

◆ 1

**“Recuerda que soy tu criatura”:  
de “francosteins” y su memoria**

*Katherine O. Stafford*

En una escena emblemática de la novela gótica de Mary Shelley Wolstonecraft *Frankenstein* (1818), la “criatura” y su creador, Doctor Frankenstein, se encuentran encima de una montaña durante un día tormentoso, y el monstruo le cuenta su vida después de su nacimiento en el laboratorio. Le dice al científico:

Remember that I am thy creature; I ought to be thy Adam, but I am rather the fallen angel, whom thou drivest from joy for no misdeed. Everywhere I see bliss, from which I alone am irrevocably excluded. I was benevolent and good; misery made me a fiend. Make me happy, and I shall again be virtuous. (91)

(Recuerda que soy tu criatura; debería ser tu Adán, pero soy el ángel caído, a quien sin que hubiera hecho nada malo apartaste de la alegría. Por todas partes veo felicidad, de la que solo a mí se me excluye. Era benévolo y bueno; el dolor me ha hecho vil. Hazme feliz, y de nuevo seré virtuoso.)

De esta manera, aludiendo a *Paradise Lost* de Milton, la “criatura” responde a las denuncias de monstruosidad de su amo. A pesar de lo mucho que al Dr. Frankenstein le gustaría que desapareciera y dejara de existir su creación, la criatura sigue dándose a conocer, persiguiéndole y generando destrucción y dolor. Tanto la responsabilidad del Dr. Frankenstein por su criatura, como la propia inocencia del monstruo, son dos de los temas más sobresalientes de la novela.<sup>1</sup>

La “criatura,” que no es ni completamente inocente ni culpable y que se halla

intrínsecamente conectada a su creación y su creador, es el tema de este artículo, que explora una figura parecida en España y su relación con algunas narrativas nacionales españolas. Se trata de lo que yo denomino un “francosteín” o un producto del régimen franquista que se volvió anacrónico, incómodo y patético a partir de la transición a la democracia. Al igual que en *Frankenstein*, los “francosteíns” de la España post-Franco son abandonados con la venida de la democracia. En ese sentido se insertan en una narrativa de abandono post-parto y horror que no termina felizmente.<sup>2</sup> Los francosteíns no vuelven a prosperar porque el mismo régimen que los crea y el colectivo que los acepta, los rechazan después con el cambio de los tiempos. Sin embargo, no son chivos expiatorios inocentes, sino que muchas veces representaron y participaron en sistemas opresivos. Así como uno de los temas centrales en la novela de Shelley es la responsabilidad moral del Dr. Frankenstein en la creación del monstruo, la responsabilidad colectiva de España en el juicio de estas figuras es central en mi análisis.<sup>3</sup>

Como nota Jeffrey Jerome Cohen: “The monster is difference made flesh, come to dwell among us” (7) (el monstruo es diferencia hecha carne que ha venido a habitar entre nosotros). Es una excepción que existe fuera del sistema dominante. Las creaciones de Franco eran parte del sistema dominante, casi como sinécdoques del mismo, que en algunos casos se quedaron fuera del sistema con la muerte del dictador. En este sentido, los francosteíns son monstruos, figuras anacrónicas que ya no caben en el horizonte de una España supuestamente moderna, europea y democrática. Los francosteíns, sin embargo, son héroes y personajes célebres transformados en monstruos, ciudadanos desnaturalizados y alterados, extraterrestres en nuevos territorios. Asimismo, pueden proporcionar una crítica aguda a las narrativas míticas nacionales españolas de todo tipo y provocan incomodidad.<sup>4</sup> René Girard nota cómo los “monstruos,” en su diferencia, revelan la fragilidad del sistema: “Difference that exists outside of the system is terrifying because it reveals the truth of the system” (33) (la diferencia que existe fuera del sistema es aterradora porque revela la verdad del sistema). Lo que me interesa de los francosteíns es su capacidad (o incapacidad) de desnarrativizar (y ser desnarrativizados) y deshacer las narrativas históricas hegemónicas del siglo veintiuno.

La figura de José Manuel Ibar (1943-1992), también conocido como “Urtain,” representada en *Urtain* (2008) de la compañía teatral Animalario, sirve como ejemplo de un francosteín que en esa obra logra cuestionar algunas de estas narrativas nacionales. La obra de teatro presenta la vida del boxeador José Manuel Ibar como una alegoría problemática y paralela a la narrativa hegemónica de la transición. “Urtain fue España. España acabó con Urtain. Se suicidó” (“Urtain Dossier”). Así resume la vida trágica de José Manuel Ibar el director Andrés Lima de la obra de teatro *Urtain*. Co-producida por Animalario y el Centro Dramático Nacional y escrita por el dramaturgo Juan

Cavestany, *Urtain* fue, desde su estreno en 2008, un éxito inmediato, tanto de taquilla como de galardones culturales. Ganó ocho premios Max, incluyendo el premio a la mejor producción teatral, fue puesta en escena más de trescientas veces y en 2011 fue adaptada para la televisión. Su éxito refleja su resonancia entre el público español. Por otro lado, *Urtain* es una obra fuera de lo normal por su lectura empática hacia su protagonista franquista y por ser una narrativa nacional sobre la transición, cargada de motivos de ruina, desencanto e identificación con el patetismo de su protagonista. Con el propósito de sondear el tema de la ética de la memoria general del franquismo en la España actual, este artículo explora y cuestiona la admonición sugerida en la obra de Animalario al recordar a una figura como el boxeador José Manuel Ibar. Aunque *Urtain* puede ser considerada una narrativa problemática por su reivindicación de una figura emblemática del franquismo, la obra deshace la Historia y a la vez propone una identidad nacional alternativa. Su temporalidad desestabilizadora, su falta de nostalgia y su sujeto latente de “nosotros” en vez de “nosotros y ellos” son las características que hacen de *Urtain* una obra importante y crítica en la reconceptualización de las identidades y nacionalidades españolas en la postmodernidad.

José Manuel Ibar, también conocido como “El Morrosko de Cestona” o “Urtain,” nació en el País Vasco en el pueblo de Aizarnazabal en 1943. A una edad temprana se destacó por su fuerza bruta en el deporte vasco de levantar piedras. En los años sesenta, Francisco Franco y su médico Vicente Gil, también presidente de la Federación Nacional de Boxeo, pensando en Paulino Uzcudun, otro celebrado boxeador vasco de los años de la pre-guerra, empezaron una búsqueda entre los levantadores de piedra para hallar un campeón en boxeo a quien le pudieran transformar en un héroe nacional para representar a la nación. Se acercaron a José Manuel Ibar, quien eventualmente aceptó su propuesta y sus promesas de fama, riqueza y el apoyo del régimen.<sup>5</sup> Empezó a boxear en 1968 y ganó veintisiete combates por *knockout* (*K.O.*). La política franquista de autarquía y aislamiento ayudaron a fomentar la sensación de invencibilidad en el boxeador vasco de Cestona. En realidad, a Urtain le faltaba técnica, pero, a pesar de su estatus de novato, rápidamente se convirtió en fenómeno y mito en la televisión, el No-Do español y las noticias. Fue transformado en un símbolo de la masculinidad y de la voluntad y la fuerza española, apareciendo en anuncios y carteles para la marca de coñac español, *Soberano*, con el lema “¡Es cosa de hombres!” y en la película de Manuel Summers *Urtain, el rey de la selva . . . o así* (1969).<sup>6</sup> Incluso se le dedicó un plato de patatas, churrasco y huevos fritos. La figura de Urtain encarnaba una España franquista y masculina, de coñac y toros, una España con “dos cojones.” Hubo sospechas y acusaciones de tongo, o de que le pagaban a sus oponentes por dejarlo ganar, aunque nunca fueron confirmadas. En 1970 venció al boxeador alemán Peter Weiland, haciéndose campeón de los Pesos Pesados

de Europa. Sin embargo, después de ese triunfo, Urtain nunca recuperó su estatus soberano, especialmente después de perder con el inglés Henry Cooper y, gradualmente, ese mito se desvaneció en el olvido, la ruina financiera y el alcoholismo. En 1992 se suicidó, cuatro días antes del comienzo de las Olimpiadas en Barcelona, saltando por la ventana después de comprar el periódico (ver “Urtain, un mito entre las cuerdas”).

El *Urtain* de Animalario utiliza la vida de Juan Manuel Ibar como una historia trágica paralela a la de España. Mediante una serie de episodios retrospectivos, la obra comienza el día del suicidio de Urtain y termina en el día de su nacimiento. El escenario es un cuadrilátero y cada escena forma parte de una ronda de combates que cuenta simultáneamente la vida de Urtain y la historia de la nación, haciendo uso de un maestro de ceremonias que sirve como narrador. En un meta-espectáculo constante, la obra provoca compasión e identificación con este héroe artificial de la dictadura, creado para proyectar una imagen de fuerza y valentía por la patria. Se fomenta esta identificación a través de referencias culturales, canciones y apariciones de cómicos y cantantes populares de la época que le serían familiares a cualquier persona que hubiera vivido la transición. También, el público logra identificarse con la figura del boxeador en tanto que presenta una lucha metafórica y literal de un personaje cuya vida corre paralela a la historia de la nación. Evidentemente, esta obra está dirigida a un público español, pero en medio de los chistes del humorista Eugenio, las canciones de Raphael y las intervenciones del ex-presidente Adolfo Suárez y del boxeador Pedro Carrasco, es una historia intensa y universal de un hombre luchando por su vida.

Se puede comparar *Urtain* con el documental *El desencanto* (1976) de Jaime Chávarri, porque las dos obras cuentan la historia de la nación a través de la vida de un “héroe” de la dictadura antes celebrado y luego arruinado. El documental de Chávarri revela la destrucción, la adicción, el alcoholismo y el patetismo de la familia de Leopoldo Panero, poeta franquista ilustre, justo después de la muerte de Francisco Franco. Ambas obras revelan una temporalidad desestabilizadora del pasado y un presente que contrasta con la idea hegemónica de la palabra “transición.” Como dice Cristina Moreiras Menor, el término “transición,” al igual que la visión dominante de la transición española, siempre favorece el “ir hacia” y nunca “el venir de,” y encarna un momento inestable en camino a otra realidad (*La estela del tiempo* 115). *El desencanto* revela un presente tenue y a la vez arruinado, torturado por los fantasmas de una herencia paterna y a la vez una serie de tensiones y traumas irreconciliables entre dos generaciones (124). De una forma similar, *Urtain* cuenta la historia de la transición con una temporalidad retrospectiva que revela un espacio inestable e inseguro entre dos generaciones. *Urtain*, sin embargo, no termina en desilusión, desencanto y ruina como el documental de Chávarri, sino que, al contrario, desemboca en empatía. José Millas, en el programa de

televisión *Versión Español*, dijo que *El desencanto* era una película de horror, porque muestra las hipocresías y los odios intensos de una familia tradicional y estimada falangista en decadencia. *Urtain* se distingue del documental de Chávarri porque no es una película de horror, sino una tragedia humana intensa, que pide la identificación e inclusión de un personaje que ocupa un espacio liminal entre víctima y perpetrador en una imaginada comunidad nacional española. Urtain representaba exactamente lo que muchos querían dejar atrás después de la muerte de Franco, tanto las comunidades imaginadas españolas de izquierdas como de derechas. Se recuerda poco la memoria de Urtain porque representa un sector del pasado en el cual no se siente la urgencia ética de recordar, acaso por haber sido producto del régimen. Juan Cavestany, el guionista, observó que no había ninguna biografía de Urtain, y eso fue uno de sus objetivos principales al escribir la obra (“Urtain Dossier”). Recogió la mayoría de su información investigando en las hemerotecas y hablando con los que le conocían. Conocer la vida de José Manuel Ibar, sin embargo, crea una perspectiva más matizada sobre el pasado y el presente de España porque su historia revela una figura a caballo entre víctima y victimario del régimen, que ilumina algunas de las múltiples complejidades de la transición.

La obra comienza con una serie de personajes en búsqueda de Urtain, con la banda sonora de un locutor que narra las ceremonias del comienzo de las Olimpiadas de 1992 en el fondo. El día de su suicidio marca el antes y el después de la transición española a la democracia: el boxeador recordándonos el pasado antiguo y patético, y las Olimpiadas representando la esperanza joven, fuerte y pujante de un futuro posible. “¿Qué he hecho yo para que todo lo que hago sea tan sucio? ¿Soy un asesino?,” es la pregunta final y eterna del boxeador, cuya vida es definida a través de una serie de traiciones, la última hacia su propia memoria. Su vida termina mientras la obra de teatro comienza con un definido remordimiento y una aparente tristeza: “Soy un asesino,” le dice a la audiencia.

Varias rondas después, la historia retrocede y el público puede observar al púgil en un bar donde trabaja, mostrando orgullosamente una foto en que aparece en el Palacio del Pardo con el General Francisco Franco hace muchos años. Todos los del bar se ríen de él mientras sigue contando anécdotas, sin que él se dé cuenta de lo patético que resulta su pasado glorioso marcado por la fuerza bruta y por “sus cojones.” Su segunda mujer, Marisa, trata de advertirle de que todo el mundo se burla de él, pero el ex-campeón se niega a reconocerlo. En la siguiente ronda, situada unos años antes, ella le dice que lo quiere, pero él la esquiva, incapaz de decirle lo mismo a ella.

A través de toda la obra hay una conexión fuerte entre los eventos principales de la nación y los momentos importantes en la vida de José Manuel Ibar y, mientras la audiencia observa la representación de la vida de Urtain, también revive la historia del país (hacia atrás) en el fondo de la obra: La entrada

de España a la OTAN, el golpe de estado fallido del 23 de febrero de 1981, la legalización del Partido Comunista, los pactos de la transición, la muerte de Franco y el asesinato de Carrero Blanco. De la misma manera, los iconos culturales y las canciones populares de los años sesenta, setenta y ochenta enriquecen la obra: Eugenio aparece y cuenta chistes y Raphael llega al escenario cantando “Mi gran noche.” Pero estos momentos breves de nostalgia son rápidamente interrumpidos por una realidad oscura y perturbadora en que José Manuel Ibar vacila entre los papeles de víctima y victimario.

Es retratado como victimario en el cuadrilátero, lo que se demuestra no sólo por su violencia y capacidad de matar a otro hombre, sino también a través de la violación perturbadora a su mujer y el abuso de otras. Jorge Uría argumenta que es en los años veinte cuando el deporte “pasa a primer término en la articulación de la masculinidad” y empieza a representar ambiciones y frustraciones políticas en España (1). Esto viene como resultado de una variedad de factores, como el cambio del papel laboral de las mujeres en Europa después de la Primera Guerra Mundial, la profesionalización del deporte, una nueva identificación del deporte como “la guerra del tiempo de paz,” la influencia del fascismo respecto al culto al cuerpo masculino y la re-organización de la sociedad que vino con la industrialización.

*El hombre nuevo* de los años veinte y lo que representaba de energía arrolladora, sexualmente agresiva y violenta no pocas veces en lo social o incluso lo político, era a la vez la imagen inquietante de unos valores en ascenso en una sociedad patriarcal que se estaba reestructurando por efecto de la modernización política y económica. (155)

Vemos a ese “hombre nuevo” en la imagen proyectada de Urtain en la obra y también en los medios de comunicación franquistas, pero ahora situada en los años sesenta, también representando ciertos valores de una patria que se estaba reestructurando. Un deportista ganador (y así heroico) es quizás una de las herramientas más eficaces para provocar inspiración e identificación nacional y social entre la población. El púgil vasco reflejaba esa virilidad violenta y bélica del deportista español, imaginada en los años veinte y manipulada y celebrada a través del siglo veinte en el imaginario peninsular. El régimen franquista utilizaba los deportes para adoctrinar a la gente en valores patrióticos, utilizando la radio, la prensa, el No-Do y la televisión para promover “ciertas virtudes” y estereotipos nacionales (Quiroga 35–36). Uno de los tópicos aprovechados por el régimen para propagar el orgullo nacional y el patriotismo fue el mito de la furia española. El término fue utilizado por los extranjeros en las Olimpiadas de 1920 de Amberes para referirse a la bru-

talidad y la violencia del equipo de fútbol español, que luego se convirtió en una leyenda nacional que comunicaba la idea de la unicidad del carácter del macho hispano: valiente, impetuoso, furioso y viril, quizás deficiente en su técnica o estrategia, pero nunca en coraje ni en cojones.<sup>7</sup> La dictadura utilizó el mito de la furia española para fortalecer su narrativa fundacional fascista, machista y quijotesca (47) de la misma manera que usaba el mito de “Urtain.”

Naturalmente, durante la transición, la articulación de la masculinidad se encontró en un estado inestable, con la muerte del patriarca y la aparición de nuevos arquetipos masculinos, como, por ejemplo, del “progre” intelectual (Martínez Pérez 290). Sin embargo, a pesar de la violencia bruta y agresiva del boxeador, que es revelada en muchas rondas de la obra, *Urtain* de Animalario también victimiza al deportista, por lo que el público llega a empatizar con él después de observar una serie de traiciones que comienzan al principio de la obra (al final de su vida) con su país y que se acumulan gradualmente en intensidad. Primero sus aficionados y su país lo abandonan, luego sus amigos se burlan de él, sus dos mujeres lo dejan y su gerente lo engaña. Urtain es una figura parecida a Max Estrella de *Luces de Bohemia* (1920), de Valle Inclán. Como Max, su vida se transforma en una parábola trágica de la nación, en la historia de un personaje que no puede sobrevivir en una España en la que reina la corrupción, la opresión y la injusticia. Una de las estafas más grandes de Urtain es la transición española a la democracia, que lo deja eternamente arruinado y abandonado: una reliquia olvidada de una época oscura.

En la penúltima ronda de la obra, la audiencia observa una conversación entre el gerente de Urtain y el médico personal de Francisco Franco y presidente de la Federación Nacional del Boxeo, Vicente Gil, planificando el futuro de Urtain e imaginando una nueva “marca” para España. Dice su gerente:

Es lo natural: Urtain—Soberano—España. Urtain representa a España. No estoy hablando de la industria, no estoy hablando de conocimiento, ni siquiera estoy hablando de estética: Estoy hablando de España. Puede que no tenga muchas luces, puede que en el extranjero haya cien boxeadores que lo hacen mejor, pero Urtain tiene garra, Urtain tiene fuerza, bravura, tiene instinto y valentía, es puro corazón, salido de lo más profundo de España y en España al corazón lo llamamos cojones. Urtain luchará por España y ganará. Ganaremos todos. Ésa es la imagen que estamos buscando, no? . . . Urtain representa a España. España es Franco.” (Cavestany 43)

En esta escena, José Manuel Ibar es representado como una víctima secuestrada para representar al régimen.

Sin duda, el momento en el cual la victimización del púgil es más con-

vincente (y tremendista) es al final de la obra, siendo aún muy joven, cuando el público observa a su padre pegándole irracional y violentamente por ser fuerte, por levantar piedras y por tratar de ser más que él. La leyenda dice que su padre se murió cuando José Manuel tenía dieciséis años, por apostar que podría sobrevivir que dieciséis hombres saltaran encima de su estómago. Urtain también muere a los cuarenta y nueve años de edad, explotando, metafóricamente, de emociones. La última ronda de la obra revela un ciclo generacional de violencia, dolor, machismo e incompetencia emocional que también puede ser aplicado al país. En la escena final, José Manuel aparece luchando, aguantando y equilibrando una piedra esférica enorme y pesada, típica del deporte tradicional vasco del *harri-jasotze*, con el sonido de los látigos de su padre pegándole con el cinturón en el fondo.

*Urtain* se levanta como una obra profundamente perturbadora que trastorna por su violencia, machismo y oscuridad moral. ¿Quién tiene responsabilidad por la tragedia de Urtain? ¿Su padre? ¿España? ¿Franco? ¿Vicente Gil? ¿Urtain mismo? Txetxu Aguado nota la tendencia contemporánea hacia una memoria colectiva autocongratulatoria, autocomplaciente y autorreferencial que esquiva los trapos sucios del pasado (116). En *Urtain* se encuentra lo que Moreiras Menor denomina una “zona de contacto no-sentimental,” que no trata de construir mitos fundacionales para el presente o dar sentido a una cierta identidad en contraste con otra, sino que desnarrativiza las historias ya establecidas.<sup>8</sup>

Vemos un ejemplo de esta desnarrativización en la manera en que *Urtain* deconstruye la narrativa hegemónica de la transición. Joan Ramon Resina afirma que no hay historia más mitologizada que la de la transición a la democracia (5). Salvador Cardús i Ros sostiene que la transición fue principalmente un truco publicitario de los medios de comunicación y una gran mentira basada en la ausencia de adversario o enemigo. “The media became an essential part in erasing the memory not only of Franco’s regime but also of the ‘Francoists’—and their corresponding images— . . . the media managed to recreate Franco’s regime free from Franco’s supporters” (21–22) (Los medios se hicieron una parte esencial en borrar la memoria de no sólo del régimen de Franco, sino también “los franquistas”—y sus imágenes correspondientes— . . . los medios lograron recrear el régimen de Franco libre de sus apoyadores). Esta declaración, aunque simplista, corresponde con la situación de los *francosteins*, figuras ubicuas en el No-Do, que se volvieron virtualmente ausentes después de la muerte de Franco. De hecho, muchos sectores de la sociedad española trataron de olvidar tanto el franquismo como el antifranquismo durante la transición a la democracia. Un editorial en *El País* después de la pérdida dramática del Partido Comunista Español en las elecciones dice que España fue “un cuerpo electoral que, habiendo optado por hacer borrón y cuenta nueva, consideró que olvidar el franquismo significaba también olvidar el antifranquismo” (Mateos López 84). También, con el UCD y la política más

centrista “hubo una tendencia a presentar como anacrónica la dialéctica franquismo-antifranquismo” (82). Desde 1996, e incluso antes, sin embargo, el antifranquismo se ha convertido en el referente central de algunos sectores de la España democrática, como Izquierda Unida y las nacionalidades periféricas (79). Sin embargo, la cultura y el legado franquista, no han sido revisitados ni analizados con la misma intensidad. José Vidal Beneyto acusa a la transición española de *transvestimiento* (162), es decir que critica el desmantelamiento del franquismo cotidiano sin ningún enfrentamiento ni ruptura auténtica con el legado de la violencia, la política y los crímenes del régimen (181–192). Vemos una crítica parecida a la suya en la obra de *Urtain*, que yuxtapone unas escenas oscuras de violencia intensa al lado de otras muy ligeras, de cantantes de música pop y bailarines de *la movida*. Aguado argumenta la necesidad de reconocer una memoria que tenga en cuenta lo que España es hoy: “Una democracia formalmente similar a las europeas, generada desde una dictadura, y con carencias serias en la evolución de lo que Vidal Beneyto denomina la evolución del sistema social del franquismo” (13). *Urtain* revela esta España, subrayando su intenso legado de violencia, y algunas de las complejidades de cambiar tan rápida y superficialmente de una dictadura a una democracia, a través de la tragedia de un antihéroe.

Así, los francosteins desafían la narrativa mítica de la transición y también la de una democracia estable y libre, y revelan un legado franquista perturbador y vigente. Como afirma Resina: “Who cares about the rot and reek under which the scaffold, on which the throne is raised? Or, what amounts to the same thing, who is willing to pose questions about the seat and scope of sovereignty? Only aliens. And they can be detected because they raise such untoward questions” (9) (¿A quién le importa la putrefacción y peste debajo del andamio, encima del cual se levanta el trono? O en otras palabras, quién está dispuesto a cuestionar el asiento y extensión de la soberanía? Sólo los extraterrestres, y pueden ser detectados porque plantean preguntas tan inconvenientes). Para Resina, los extraterrestres son las nacionalidades periféricas, pero yo diría que los francosteins también pueden servir como alienígenas para revelar la verdad del sistema. Los francosteins son criaturas que plantean preguntas impertinentes y molestas: ¿quién realmente es culpable por los “fracasos” (financieros, culturales, éticos o sociales) del país durante la democracia? ¿Quién es inocente? ¿Cómo se puede cambiar una cultura con un legado machista? ¿Cómo se debe tratar la memoria franquista y su herencia en el siglo veintiuno?

Es importante que la criatura de *Frankenstein* de Shelley le pide al Doctor que le *recuerde*. En general, la literatura y la producción cultural española del siglo veintiuno han evitado las exploraciones profundas y matizadas de los victimarios y representantes franquistas y su psicología como tema central de sondeo, quizás para no eclipsar la perspectiva de las víctimas, o por el miedo

a exonerar o legitimar el franquismo. Es cierto que ha existido una deuda de memoria hacia las víctimas del franquismo, olvidadas en el frenesí y el delirio de esperanza que vino con la transición a la democracia y el deseo de no volver atrás. Con razón han ocupado una posición central en la historia narrada en el nuevo milenio. Sin embargo, los francosteins representan otro sector del pasado franquista que fue olvidado con la venida de la democracia y que se debe recordar, no con el propósito de exonerarlos, disculpar al franquismo, oscurecer el dolor de las víctimas o presentar una tesis de culpa colectiva, sino para entender mejor la fragilidad de los sistemas humanos y políticos, y equiparnos para enfrentar el futuro político y humano.

En vez de una narrativa nacional de “nosotros y ellos” es decir, de buenos y malos, vencedores y vencidos, héroes y enemigos o victimarios y víctimas, *Urtain* es una narrativa nacional cuyo sujeto metafórico y latente es “nosotros”: No es un nosotros triunfante, sino uno de remordimiento profundo, encapsulado en la pregunta del boxeador: “¿Qué he hecho para que todo lo que hago sea tan sucio?”, pregunta que también se puede parafrasear como, “¿Qué hemos hecho nosotros para que todo sea tan sucio?” Margalit dice: “Remorse offers us a nonmagical way of undoing the past. Although it is impossible to undo what has been done, since the past cannot be changed, it is possible to change our interpretation of the past” (199) (El remordimiento nos ofrece una manera no-mágica de deshacer el pasado. Aunque es imposible deshacer lo que ya se ha hecho, porque no se puede cambiar el pasado, sí es posible cambiar nuestra interpretación del pasado). El remordimiento no ha formado gran parte de la imaginación histórica colectiva española de ningún sector ni bando en años recientes. *Urtain* logra fomentar este sentimiento a través de un antihéroe franquista que al final provoca identificación y empatía y, aún más importante, cuestiona y desafía las narrativas maestras del pasado reciente español y del presente. Este remordimiento aturdido de *Urtain* es lo que más resuena entre los espectadores de la obra, y permite la creación de una comunidad de memoria en España (aunque breve), a través de una obra dedicada a recordar una figura tan olvidable como la de un boxeador franquista de los años sesenta: tristeza y remordimiento por una historia nacional tan violenta, por una falta de comunicación y amor, por tantas víctimas y por una transición tan superficial e inauténtica. *Remember, that I am thy creature . . .*

## Notas

1. En su ensayo “*Frankenstein, the True Story or Rousseau Judges Jean-Jacques*,” Lawrence Lipking ahonda en estas cuestiones y concluye que la capacidad de argumentar muchos lados de la pregunta acerca de la inocencia del monstruo y/o el doc-

tor es la razón principal detrás de la fascinación y terror perdurable de *Frankenstein* (433).

2. Ellen Moers interpreta *Frankenstein* como una narrativa psicológica de post parto y horror que refleja la biografía de Mary Wollstonecraft (Shelley), quien a los diecisiete años dio a luz a un bebé engendrado por su amante Percy Bysshe Shelley. La niña falleció unas semanas después. Luego dio a luz a otros dos hijos de Shelley. La primera esposa de Percy Shelley, Harriet Westbrook, se suicidó justo cuando Mary estaba escribiendo *Frankenstein*. Moers escribe: “Death and birth were thus as hideously mixed in the life of Mary Shelley as in Frankenstein’s ‘workshop of filthy creation.’ Who can read without shuddering and without remembering her myth of the birth of a nameless monster, Mary’s Journal entry of March 19, 1815, which records the trauma of her loss, when she was seventeen, of her first baby, the little girl who did not live long enough to be given a name (324) (Entonces la muerte y el nacimiento se mezclaron feamente en la vida de Mary Shelley igual como en ‘el taller de creaciones inmundas’ del doctor Frankenstein. ¿Quién puede leer el diario de Mary del 19 de marzo 1815 que describe el trauma de su pérdida, cuando tenía diecisiete años, de su primera hija, la que ni siquiera vivía suficiente tiempo para recibir un nombre, sin sentir un escalofrío y sin recordar el mito del nacimiento del monstruo sin nombre?).”
3. Este artículo forma parte de un proyecto más amplio que explora el papel y la ética detrás de los francosteins y su representación en varios productos culturales españoles. Urtain, Marisol, Leopoldo Panero y el Rey Juan Carlos I son algunos francosteins individuales; El Valle de los Caídos y la imagen de la Iglesia Católica española son algunos ejemplos de Francosteins institucionales y monumentales.
4. Defino las narrativas míticas nacionales como narraciones basadas en hechos y procesos históricos, pero simplificadas o exageradas. Algunos ejemplos de narrativas míticas nacionales que vienen del contexto español serían: la de la transición pacífica a la democracia, la convivencia de la España medieval y las dos Españas.
5. Al comienzo le hicieron una oferta a José Antonio Lopetegui Aranguren (1930–presente), el levantador de piedras vasco más ilustre del momento, con promesas de fama, riqueza y el apoyo del régimen franquista. Sin embargo, Lopetegui rechazó la propuesta y, por ello, según Alfredo Relaño en 2013: “José Antonio Lopetegui sigue disfrutando, a sus 84 años, de su sidrería, sus amigos, sus partidas y sus atardeceres. Y todavía nadie ha batido su viejo récord de 22 levantadas en un minuto de la piedra cilíndrica.”
6. *Urtain, el rey de la selva . . . o así* es un docudrama peculiar que explora el tema de la violencia y la bestialidad del hombre, supuestamente el animal más racional de todos, a través de la historia de la vida de Urtain. La historia es contada y el papel del boxeador es realizado por él mismo. La película examina irónicamente el disfrute del ser humano de la violencia, tanto de la participación como del espectáculo.
7. En 1922 para un encuentro entre Francia y España *Madrid Sport* describe a los españoles como “los gallardos y bravos leones hispanos”: “Se lanzaron briosos a la pelea, atacados de la ‘furia española’, esa furia divina que hizo del rancio solar castellano

un imperio prepotente y viril, donde nunca se pone el sol . . . el inquieto, despierto y simbólico Chantecler, sucumbirá. La lucha será épica . . . , viril . . . , fascinante . . . Y los bravos leones hispanos, conquistarán una guirnalda más, y tomarán para ceñirla, amorosos en las sienas venerables de la madre sacrosanta que nos dio el ser . . . nuestra España adorada, reina y señora de nuestros corazones (citada en Uría, 154). Este mito de la furia sigue vigente hoy en día. En los últimos años la selección española ha tenido el apodo de “la furia roja.”

8. Moreiras-Menor nota cómo los nacionalismos periféricos, como respuesta postnacional a la globalización, muchas veces producen una “mirada nostálgica-sentimental y arqueológica hacia el pasado local y regional desde donde se persigue una vez más descubrir y establecer orígenes comunes y líneas de continuidad que den sentido a dicha comunidad” (“Regionalismo” 200).

## Obras citadas

- Aguado, Txetxu. *Tiempos de ausencias y vacíos: escrituras de memoria e identidad*. Bilbao: Universidad de Deusto, 2010.
- Cardús i Ros, Salvador. “Politics and the Invention of Memory. For a Sociology of the Transition to Democracy in Spain.” *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam: Rodopi, 2000. pp 17–28. .
- Cavestany, Juan. *Urtain*. Madrid: Centro Dramático Nacional, 2008.
- Cohen, Jeffrey J. *Monster Theory: Reading Culture*. Minneapolis, Minn: University of Minnesota Press, 1996.
- “*El desencanto*. Entrevista con Jaime Chávarri y Juan José Milas.” *Versión Española*. RTVE. 4 de feb., 2013.
- Lipking, Lawrence. “*Frankenstein*, the Real Story; or, Rousseau Judges Jean-Jacques.” *Frankenstein: A Norton Critical Edition, 2<sup>nd</sup> Edition*. Ed. J. Paul Hunter. New York: W.W. Norton and Company, 2012. 416–433.
- Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 2002.
- Martínez Pérez, Natalia. “Modelos de masculinidad en el cine de la transición.” *Revista Icono*. 14:9 (2011): 275–293.
- Mateos López, Abdón. “La construcción de una conciencia histórica democrática y los medios de comunicación durante la ‘Transición.’ Notas para su estudio.” *Prensa y democracia*. Ed. Rafael Quirosa Cheyrouze y Muñoz. Madrid: Biblioteca Nueva, 2009. 77–85.
- Moers, Ellen. “The Female Gothic: The Monster’s Mother.” *Frankenstein: A Norton Critical Edition, 2<sup>nd</sup> Edition*. Ed. J. Paul Hunter. New York: W.W. Norton and Company,

2012. 416–433.

- Moreiras-Menor, Cristina. *La estela del tiempo: Imagen e historicidad en el cine español contemporáneo*. Madrid, Spain-Frankfurt, Germany: Iberoamericana-Vervuert, 2011.
- \_\_\_\_\_. “Regionalismo crítico y la reevaluación de la tradición en la España Contemporánea.” *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies*. 7 (2003): 195–210.
- Quiroga, Alejandro. *Football and National Identities in Spain: The Strange Death of Don Quixote*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Relaño, Alfredo. “Urtain y el padre de Lopetegui.” *El País*, 9 junio 2013, Blogs Deportes. Web. 19 mayo 2015.
- Resina, Joan R. *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*. Amsterdam: Rodopi, 2000.
- Shelley, Mary. *Frankenstein*. 1818. London: Bibliolis, 2010.
- Uría, Jorge. “Imágenes de la masculinidad. El fútbol español en los años veinte.” *Ayer: Espectáculo y sociedad en la España contemporánea* 72: 4 (2008): 121–155. Impreso.
- “Urtain Dossier.” *Animalario* (2009). Web. 19 mayo 2015.
- “Urtain, un mito entre las cuerdas.” *Documentos Radio Nacional Española*. RTVE Podcast. 11 de feb., 2013. Web. 19 mayo 2015.
- Vidal, Beneyto J. *Memoria Democrática*. Madrid: Foca, 2007.

---

Stafford, Katherine O. “‘Recuerda que soy tu criatura’: De ‘francosteins’ y su memoria.” *Perpetradores y memoria democrática en España*. Ed. Ana Luengo and Katherine O. Stafford. *Hispanic Issues On Line* 19 (2017): 13–25. Web.

---