve acento catalán de la criada interpretada por Inma Colomer, reforzaría, un tanto irónicamente, la territorialidad española de la historia. Pero este hecho aporta a su vez un índice de confusión, de perturbación lingüística. Klaus y Griselda que, según aclara la segunda, viven aislados en la casa y sin apenas contactos con el exterior, hablan continuamente entre ellos en un perfecto español, e igual hace Rena, que además, se dice también, no ha asistido nunca al colegio local. La película jamás incurre en la típica convención de salpicar aquí y allá alguna palabra sintomática del idioma nativo de los personajes para marcar su identidad nacional, ni el recurso de que hablen con ciertos rasgos estereotipados de acento que revelen o aseguren esa nacionalidad. Obviamente, esta circunstancia podría ser explicada también como una mera convención: independientemente de cuál sea la nacionalidad o la lengua de los personajes, éstos hablan el idioma de su audiencia. No obstante, hay otros desajustes en la onomástica de los protagonistas alemanes y en la elecciones de los actores que los representan que dan pábulo a la confusión originada por esa anomalía lingüística. El personaje de Klaus, de nombre indudablemente alemán, está encomendado a un veterano, casi estereotípico, actor en papeles de nazi e incluso del mismo Hitler: Günter Meisner, aquí hablando fluidamente en español. El nombre de Griselda, sin embargo, es mucho más internacional e indeterminado, pues es de uso en común en Francia, Inglaterra, Alemania y España, y su personaje, además, lo hace Marisa Paredes, tal vez demasiado conocida ya por esos años como para representar convincentemente en clave realista a una mujer alemana y tal vez demasiado teatralmente rubia, en agudo contraste con unas cejas negras, como para no sospechar un consciente y voluntario intento de mascarada. Finalmente, está Rena, cuyo poco común nombre se usa preferentemente entre judíos, para los que, doblando el sarcasmo, significa “melodía” o “alegría” en hebreo, aunque también puede tener orígenes latinos con el significado de “vuelta a nacer”; *Puer natus est*.

Ante este extraño y confuso conjunto de deslizamientos espaciales, lingüísticos, onomásticos y nacionales, no estaría fuera de razón la hipótesis de que en *Tras el cristal* se lleva a cabo un proceso de

desgermanización del Holocausto y los horrores nazis. A su vez, esa hipótesis ofrece dos alternativas que no tienen por qué ser excluyentes. En primer lugar, la desgermanización del Holocausto se realizaría mediante una correspondiente panhumanización y ahistorización de la violencia representada a partir de todas esas perturbaciones del cronotopo y la identidad de los personajes. Desde ese punto de vista, las palabras con las que Vargas Llosa resume la “implacable advertencia contenida en la obra de Bataille” en relación con las acciones de Gilles de Rais podrían servir también para dilucidar el espanto producido por *Tras el cristal*: “En cada uno de nosotros, amordazado y sujeto por las convenciones de la comunidad que nos rodea, acecha jadeante el paso de los niños, el puñal en el aire, la mano en la bragueta, un pequeño Gilles de Rais” (30). De otro lado, ese flanco de la hipótesis coincide con las opiniones de la crítica, y del mismo Villaronga, con respecto al carácter meramente accesorio, anecdótico, escenográfico o estratégico del nazismo en la película y en cuanto a la visión de ésta como una reflexión atemporal y de alcance universal sobre el mal, la crueldad, el deseo y las relaciones de dominación entre los hombres (Freixas, y Bassa 162; Casas 16; Gallant; Villaronga, “Entrevista”, Huidobro 188-89; Villaronga, “Entrevista”, Contenidos; Curti 3; Diaz 38; Pedraza 16, 18, 40).

En la otra vertiente de la tesis de la desgermanización, sería hacedero plantear, sin embargo, que lo que hace *Tras el cristal* es españolizar el Holocausto. De un lado, se produce ese desplazamiento espacial de Alemania a España, la España franquista de 1953, en la que semejan darse las condiciones de impunidad que, según Villaronga, le habían decidido a optar por el traslado de las acciones de Gilles de Rais a la época del Holocausto (“Entrevista”, Huidobro 188). En la película, el lugar donde ocurren los hechos parece haber permitido el asilo del criminal nazi y la comisión de sus desmanes actuales, además de hallarse en unas condiciones de precariedad que facilitarían la posibilidad de obtener los favores sexuales de un niño a cambio de un cigarro, una sonrisa y un poco de comida, o a consecuencia de un gesto de autoridad. En relación con la salvaguarda de las personas, su bienestar y el mantenimiento de la justicia el omnipresente estado franquista aquí no existe, ni está ni se le espera para acudir al socorro de las víctimas. Por contera, el ejercicio de la violencia pasa del refugiado alemán a Angelo, al nativo, el cual elige por añadidura como su primera víctima, a una especie de extranjero interno parcialmente similar en su condición a los judíos alemanes: el personaje al que Villaronga denomina una y otra vez, aunque en su apariencia en la película no sea tan evidente, el “niño gitano” (Villaronga, “Entrevista”, Torreiro 18; Villaronga, “Entrevista”, Contenidos). Para ser exactos, ya en Angelo, como también delata su nombre, ligeramente extranjero pero no del todo, convergen igualmente lo excéntrico y lo local, lo forastero y lo propio. Sin embargo, al margen de lo anterior, lo que habría que preguntarse es si por debajo de su relato del Holocausto la película acoge las marcas características de esa crónica propensión a la violencia de la cultura española.

Casi todo aquel que se ha ocupado de *Tras el cristal* ha hecho hincapié en las imágenes que inician la película: un primerísimo plano detalle del ojo de la víctima, del niño colgado, seguido de otro primer

plano del ojo de la cámara con que Klaus lo está fotografiando. La crítica ha relacionado estos dos planos con otras instancias de la película para destacar la importancia de la mirada con respecto al deseo y la obtención de placer (Totaro), el ejercicio del poder y los procesos de objetivización (Gallant), los mecanismos de identificación de la audiencia y de construcción del asesino mediante la espectacularización del crimen (Kinder 189), o la compulsión a contemplar el horror, ejercida sobre el espectador que de esa manera queda involucrado como cómplice (Pedraza 38, 42). En todas esas consideraciones se podía haber acudido a la conexión intertextual del comienzo de la película con las apreciaciones de Bataille en su estudio sobre Gilles de Rais en torno a la primicia del deseo de contemplar la muerte por encima del goce sexual, en la comisión de sus crímenes, o incluso cabría haber recordado las peripecias oculares de su *Histoire de l'oeil*. Sin embargo, quiero proponer que el intertexto cinematográfico de mayor trascendencia para esos dos ojos que abren *Tras el cristal* es la escena en que Buñuel corta otro por la mitad con una navaja de afeitar al principio de *Un chien andalú*, en un idéntico primerísimo plano detalle. No sería descabellado pensar que el comienzo de la película de Buñuel, de apariencia extranjera también por el idioma de su título, pero llena de igual modo de atavismos, constituye la escena primordial o el gran gesto inaugural de la representación de la violencia nacional en el cine español. La relación de *Tras el cristal* con la escena de Buñuel es inevitable, pues no sólo se limita al principio de la película de Villaronga, sino que sus componentes están diseminados por toda ella, como si su director los hubiera fragmentado para después esparcirlos a manera de piezas de un rompecabezas a lo largo del metraje: la navaja de afeitar aparece unas escenas más tarde, de nuevo en un fetichizado primerísimo plano, en un momento en que Angelo está rasurando a Klaus, le hace un corte y se lleva a los labios el dedo manchado de sangre; durante el acecho de Angelo a Griselda y poco antes del asesinato de ésta, la cámara recoge en primer plano y por partida doble, el ojo aterrorizado de la mujer; Angelo tiene una cicatriz en la ceja —“¿Qué tienes en el ojo?” le pregunta Rena—, que finalmente funcionará como la marca que revela su identidad y su pasado, a ser cotejada con la que aparece en las fotografías y los dibujos del diario del asesino —dos inmensos ojos de niño sobre la página y la pantalla. Klaus, el alemán, el extranjero, violenta al Angelo niño, pero la cicatriz en el ojo, el primer origen del trauma, es anterior a su llegada y funciona como un déictico, un rastro, que apunta a la herida dejada a través de los tiempos por la tradición cultural española de la violencia.

Años después, *El mar* comenzará también con otra pieza del rompecabezas: Manuel Tur aparece desangrado en una bañera tras haber acuchillado a Andreu Ramallo su amigo, su amante, casi su hermano, y entonces hay un primer plano de su ojo que se transforma en una ventana circular al pasado, a la infancia, a los terribles primeros meses de la guerra, desde donde se volverá al presente narrativo por el mismo conducto, a través de ese inmenso ojo. Sobre esas imágenes, una voz en *off* recita esta salmodia: “Esta obsesión por la sangre de Cristo, por la Pasión, por Satanás [...] comenzó aquel año, en el mes de agosto [...] Así comencé a vivir, Señor. Esta fue la primera tierra, las primeras raíces, la conciencia

primera [...] Recordad que he sido un niño de la guerra [...]” En un trabajo dedicado preferentemente a la literatura, la crónica histórica y el imaginario popular, he intentado probar, a través de un primer ensayo de inventario, que el ojo es uno de los objetos más recurrentes en el insistente retorno a la violencia de los artefactos culturales españoles: ojos crueles, torcidos, de mirada torva, morbosa o nublada, mutilados, seccionados, empitonados, ensangrentados y sacados a punta de navaja para orinarse después en las órbitas vacías (Zamora, “Violent” 121-26).

Marsha Kinder es la crítica que con más empeño y acierto ha estudiado la inscripción cinematográfica de esta faz violenta de la cultura española, así como la pertenencia de *Tras el cristal* a tal tendencia. Kinder se concentra en un grupo de películas realizadas en los últimos años de la dictadura y el período posterior a ésta, pero las pone convincentemente en relación con una extensa serie de realidades históricas y culturales que atestiguan la cualidad nacional del fenómeno. Sus hallazgos principales se producen en torno a las particularidades modales de la violencia y su representación en estas películas y, por lo que toca a *Tras el cristal*, a los aspectos que hacen del film de Villaronga una de ellas: utilización de una estética masoquista para erotizar actos de violencia sádica, conversión de ésta en espectáculo, combinación —perturbadora, habría que añadir— de los modelos del sacrificio primitivo y la masacre moderna, desplazamiento de la agresión hacia víctimas sustituidoras y utilización de un conjunto de variantes de la narrativa edípica, todo ello en forma de un discurso fílmico de izquierdas en oposición al franquismo o sus secuelas (137-38, 146, 183-96). Pero, como ya he señalado por extenso en otras ocasiones, hay dos atributos de la violencia española apenas tocados por Kinder: el convencimiento, independientemente de filiaciones ideológicas, entre los artífices de esta tradición de que la violencia es efectivamente una de las principales cualidades de la nación y la afirmación de que esa violencia es principalmente endogámica, familiar, de español contra español (Zamora, “Violent” 126-28; Zamora, “Violencia” 348-51). La imaginería en serie del ojo captura certeramente ese prejuicio, esa forma de contemplar la nación y el concepto resultante de una España aquejada de una interminable o inherente guerra civil. El ojo español es testigo denunciante y mirón perverso de la crueldad, es sujeto y objeto de una violencia que se vuelve incesantemente contra sí misma como dos espejos, dos iris enfrentados, en un círculo donde los papeles del vigía y el *voyeur*, el que mira y el mirado, el héroe y el villano, el verdugo y la víctima son perpetuamente intercambiables o reversibles. El ojo que figura el del niño torturado en el comienzo de *Tras el cristal* es realmente el de Agustí Villaronga (Pedraza 42), como es también suyo el que está detrás de la lente que nos da el primer plano de la cámara fotográfica a través de la cual mira Klaus, ese nazi que habla español, y después las subsiguiente imágenes de lo que mira.

Tras la historia alemana de verdugos y víctimas del Holocausto, en *Tras el cristal* alienta, bajo el ominoso signo del ubicuo ojo patrio, un palimpsesto con los clásicos elementos de la turbulenta historia de violencia familiar, de conflicto intestino, tan común como imagen de la nación en el cine de oposición de los últimos años del franquismo y los primeros de la transición: en la nómina de personajes, el padre

autoritario, la madre patriarcal y los niños victimizados y siniestros, vindicativos y justicieros, aspirantes a la subversión y a la usurpación del poder que los oprime; en los incidentes, las imprescindibles violencias, los incestos y los parricidios literales o imaginados, estrictos o putativos; y como lugar de los hechos, el espacio clausurado, claustrofóbico y asfixiante del ámbito doméstico. La dimensión española de ese ámbito en *Tras el cristal* queda sancionada por el hecho de que Villaronga había planeado originalmente el patio interior de la casa de Klaus y su familia como un reducto circular a imagen de una plaza de toros (“Entrevista”, Huidobro 189), y aunque esto no pudo llevarse a cabo, todavía mantuvo la alusión taurina mediante el color rojo del envés de las cortinas que Angelo arroja, en intencional ademán de verónica (“Entrevista”, Huidobro 189), sobre el cuerpo asesinado de la madre, a guisa de réplica del espectáculo nacional español de la violencia y la muerte. En el campo de las alineaciones ideológicas, indecisas e inconcretas, como el resto de la película, ese rojo taurino contrasta con el azul dominante en la paleta del film, escenificando con un contraste cromático de ineluctables connotaciones históricas los bandos, cualesquiera que éstos sean, de la perpetua guerra civil española. Y en el eje de confusión entre los lados de la contienda, Angelo hace una proclama de amargo y castizo sabor español, “Yo, Klaus, amo a la muerte”, en un eco del célebre grito de Millán Astray o de la celebrada poetización valleinclanesca y lorquiana de la sangre.

¿Para qué todo esto? ¿Cuáles son las consecuencias? De una manera casi impalpable, al reiterar la tradicional representación española de la violencia nacional bajo una cobertura extranjera, *Tras el cristal* consigue desfamiliarizarla y de esa manera dotarla, con el refuerzo multiplicador de los otros motivos de inquietud infligidos por la película en sus diferentes niveles a la audiencia, de una crudeza y una cualidad turbadora que la costumbre y la reiteración habían terminado aliviando. El que esta violencia nacional aparezca en asociación con uno de los criminales más abominables en el imaginario occidental y con el ápice histórico de las masacres y las infamias, el Holocausto, o visto desde fuera, la circunstancia de que los crímenes nazis estén desgermanizados en *Tras el cristal* y expuestos como de fácil aclimatación en cualquier otro lugar, provoca en el espectador, español o no alemán, la terrible sospecha de que él o ella, como Angelo o Rena, su heredera, también pueden ser Klaus, esa Medusa que los sobrecoge, y amar la muerte.

Obras citadas

Casas, Quim. “*Tras el cristal*. La violencia como placer”. *Dirigido* 144 (feb. 1987): 16-7.

Cela, Camilo José. *San Camilo, 1936*. Madrid: Alianza, 1974.

Chappuzeau, Bernhard. “Memoria histórica de la Guerra Civil y esteticismo de la violencia: Los discursos

- de erotismo y poder en *El mar* de Agustí Villaronga (1999)". *Miradas glocales. Cine español en el cambio de milenio*. Ed. Burkhard Pohl y Jörg Türschman. Madrid: Iberoamericana, 2007. 89-105.
- Curti, Roberto. "Another Time, Another Place: The Horrific, the Fantastic and the Fairy-Like in the Films of Agustín Villaronga". *Offscreen* 9:12 (31 dic. 2005). 8 de julio, 2010 <http://www.offscreen.com/index.php/phile/print/another_time_another_place>. 1-4.
- Díaz Maroto, Carlos. Agustín Villaronga. La turbiedad de la imagen." *Prótesis* 3 (Abril 2004): 35-43.
- Douglas, Mary. *Purity and Danger. An Analysis of the Concepts of Pollution and Taboo*. London: Ark Paperbacks, 1984.
- Freixas, Ramón. "El mar. Serena turbación". *Dirigido* 290 (mayo 2000): 14.
- Freixas, Ramón y Joan Bassa. "Agustí Villaronga. El ser en el umbral". *Cine fantástico y de terror español 1984-2004*. Ed. Carlos Aguilar. San Sebastián: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 2005. 159-71.
- Gallant, Chris. "Power, Paedophilia, Perdition. Agustín Villaronga's *Tras el cristal* (In a Glass Cage, 1986)". *Kinoeye. New Perspectives on European Film* 2:17 (nov. 2002). 8 de julio, 2010 <<http://kinoeye.org/02/17/gallant17.php>>.
- García Lorca, Federico. *Obras completas*. Ed. Arturo del Hoyo. Madrid: Aguilar, 1967.
- . *Conferencias*. Ed. Christopher Maurer. 2 vols. Madrid: Alianza, 1984.
- Goytisolo, Juan. *Señas de identidad*. Barcelona: Seix Barral, 1976.
- Howe, Desson. "In a Glass Cage". *Washington Post* 19 feb. 1993. 8 de julio, 2010 <http://washingtonpost.com/wp-srv/style/longterm/movies/videos/inaglasscagenrhowe_a0af6e.htm>.
- Holden, Stephen. "In a Glass Cage (1985). Torture, Murder and Revenge". *The New York Times* 24 de marzo 1989. 8 de julio, 2010 <<http://movies.nytimes.com/movie/review?res=950DE4DE133BF937A15750C0A96F948260>>.
- "In a Glass Cage". *Cultepics.com*. 8 de julio, 2010 <<http://www.cultepics.com/horror.html>>.
- "In a Glass Cage". *Flixster.com*. 8 de julio, 2010 <<http://flixster.com/movie/in-a-glass-cage>>.
- "John Water's Extremely Strange DVD Favorites". *NPR Morning Edition*. 27 de noviembre, 2007. 8 de julio, 2010 <<http://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=16441456>>.
- Kinder, Marsha. *Blood Cinema. The Reconstruction of National Identity in Spain*, Berkeley, University of California Press, 1993.
- Kristeva, Julia. *Powers of Horror. An Essay on Abjection*. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia UP, 1982.

- Loew, Camila. "Representing the Extreme: Reminiscences of Nazi Germany in *Tras el cristal*". *Memories and Representations of War: The Case of World War I and World War II*. Ed. Elena Lamberty y Vita Fortunati. Amsterdam: Rodopi, 2009. 215-23.
- Monterde, José Enrique. "El niño de la luna de Agustín Villaronga. Entre la autoría y el cine de género". *Dirigido* 169 (Mayo 1989): 62-5.
- Pedraza, Pilar. *Agustí Villaronga*. Madrid: Akal, 2007.
- Thrower, Stephen, ed. *Eyeball: Compendium 1989-2003*. Guildford: FAB Press, 2003.
- . Folleto DVD. *In a Glass Cage*. Dir. Agustí Villaronga. DVD. Cult Epics, 2005.
- Totaro, Donato. "Reflections *In a Glass Cage*". *Offscreen* 9:12 (31 dic. 2005). 8 de julio, 2010 <http://www.offscreen.com/index.php/phile/print/glass_cage/>. 1-7.
- Villaronga, Agustí. "Entrevista. Contenidos extra". *Tras el cristal*. Dir. Agustí Villaronga. DVD. Filmax, 2010.
- . "Entrevista con Ignacio Huidobro". *Cine fantástico y de terror español 1984-2004*. Ed. Carlos Aguilar. San Sebastián: Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, 2005. 181-98.
- . "Entrevista con Miritto Torreiro y Quim Casas". *Dirigido* 144 (Feb. 1987): 17-9.
- Zamora, Andrés. "La violencia en la imaginación española de Rafael Azcona". *La Plata lee a España. Literatura, cultura, memoria*. Ed. Raquel Macchiuci. La Plata: Ediciones del lado de acá, 2010. 339-53.
- . "Violent Nation. Histories and Stories of Spanishness". *Spanishness in the Spanish Novel and Cinema of the 20th-21st Century*. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing, 2007. 121-30.

Notas

¹ La película de Villaronga, *Pa negre* (2010), estrenada durante la corrección de pruebas de imprenta de este artículo abunda en una similar violencia nacional, volviendo una vez más a la posguerra y, en última instancia, al atroz conflicto civil del que ésta fue secuela.