

# Hombres lobo y masculinidad en conflicto en *Lobos de Arga*

Baena, Cuder, Irene<sup>1</sup>

## RESUMEN

La identidad masculina ha sufrido numerosos cambios en España, en relación con el pasado reciente, desde la dictadura franquista, que impuso un modelo de masculinidad fuerte y tradicional, a la posterior transición a la democracia, en la que surgieron nuevas masculinidades. La película *Lobos de Arga* (Martínez Moreno, 2011) refleja la lucha entre el modelo tradicional de identidad masculina y las nuevas masculinidades a través de dos grupos de personajes masculinos enfrentados entre sí. A su vez, es especialmente significativo el uso del mito del licántropo como símbolo del modelo tradicional ideal de masculinidad, ya que dicho mito se forjó en España durante el tardofranquismo, a través del icónico personaje Waldemar Daninsky. Así, el artículo analiza la construcción del mito del hombre lobo en el contexto cinematográfico español y, en particular, su rol en el enfrentamiento entre el modelo de masculinidad tradicional y las nuevas masculinidades representadas en la película.

## PALABRAS CLAVE

Masculinidad, Hombre Lobo, Cine, Identidad, Franquismo

## ABSTRACT

The Spanish masculine identity has undergone a significant evolution in relation to our recent past and the transition from a fascist dictatorship that imposed a strong ideal of masculinity to a democratic society in which new masculinities emerged.

The film *Lobos de Arga*, aka *Game of Werewolves* explores the struggle of men to move from a traditional male identity to a more progressive one, by introducing two different sets of characters who embody two different types of masculinity and, more significantly, by linking the strong, traditional male identity to the myth of the werewolf, which appeared in Spain during the late Francoism, through the persona of Waldemar Daninsky.

Thus, this paper seeks to explore how the myth of the werewolf is constructed within the Spanish context and, more particularly, how it functions in the confrontation between the old traditional masculinity and the new masculine identities in the film.

## KEYWORDS

Masculinity, Werewolf, Cinema, Identity, Francoism

## PASADO RECIENTE Y MASCULINIDAD EN ESPAÑA

Entre el 17 y el 18 de julio de 1936, el general Francisco Franco inició un golpe militar contra el gobierno legítimo de la II República española, que resultó en la Guerra Civil (1936-1939). Dicha contienda enfrentó a las personas leales al gobierno de la República y las que apoyaron el alzamiento militar. Una vez finalizada la guerra, se instaura en España una dictadura franquista entre 1939 y 1975.

Tras la guerra, Franco intentó justificar sus acciones como una “necesaria cruzada contra el ateísmo, el comunismo y la libre masonería” (Archibald, 2012 p.21). Una cruzada contra el *anti-españolismo* que, según el dictador, representaba la Segunda República y quienes la apoyaban.

---

<sup>1</sup> University of East Anglia, i.baena-cuder@uea.ac.uk

Así, la principal misión del régimen nacional-católico instaurado por Franco fue la de “reconstruir la patria” (Morcillo, 2008, p.3).

Esta misión implica readaptar las identidades de género a nuevos roles basados en principios falangistas y católicos y, para ello, “Falange utilizó un lenguaje específico que, en relación a la masculinidad, suele estar reflejado en el deporte y la juventud. La estética y el ideario de su proyecto se asimila en relación a esta juventud (sana, limpia, alegre, heroica...) que forme hombres con unos determinados valores (servicial, sacrificado, paciente, heroico, viril, franco, firme...) acordes a la obra nacional y bajo la protección y amparo del catolicismo (Blasco-Lisa, 2013 p.11). De este modo, mientras la Sección Femenina de falange promovía “aquellas actividades, conocimientos y habilidades consideradas intrínsecamente femeninas, relacionadas inevitablemente con la crianza de la descendencia, las tareas domésticas del cuidado del hogar y estar al servicio del hombre” (Pérez-Samaniego y Santamaría-García, 2013, p.3), el Frente de Juventudes promovía un rol masculino “caracterizado por virtudes tales como el sacrificio, la lealtad o el servicio a la patria” (Ibid. p.4). Así, “las cualidades masculinas comprendían no solo valor, heroísmo o espíritu aventurero, sino también estoicismo, disciplina y una noción idealizada de camaradería” (Vincent, 2014.p.73).

A su vez, mientras el fin de estas prácticas era “educar hombres capaces de usar su poder patriarcal para la defensa y el desarrollo de la nación, las mujeres debían permanecer al servicio de los mismos” (Pérez-Samaniego y Santamaría-García, 2013, p 6).

Así, el cine español realizado durante la primera mitad del Franquismo (años 40-50) representa este tipo de masculinidad hegemónica a través de personajes masculinos dotados de cualidades como “fuerza, coraje, poder y catolicismo” (Cívico-Lyons, 2012 p.4). Este tipo de representación se encontraba frecuentemente en películas bélicas basadas en la contienda civil usadas por el régimen como herramienta propagandística en la que se conectaba directamente una identidad masculina tradicional y fuerte con el fascismo y heroísmo.

Sin embargo, la segunda mitad del Franquismo, el periodo comprendido entre los años 60 y la muerte del dictador en 1975, estuvo marcada por el aperturismo, pues tras el fracaso del modelo económico autárquico, Franco tuvo que abrir las fronteras del país con el fin de atraer inversiones extranjeras y acceder a mercados internacionales. Esta nueva política tuvo un impacto decisivo en el cine español, ya que el régimen vio en éste una herramienta para informar al mundo que “España, al menos en el ámbito cultural, ya no era el páramo fascista, retrógrado de Europa” (Higginbotahm, 1988 p.60).

De este modo, “Las representaciones fílmicas masculinas a partir de los 70 reflejan la confusión que este cambio en el régimen tuvo sobre la formación de la masculinidad, dando lugar a personajes masculinos frecuentemente caracterizados como auto-destructivos, confusos, violentos o poco viriles, mientras luchan (y fracasan) por controlar sus entornos.” (Mary T. Hartson, 2008, p.153).

El cine de terror español surgió precisamente durante esta segunda mitad del Franquismo. Concretamente, expertos en este campo, tales como Antonio Lázaro-Reboll, Javier Pulido, Víctor Matellano, Diego López o David Pizarro, entre otros, hablan de un boom del cine de terror español a finales de los 60. “Entre 1967 y 1976 se filmaron en España más de cien títulos de terror (Pulido, 2012 p.38) *La Marca del Hombre Lobo* (Eguiluz, 1968) protagonizada por Paul Naschy como el licántropo Waldemar Daninsky, es “Para muchos, la carta fundacional del cine de terror español” (Pulido, 2012 p.38) que, a su vez, cosechó un gran éxito de taquilla tanto en el mercado nacional como el internacional, especialmente en Alemania y Estados Unidos. A su vez,

*La Marca del Hombre lobo*, supuso la presentación de Waldemar Daninsky, “un hombre lobo de personalidad compleja que va a aparecer en trece películas hasta la fecha, desde *La Marca del Hombre Lobo* (Eguiluz, 1968) hasta *Tomb of the Werewolf / La Tumba del Hombre Lobo* (Fred Olen Ray, 2004).” (Matellano, 2009, p.41).

Con el fin de adaptar el mito internacional del hombre lobo al contexto nacional, Naschy combinó la estética del monstruo clásico de la Universal y de la británica Hammer con elementos españoles fácilmente reconocibles, tales como los paisajes o el folklore (Sala). En cuanto a la personalidad del monstruo, “el personaje de Daninsky tiene muchos matices según el momento, que van de la perversión a la bondad, pasando por la ambigüedad, el tormento, el misterio, la sexualidad o la melancolía.” (Matellano, 2009, p.41). Naschy llamó a su criatura Waldemar Daninsky por “un personaje de Edgar Allan Poe (Los Hechos en el caso de M. Valdemar) y un campeón polaco de Halterofilia, Waldemar Baszanowsky” (Lázaro-Reboll, 2012, p.69). Cuando él mismo fue contratado para dar vida al licántropo, Naschy otorgó a Daninsky su constitución atlética, relacionando para siempre en el imaginario colectivo el mito del hombre lobo español con una identidad híper masculina. “Como competidor en halterofilia en los cincuenta y sesenta, Naschy había desarrollado un cuerpo atlético y muscular que exhibía con orgullo en su primer rol como Waldemar Daninsky, tanto si vestía una ajustada camiseta u otras prendas que realzaban su musculatura y su fuerza, como mostrando su torso desnudo” (Lázaro-Reboll, 2012,p.77). A su vez, además de dar vida al atlético monstruo, Naschy también interpretaba al galán seductor, ofreciendo una nueva manifestación cinematográfica del conocido *macho ibérico*. “La masculinidad de Daninsky viene definida en relación a los personajes femeninos: es autoritario y viril, galán y apasionado” (ibid.).

A pesar de que autores como Tim Snelson afirman que “las narrativas de licántropos han sido tradicionalmente interpretadas como analogía de ambos el horror y la fascinación que experimentan los jóvenes adolescentes en el momento de las transformaciones físicas y mentales propias de la pubertad” (Snelson, 2015 p.84), parece que las particularidades del contexto histórico español del momento, todavía bajo el opresivo régimen franquista, contribuyó a que Naschy creara un hombre lobo bastante diferente, ya que éste es al mismo tiempo víctima de la represión fascista y de una identidad masculina impuesta igualmente represiva, y monstruo, libre para desatar los sentimientos reprimidos. El propio Naschy se refirió a esta característica en la construcción del mito en una entrevista en la que afirmaba que “cuando pegabas un hachazo a una cabeza, lo que estabas haciendo era, en realidad, romper un sistema que te había provocado una gran frustración inconsciente” (Citado en Pulido, 2012 p.43).

En este sentido, a pesar de que “el boom del cine español de terror tuvo lugar al mismo tiempo en que surgían otras aportaciones nacionales al género de terror, especialmente desde Gran Bretaña, Italia y Estados Unidos” (Lázaro-Reboll, 2012 p.12), las películas de terror producidas bajo el régimen franquista se diferencian considerablemente de estas otras producciones internacionales pues éstas “reflejan una ideología de represión, terror y silencio (Ibid. 11), actuando así como catarsis o escape a la realidad social del momento ya que “Los largos años de políticas de miedo y represión tenían que traducirse de alguna manera en las pantallas de cine, auténticos catalizadores de una represión impuesta verticalmente y auto aprendida horizontalmente.” (Gómez y de Felipe, 2013 p.202). Tal y como explica Pulido, “En una sociedad tan controlada como la franquista, los cineastas proyectaban sus frustraciones en el celuloide a modo de mecanismo de liberación, dando como resultado un sanguinolento cocktail de violencia y sexo, celebrado y jaleado por los espectadores.” (Pulido, 20012 p.43).

En 1975, tras la muerte de Franco, España comienza el proceso de transición a la democracia, que supuso, a su vez, el comienzo de una serie de cambios sustanciales en la sociedad y la política nacionales y entre los que se incluyen cambios radicales en materia de género, ya que, “la legislación franquista que estipulada que los hombres debían ser los cabezas de familia y dominar en el ámbito público, mientras las mujeres debían permanecer exclusivamente en el ámbito doméstico, dedicadas al cuidado de los hijos” (Estrada, 2006 p.268) fue abolida en la transición, dando lugar a nuevas identidades de género más progresivas.

Sin embargo, a pesar de que Estrada afirma que “el modelo de masculinidad monolítico impuesto por el régimen franquista desaparece gradualmente de las pantallas españolas tras la muerte del dictador” (Ibid 266), otros expertos en cine español coinciden en que este modelo de masculinidad aún está presente en la ficción española contemporánea. Tal y como Triana Toribio explica, “Si observamos los actores que han representado recientemente la masculinidad española para el público nacional e internacional, encontramos que el tipo más frecuente es el de protagonista fotogénico encarnado por Antonio Banderas o Javier Bardem” (Triana Toribio, 2004 p.152), quienes personifican el estereotipo híper masculino de hombre que inicia y lidera iniciativas eróticas (Perriam, 2003).

De este modo, podría decirse que, a partir de la Transición, las mujeres comenzaron un proceso de liberalización y empoderamiento progresivo y los hombres empezaron a disfrutar la posibilidad de adoptar un modelo de masculinidad alternativo al impuesto hasta entonces. No obstante, el estereotipo tradicional de *macho ibérico* no desapareció ni de nuestras pantallas ni de nuestra sociedad en general.

Así mismo, estos cambios radicales en las construcciones de género tuvieron lugar en un periodo muy breve de tiempo, lo que generó ciertas inquietudes colectivas, principalmente en relación con el papel emergente de la mujer en nuestra sociedad y la consecuente crisis de masculinidad. Esto provoca que cierto sector de la población masculina encuentre dificultades para pasar del modelo estricto de masculinidad hegemónica impuesto por Franco a las nuevas masculinidades. La película *Lobos de Arga* refleja este conflicto de la masculinidad española a través de una lucha abierta entre dos grupos de personajes masculinos que representan, por una parte el modelo de masculinidad tradicional y, por otro, las nuevas masculinidades.

## **LOBOS DE ARGA**

La película, dirigida por Juan Martínez Moreno en 2012, comienza con una introducción a modo de cómic en la que se suceden oscuras ilustraciones a la vez que una voz en off masculina narra el origen de la maldición licantrópica y establece la línea narrativa. Aunque esta trama introductoria ocurre en el pasado, ya introduce ciertos aspectos fundamentales para comprender la historia.

Por una parte, el narrador establece la localización en Arga, un pequeño pueblo rural de Orense, en Galicia, una región conocida por ser una tierra de mitos y leyendas con un particular folklore autóctono. Este es el caso de la Santa Compañía, las Meigas y, por supuesto, los lobishomes, es decir, los hombres lobo. Además, es importante tener en cuenta que el primer y único caso documentado de licantrópica, tuvo lugar en Allariz, otra pequeña localidad rural de Orense. Este caso no es otro que el del conocido Manuel Blanco Romasanta, conocido como el hombre lobo de Allariz, cuya historia ha sido llevada a la gran pantalla en varias ocasiones, desde *El Bosque del Lobo* (Olea, 1971), a la más reciente *Romasanta, la caza de la bestia* (Plaza, 2004).

Por otra parte, esta historia introductoria establece el origen de la licantropía en una maldición gitana, lanzada en el siglo XIX por una gitana sobre el hijo de la duquesa de Mariño, en venganza por la masacre de su pueblo. De este modo, la película se diferencia de otras contribuciones internacionales en las que la licantropía era heredada de padres a hijos o transmitida a través de mordiscos. Lobos de Arga toma como referente a otros productos nacionales como la exitosa *La Noche de Walpurgis* (Klimovsky, 1970), en la que la licantropía también surgía como resultado de una maldición gitana. Como se ha comentado anteriormente, al adaptar el mito del hombre lobo, se añadieron elementos propios de España, tales como paisajes, el folklore y supersticiones nacionales.

Así, parece que la función de esta primera secuencia en flash back sea la de posicionar Lobos de Arga en la tradición de las exitosas películas protagonizadas por Waldemar Daninsky a finales de los años sesenta y setenta, nuestra aportación al género de los hombres lobo y de diferenciarla, a su vez, de otras películas del género producidas por otros países. Tal y como uno de los creadores del cómic explicó en una entrevista publicada en RTVE, “Los increíbles hombres lobo (...) una mezcla de homenaje al terror clásico (...) y un toque de española” Hernán Migoya, en Jesús Jiménez ‘Los Lobos de Arga También aullan en el comic’ RTVE.es<<http://www.rtve.es/noticias/20120127/lobos-arga-tambien-aullan-comic/488676.shtm>> [Accessed 25/10/15].

Una vez acabado este flash back y los títulos de crédito iniciales, la película nos devuelve al presente e introduce al protagonista, Tomás, un escritor treintañero que, tras varios años en Madrid, decide volver a su pueblo natal de visita y asistir así a un homenaje que han preparado los lugareños en su honor, a pesar de que no ha cosechado ningún éxito con su única novela publicada.

Tomás, interpretado por Gorka Otxoa, se presenta conduciendo su coche camión a Arga, a la vez que habla por teléfono con su abuela. Esta escena nos deja entrever que cada vez se adentra en zonas más aisladas y boscosas, donde no hay otros coches ni cobertura telefónica, y también presenta a Tomás como sobre dependiente de su abuela, lo que indica su inmadurez, ya que su comportamiento, un tanto infantil, no parece corresponderse con su edad. Estos dos aspectos son de importancia para el desarrollo de la historia y serán explorados en más profundidad a menudo que ésta avanza.

Además, este viaje físico hacia su pueblo, lugar que marcó su infancia y adolescencia, parece simbolizar un profundo viaje emocional inundado de nostalgia y marcado por un ejercicio de memoria en el que Tomás se esfuerza por recuperar los recuerdos perdidos durante tanto tiempo. Esta metáfora parece enfatizada cuando Tomás informa a su abuela de su intención de quedarse un tiempo en el pueblo para escribir una nueva novela; una historia sobre “volver a las raíces”.

Así mismo, en esta secuencia, los planos del coche están acompañados de una dinámica música pop marcada por el sonido potente de la batería y las guitarras eléctricas pero esta música cambia drásticamente a una melodía instrumental, principalmente se oyen instrumentos de cuerda como violines y harpas, suave, lenta y dramática que marca la carga emocional y la nostalgia que invaden a Tomás al llegar al pueblo veinte años después de su marcha. Además de la música, la iluminación también cambia con su llegada al pueblo, dando lugar a tonos más cálidos combinada con la luz natural que entra en el pazo a través de las ventanas, lo cual contribuye a este sentimiento de nostalgia.

En el pazo, Tomás se reencuentra con su amigo de la infancia, Calisto, interpretado por Carlos Areces. Calisto, quien es aproximadamente de la misma edad que Tomás, es un pastor algo tosco y bruto, obsesionado con las ovejas. Juntos, caminan por el pueblo recordando su juventud con nostalgia. Mientras miran al pasado, se producen varias referencias a la Guerra Civil española, especialmente a los anarquistas que se ocultaron y refugiaron en el pueblo durante la contienda.

Estas referencias históricas se repiten a lo largo de toda la película, como si estuviésemos mirando a la vez el pasado olvidado de Tomás y el de España. En el diálogo se hace alusión directa a este ejercicio de memoria histórica, cuando el duo protagonista afirma sentirse como si estuvieran viajando en el tiempo hacia el pasado, mientras caminan por los túneles usados por los anarquistas. De esta manera, se establece una conexión entre el pasado franquista al que se hace referencia y el presente diegético.

Entre las referencias históricas, cabe destacar que la dinamita abandonada en el pueblo por los anarquistas en su huida, sirve para que los protagonistas hagan saltar por los aires la iglesia del pueblo mientras huyen de los hombres lobo, lo que hace recordar a la quema de iglesias por parte de ciertos grupos anarquistas durante la contienda civil.

Conforme avanza la historia, aparecen nuevos personajes, quienes son casi en su totalidad masculinos, aunque aparecen muy brevemente alguna mujer con poco más que una frase de diálogo. Así, a excepción de la abuela de Tomás, quien aparece al final de la película, la acción recae enteramente sobre los personajes masculinos. Según Bernárdez Rodal, esto se debe a que 'La comedia española se articula sobre un tipo particular de humor que tiene que ver con la violencia y con la acción masculina, donde las mujeres no tienen cabida y otras formas de entender el humor no están contempladas.' (Bernárdez Rodal, 2007 p10).

Sin embargo, lo realmente significativo para el presente artículo es el hecho de que estos personajes masculinos puedan dividirse en dos grupos distintos: los lugareños y Tomás y sus amigos. A su vez, estos dos grupos aparecen enfrentados entre sí y contruidos en oposición al otro.

De una parte, encontramos a Tomás y a su editor Mario, interpretado por Secun de la Rosa. Ambos treintañeros y que representan el presente. Los dos vienen de Madrid y encarnan nuevos tipos de masculinidad urbanas que difieren considerablemente del arquetipo del macho ibérico, eternamente promovido durante el franquismo. Calisto también se incluye en este grupo de nuevos hombres pues, a pesar de ser residente de Arga, no parece encajar con el resto de hombres del pueblo, quienes son bastante mayores y de personalidad y comportamiento bastante diferente a los suyos.

Estos personajes no son fuertes ni valientes sino, por el contrario, débiles, asustadizos y angustiados por las circunstancias. No saben manejar armas de fuego y tampoco son ágiles o atléticos. A diferencia de la identidad masculina propia del macho ibérico, estos hombres muestran sus emociones abiertamente, lo que hace que se les vea a menudo llorando, gritando o visiblemente asustados. Además, en numerosas ocasiones se les puede ver tropezar, caer o correr del enemigo, mientras piden sin tapujos a la abuela de Tomás que los rescate, mostrando que son incapaces de cuidar de sí mismo y enfatizando la inmadurez que ya se intuía al principio de la película. Esta inmadurez es patente cada vez que interactúan entre sí, discutiendo y peleándose como niños. Finalmente, otro rasgo que parece acentuar su inmadurez emocional es el hecho de que ninguno de estos personajes esté casado, tenga pareja o haya tenido descendencia. De hecho, parece que ni siquiera tengan un trabajo, posicionándose así en una

construcción más propia de unos adolescentes que de los hombres que son.

De esta manera, la abuela de Tomás, interpretada por Mabel Rivera, aparece como el único personaje adulto de este grupo, asumiendo un rol materno que a menudo regaña a los tres amigos, pone fin a sus infantiles discusiones y, en última instancia, hace todo lo posible por protegerlos y salvarlos. Tal y como Bernárdez Rodal afirma, “Los personajes femeninos suelen ser más inteligentes, maduros y preparados que sus contrapartes masculinos (...) ellas están mejor preparadas para asumir las dificultades y son personas más íntegras” (Ibid 13). Esta construcción forma parte de una tendencia mayor en la ficción española en la que personajes masculinos blandos aparecen representados como ‘Torpes, bobos, ignorantes, ridículos, incapaces, débiles, incompetentes, o frustrados’ (Guarinos et al, 2013 p.44). El elemento cómico de la película recae principalmente en esta particular representación de hombres cuya “masculinidad llevada a los límites de lo ridículo” (Cobos et al, 2012 p.8).

Finalmente, aunque la película no hace alusión alguna a su identidad sexual, los amigos acuerdan que no han tenido “mucho suerte con las mujeres”, rompiendo así, a su vez, con el otro pilar de la masculinidad tradicional, la de Don Juan mujeriego. Es preciso recordar que este aspecto también era decisivo en las películas de licántropos protagonizadas por el icónico Paul Naschy. En algún momento de la historia, conocemos que a Tomás lo dejó su novia “y le dejó con el perro”, como apunta Calisto; que la obsesión de Calisto con las ovejas también tiene un componente sexual, posicionándolo como zoofílico; y aunque no se profundice en la sexualidad de Mario, el actor Secun de la Rosa se hizo popular en el imaginario colectivo español por dar vida a personajes homosexuales, tales como Toni Colmenero en la popular serie cómica *Aída* (Telecinco, 2005-2014) o Pacheco en otro híbrido comedia-terror nacional, como es *Las Brujas de Zugarramurdi* (de la Iglesia, 2013). Como consecuencia, los personajes incluidos en este grupo no solo no consiguen reproducir el estereotipo de galán tan popular en las pantallas españolas sino que incluso lo desafían, sugiriendo otros tipos de sexualidad alternativa a la hegemónica heterosexualidad promiscua propia de los hombres bajo el sistema patriarcal.

Por otra parte, encontramos a los habitantes de Arga, quienes, como ya se ha mencionado, son prácticamente todos hombres salvo contadas y breves excepciones. Estos hombres encarnan el arquetipo de hombre rudo de pueblo y su edad supera considerablemente la de Tomás y sus amigos. Estos personajes, que pertenecen a una o varias generaciones anteriores, están contruidos dentro de los límites del pueblo, por lo que habitan viejas casas de aire rústico y austero, visten ropas viejas propias de las tareas agrícolas y ganaderas y rodeados de elementos de ambientación y atrezzo igualmente antiguos, más propios de una época pasada. Es más, incluso el propio pueblo, con sus casa de piedra y sus silenciosas calles desiertas, parecen evocar el pasado. En este sentido, la encargada de buscar las localizaciones exteriores para el rodaje admitió en una entrevista incluida en el making of de la película que para la localización perfecta de Arga, buscaban un pueblo que “estuviera anclado en el pasado”. Como resultado, estos personajes, al igual que el pueblo, representan el pasado.

A diferencia del grupo anterior, los habitantes de Arga aparecen organizados en torno a una rígida jerarquía vertical que recuerda al pasado reciente español, situando a un cura en la cúspide de la escala de poder. Se trata de Evaristo, interpretado por Manuel Manquiña, quien además de líder del pueblo, será el macho alfa de la manada de lobos tras la transformación. Evaristo es la persona más poderosa del pueblo y el resto de pueblerinos sigue sus órdenes, que el disfraza divertidamente de órdenes divinas, repitiendo “es la voluntad del señor” tras cada una de sus directrices. Además, de su liderazgo, Evaristo está muy seguro de sí mismo, lo que transmite en si tono de voz y expresión impávida.

La primera vez que se reencuentran Evaristo y Tomás, los principales representantes de cada uno de los dos grupos, Tomás aparece visiblemente asustado de Evaristo, hasta el punto de correr para alejarse de él. Sin embargo, en su retirada, tropieza torpemente y cae al suelo lo que hace que tenga que mirar hacia arriba a Evaristo, quien aparece ocupando una situación de poder, mientras que Tomás queda vulnerable e incapaz en el suelo. A su vez, Evaristo acarrea una afilada herramienta agrícola, un claro símbolo de fuerza y poder.

Cuando Evaristo reconoce a Tomás, su sobria expresión se relaja suavemente y golpea amigablemente al joven, quien reacciona con dolor al amistoso puñetazo, como si Evaristo fuera demasiado fuerte.

Tras este encuentro, Evaristo conduce a Tomás al bar del pueblo, donde lo presenta al resto de pueblerinos, volviendo a sestarle una amigable palmada en la espalda que de nuevo lastima al débil Tomás. Una vez en la barra, Tomás pide una tónica y, ante la expresión interrogativa de Evaristo, éste explica que no bebe alcohol. No obstante, Evaristo insiste en que debe tomar un orujo, como es costumbre en el pueblo. Tras aceptar y beber el pequeño vaso de orujo, Evaristo sigue inmutable pero, por el contrario, Tomás reacciona como si acabase de tragar fuego, tosiendo y visiblemente abrumado por la fuerza del licor. Evaristo responde con una nueva palmada en la espalda, que casi tira al maltrecho Tomás al suelo.

En esta secuencia, se introducen las marcadas diferencias en los comportamientos de ambos hombres y, por extensión, de ambos grupos de personajes. Así, mientras Evaristo es fuerte, imperturbable, filmado en una situación de poder y que sabe *beber como un hombre*, materializando el ideal de masculinidad tradicional y patriarcal promovido durante el franquismo, Tomás es débil, está asustado, es torpe y *no sabe beber*, encarnando un modelo de masculinidad más suave.

Como Evaristo, el resto de habitantes de Arga son fuertes, duros, valientes y acostumbrados al trabajo duro del campo y a las armas, cuyo manejo conocen perfectamente. Estos hombres siempre llevan armas de fuego o afiladas herramientas agrícolas, como símbolo de poder y fuerza.

El rasgo más significativo de este segundo grupo de personajes masculinos es no sólo su pertenencia a ese tipo de identidad masculina tradicional sino también el hecho de que únicamente sean estos personajes quienes se transformen en hombres lobo, relacionando así directamente el ideal tradicional de masculinidad con el mito licántropo.

En cuanto al proceso de transformación y la estética de los hombres lobo, se puede observar que la película tiene por claro referente aquellas producciones del fantaterror nacional protagonizadas por Naschy pues, en vez de usar complicadas técnicas digitales y efectos especiales, el director parece optar por el tradicional maquillaje y caracterización que tan buen resultado dieron a Waldemar Daninsky. Esta referencia o quizás homenaje no ha pasado desapercibido entre los fans del género. Por ejemplo, en la reseña de la película publicada en la revista Fotogramas, el crítico Jesús Palacios describe *Lobos de Arga* como “Nostalgia de Terror Fantastic y los mitos del fantaterror ibérico (el añorado Paul Naschy y su Waldemar Daninsky a la cabeza)”.

En este aspecto, al igual que el atlético Naschy, los hombres lobo de Arga son muy fuertes, musculosos y extremadamente ágiles. Se desplazan con intrépida rapidez, saltando impresionantes alturas y distancias y exhibiendo su capacidad física sobre humana. Sus ojos son

rojos, inyectados en sangre, clamando violencia y, a diferencia del resto del cuerpo, sus pechos y abdómenes no aparecen cubiertos de pelo, dejando así al descubierto los abultados músculos de estas zonas, símbolo de su fuerza brutal e hiper masculinidad.

Así pues, como se ha mencionado anteriormente, los habitantes de Arga y el propio pueblo están contruidos en la narración como reminiscentes del pasado, más concretamente, del pasado franquista y de la Guerra Civil. A su vez, esta construcción incluye el mito del hombre lobo, pues esta figura cobró vida por primera vez y alcanzó el éxito, durante este pasado reciente al que aluden. Además, podría decirse que la peculiar construcción hiper masculina del hombre lobo, en relación con este pasado reciente, parece hacer alusión al ideal de masculinidad franquista, ya que estos hombres lobo están dotados de las características promovidas por el régimen franquista en relación a la masculinidad.

Finalmente, ambos grupos aparecen enfrentados desde el principio de la película, llegando a la lucha carnal, cuando los pueblerinos tratan de acabar con la vida de Tomás y Mario. Esta confrontación aparece enfatizada a través de la cinematografía, que ofrece planos generales en los que ambos grupos aparecen enfrentados, siendo el punto de vista de la cámara la línea divisoria entre ambos bandos.

En este aspecto divisorio, parece que la lucha entre los hombres lobo y los jóvenes funciona como materialización de una lucha interna entre la heredada masculinidad tradicional, basada en los principios de fuerza, heroísmo, amor por la patria y catolicismo, y las nuevas masculinidades emergentes en nuestra sociedad actual.

De este modo, este enfrentamiento simbólico parece haber surgido como respuesta a las inquietudes compartidas entre cierto sector de la población masculina que, debido a la influencia que este modelo de masculinidad hegemónico aún tiene en nuestra sociedad, puesto que estos cambios en la construcción de género han tenido lugar en tan sólo treinta años, o lo que es lo mismo, una generación, aún encuentra dificultad en rechazar esta masculinidad tradicional y adoptar una identidad de género más liberal e igualitaria.

De entre todos los personajes masculinos de la película, Tomás, el protagonista, es quien interioriza la lucha entre los dos bandos pues, a pesar de adoptar una identidad masculina suave, urbana y moderna, él es un habitante más de Arga y, por lo tanto, al final de la película, tras una larga lucha diegética y simbólica, Tomás se transforma en hombre lobo.

## **CONCLUSIONES**

A través de una antigua maldición gitana, cuyas graves consecuencias se pueden aún sentir en el presente, Lobos de Arga combina presente y pasado de las masculinidades españolas en una narrativa llena de símbolos y referencias históricas en la que la figura del hombre lobo, que toma como referente al célebre Waldemar Daninsky de Naschy, materializa el pasado franquista y la (monstruosa) identidad masculina promovida bajo la dictadura que, al igual que la maldición, aún está al acecho hoy en día.

El ataque de dichos hombres lobo sobre el resto de los personajes da lugar a una batalla campal entre éstos, que simbolizan el pasado y la masculinidad tradicional franquista, y Tomás y sus amigos, que representan otros modelos de masculinidad, materializando así el conflicto de masculinidad que ciertos hombres padecen en nuestra sociedad actual y que aparece interiorizada por el protagonista quien, por una parte, anhela reencontrar sus raíces y recuperar su pasado y, por otra, quiere huir del pueblo a toda prisa y escapar así del ataque licántropo.

A su vez, mientras Tomás pasea por su pueblo, que parece pertenecer a otro tiempo, éste se esfuerza por recordar el pasado y recuperar sus raíces, incluyendo referencias a la Guerra Civil. Esto parece invitar a la audiencia a recordar nuestro pasado reciente, en un ejercicio de memoria histórica. Este hecho es muy significativo porque, al final de la película y tras haber derrotado a los hombres lobo con la ayuda fundamental de la dinamita anarquista, Tomás acaba transformándose en hombre lobo, con todo lo que esto conlleva a nivel simbólico respecto a la masculinidad. Esto pone de manifiesto la influencia que este modelo de identidad heredada aún tiene en nuestra sociedad y, en consecuencia, en nuestras pantallas. Tomás no puede evitar ser un habitante más de Arga y, por lo tanto, lleva *La Marca del Hombre Lobo*.

## BIBLIOGRAFÍA

- Archibald, David (2012) *The War that Won't Die. The Spanish Civil War in Cinema*. Manchester University Press, Manchester
- Bernárdez Rodal, Asunción (2007) "Representación Cinematográfica de la Violencia de Género: Femenino y Masculino en el Cine Comercial Español" *Circunstancia*. Año V. Número 12.
- Blasco Lisa, Sandra (2013) "El Ideal de Masculinidad en el Fascismo Español" *Intelectuales y política en la Europa de entreguerras*. Junio
- Cobo, Sergio; Durán, Valeriano; Guarinos, Virginia; Lopez, Francisco Javier (2012) "Las Masculinidades Histriónicas en la Ficción Televisiva Española: Los Hombres de Paco (Antena 3 TV)" Published in *La construcción de la nueva masculinidad en las series televisivas de ficción en España*. University of Seville. Disponible en: <http://www3.udg.edu/publicacions/vell/electroniques/congenere/2/comunicacions/Francis%20Javier%20Lopez.pdf> Consultado el 23/01/16.
- Cívico-Lyons, Inma (2012) "Representing Masculinities in Spanish Film: An Introduction" *Post Script- Essays in Film and the Humanities*. Summer 2012;31,3 pp 3-7.
- Estrada, Isabel (2006) "Transitional Masculinities in a Labyrinth of Solitude: Replacing Patriarchy in Spanish Film (1977-1987)" *Bulletin of Spanish Studies*, Volume LXXXIII, Number
- Faulkner, Sally (2013) *A History of Spanish Film. Cinema and Society 1910-2010* Bloomsbury, London.
- Garrosa Gude, J. L., 'Unha inquietante presenza: lobos e lobishomes no imaxinario galego e universal. O mito que fascina: do lobo ao lobishome'. *Asociación de Escritores e Escritoras en Lingua Galega, II Xornadas de literatura de tradición oral* (2009)113-143
- Gómez Ivan, Fernando de Felipe, 'Alegorías de Miedo. El Cine Fantástico en los Tiempos de la Transición' *Studies in Spanish & Latin American Cinemas*,2 Volume 10 (October 2013) 197-211
- Higginbotham, Virginia (1988) *Spanish Film Under Franco*. University of Texas Press, Texas.
- Hartson, Mary T. (2008) *Masculinity in Spanish Film: from Prohibition to Commanded Enjoyment*. ProQuest:Michigan State University
- Hartson, Mary T. (2015) "Voracious Vampires and other Monsters: Masculinity and the Terror genre in Spanish Cinema of the Transición" *Romance Notes*. Volume 55 Number 1 pp125-136.
- Jiménez, Jesús (2011) "Los Lobos de Arga También aullan en el comic" *RTVE.es* <http://www.rtve.es/noticias/20120127/lobos-arga-tambien-aullan-comic/488676.shtm> Consultado: 25/10/15.
- Jiménez, Jesús (2011)"Para los Amantes de la Comedia de Terror Gamberra' *Fotogramas* <<http://www.fotogramas.es/Peliculas/Lobos-de-Arga>> Consultado: 16/08/15.
- Jiménez-Varea, Jesús, Virginia Guarinos, Inmaculada Gordillo, Sergio Cobo-Durán, Francisco Javier López-Rodríguez (2013) 'Estereotipos Masculinos en las Series de Ficción Española: Torpes e Inútiles" In *Hombres en Serie. Construcción de la Masculinidad en*

- los Personajes de Ficción Seriada Española de Televisión'* Ed. By Virginia Guarinos Editorial Fragua, Madrid.
- Jordan, Barry, Rikki Morgan-Tamosunas (1998) *Contemporary Spanish Cinema* Manchester University Press, Manchester.
- Lázaro-Reboll, Antonio (2012) *Spanish Horror Film*. Edimburgh University Press, Edinburgh.
- Matellano, Víctor (2009) *Spanish Horror* T & B Editores, Madrid.
- Morcillo, Aurora G. (2008) *True Catholic Womanhood. Gender Ideology in Franco's Spain*. Northern Illinois University Press: DeKalb.
- Pérez-Samaniego and Santamaría-García (2013) "Educación, Currículum y Masculinidad en España" Gobierno-Vasco (ed.) <<http://www.grimus.or.at/helden/outcome/spain1.pdf> > Consultado: 15/07/15]
- Perriam, Chris (2003) *Stars and Masculinities in Spanish Cinema: from Banderas to Bardem*. Oxford University Press, New York.
- Pulido, Javier (2012) *La Década de Oro del Cine de Terror Español. 1967-1976*. T & B Editores, Madrid
- Sala, Ángel (2010) *Profanando el sueño de los Muertos*. Scifiworld, Pontevedra.
- Simón Lorda, David, G. Flórez Menéndez and Emilio González Fernández (2008) "El Hombre Lobo Blanco Romasanta (Galicia, 1852-1854). Nuevos y viejos datos en torno a un caso de leyenda" In Jose Martínez Pérez, Juan Estévez, Mercedes del Cura and Luis Víctor Blas (Coord.) *La Gestión de la Locura: Conocimientos, prácticas y escenarios. (España, Siglos XIX-XX)* Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha. Pp 265-272.
- Snelson, Tim (2015) *Phantom Ladies. Hollywood Horror and the Home Front* Rutgers University Press, London.
- Triana-Toribio, Nuria (2004) *Live Flesh: The Male Body in Contemporary Spanish Cinema*. Tauris, London.
- Vincent, Mary (1999) "The Martyrs and the Saints: Masculinity and the Construction of the Francoist Crusade" *History Workshop Journal*. Issue 47 68-98

## FILMOGRAFÍA

- El Bosque del Lobo* (1970) dir. por Pedro Olea. Amboto, P.C.Madrid.
- El Retorno de Walpurgis* (1973) dir. por Carlos Aured Lotus Films y Producciones Escorpión, Madrid.
- La Noche de Walpurgis* (1970) dir. por León Klimovsky Plata Films, Madrid.
- La Marca del hombre lobo* (1968) dir. por Enrique López Eguiluz MaxPer PC. Madrid.
- Las Brujas de Zugarramurdi* (2013) dir. por Alex de la Iglesia. Enrique Cerezo P.C./ La Ferme! Productions, Madrid y Tourcoing.
- Lobos de Arga* (2011), dir. por Juan Martínez Moreno. Telespan/Vaca Films/TVE, A Coruña y Madrid.
- Romasanta. La caza del hombre lobo* (2004) dir. por Paco Plaza. Castelao Producciones, Barcelona.
- Tomb of the Werewolf* (2004) dir. por Fred Olen Ray. American Independent Productions.