

Luis Bautista Boned / Mariela Sánchez (eds.)

Memoria cultural y memorias periféricas de la Guerra Civil española y el franquismo

Estudios sobre novela, memoria femenina, memoria LGTBIQ+ y memoria multimedia



RAQUEL MACCIUCI

Universidad Nacional de La Plata

**Posguerra y Transición en *Demonios en el jardín*, de Manuel Gutiérrez Aragón.
Historia, mitos, alegorías**

La familia es el resumen de lo difícil que es vivir.

Domenico Starnone, 2022

Aquel niño era el centro de la telaraña familiar. Un tejido de finos hilos y de nudos, lazos y urdimbres pegajosas.

Manuel Gutiérrez Aragón, 2019

Demonios en el jardín c'est aussi l'image d'une enfance sur fond d'après-guerre et de franquisme, et l'image d'une famille, ruche complexe, qui résume les tensions et les structures d'un État.

*M. Le Corre-Carrasco, Ph. Merlo-Morat y
J. L. Sánchez Noriega, 2019*

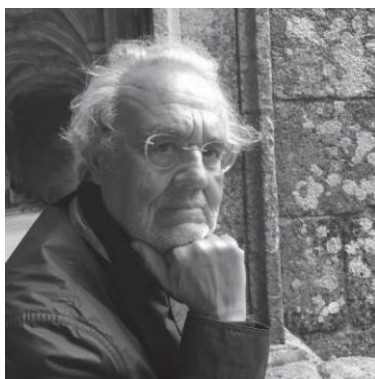
La literatura, el cine, el director y su película

En la pasada centuria, las aproximaciones al cine desde el campo de la literatura iban precedidas de una justificación teórica. En el siglo XXI las explicaciones son menos perentorias desde el momento en que la tendencia al mestizaje genérico, el creciente diálogo de la literatura con el arte y otras expresiones no verbales, la dignificación del lenguaje audiovisual y la mayor porosidad de la cultura letrada para con los medios masivos y los formatos inéditos, obligan a mirar con lente ampliada los objetos de estudio clásicos de las ciencias humanas (Macciuci 2009).

En muchas ocasiones, los nuevos lenguajes artísticos o culturales de naturaleza híbrida que se consolidaron en el siglo XX —léase cine, historieta, televisión, por no mencionar el entonces incipiente mundo digital del final del novecientos—, carentes de su propio instrumental de análisis, acudieron

al acervo teórico y crítico de la literatura para indagar los significados de las obras, adecuándolo a la especificidad de la naturaleza material y estética de las artes emergentes: "... en realidad, fueron los lingüistas los primeros en dedicarse al cine de una forma sistemática, con resultados brillantes" (Gutiérrez Aragón 2016, p. 15). En este escenario de diálogo entre saberes y disciplinas, la literatura funciona cada vez más como un campo pluridisciplinar y transartístico, integrado en la historia de los medios y en diálogo con ellos, y aun cuando todavía resta camino para llegar a analizar de forma integrada todas las manifestaciones estéticas que confluyen en las imágenes en movimiento (ibíd., p. 15), las prácticas críticas que transitan por zonas de confluencia de diferentes lenguajes son cada vez más frecuentes y sus utensilios metodológicos progresivamente más idóneos.

Si el tema convocante es la "Memoria cultural del franquismo", se sobreen-tiende y es más necesario que el análisis acepte el reto de acercar las artes y las letras, la literatura y el cine. La pertinencia del enfoque se acrecienta si la película en cuestión viene precedida por una larga lista de premios y distinciones y su director es reconocido como "el director de cine de la Transición española", título que debe a Manuel Vázquez Montalbán, autoridad si la hay para establecer criterios sobre un período de la historia de España tan complejo como sugestivo y brindar sustento para la hipótesis de que el cine producido en dicho período por Manuel Gutiérrez Aragón brinda claves sobre las representaciones del pasado reciente, cuando España transitaba de la dictadura a la democracia.



La trayectoria del cineasta nacido en Torrelavega, Cantabria, en los últimos años más entregado a la literatura y a las tareas de miembro de la Real Academia

Española que a las del séptimo arte, abarca un extenso período y más de veinte películas y documentales. *Demonios en el jardín*, su sexta película, se estrenó en 1982, cuando el director frisaba los 40 años y la Transición política, que no comienza, como es sabido, cuando el dictador muere de pura senectud, se hallaba en su último tramo, con fecha de finalización también fluctuante según los puntos de vista. Luis Megino fue el productor además de coguionista, y José Luis Alcaine el director de fotografía.

El film mereció numerosos premios en prestigiosos certámenes: Gran Premio a la Mejor Película en el Festival de San Sebastián; Gran Premio France 3, Mejor Película de la Quincena de realizadores del Festival de Cannes; Premio de la Crítica a la Mejor Película en el Festival Internacional de Moscú; Premio David de Donatello, y Mejor Película Premios Anuales Cine de Italia. Acumula además el reconocimiento de instituciones y medios gráficos como la Asociación de la Prensa de Nueva York, que lo laureó con cinco trofeos, y la revista *Fotogramas*, que le otorgó cuatro Fotogramas de Plata¹, además del Premio Sant Jordi y el prestigioso Premio de la Crítica Internacional FIPRESCI². Entre las numerosas distinciones a toda la trayectoria recibidas por el director, por razones de espacio solo se mencionará el Premio Nacional de Cinematografía 2005 del Ministerio de Cultura de España³.

En relación con el tema que reúne los trabajos del presente libro, importa señalar que, para parte de la crítica, *Demonios en el jardín*, junto con *El corazón del bosque* y *La mitad del cielo*, forma parte de una trilogía que traza “un panorama alegórico de la España del franquismo” (Merino 2016, p. 39). De las tres, la que nos ocupa es la que ofrece una materia ficcional anclada de forma más evidente en plena posguerra, pues gracias al espacio reducido y al tiempo acotado a un lapso relativamente breve, el marco histórico se presenta más concentrado y perceptible que en *La mitad del cielo*, también ambientada en la

-
- 1 Los premios de la Asociación de la Prensa de Nueva York fueron a la mejor película, al mejor director (Manuel Gutiérrez Aragón), a la mejor actriz (Ángela Molina, Ana Belén), al mejor actor secundario (Álvaro Sánchez Prieto, Imanol Arias) y a la mejor actriz secundaria (Encarna Paso); los de *Fotogramas*, a la mejor película del año, al mejor director, a la mejor actriz (Ana Belén) y a la mejor fotografía (José Luis Alcaine).
 - 2 Asimismo, fue seleccionada oficialmente para los festivales internacionales de San Sebastián, Cannes, Moscú, Roma, Múnich, Sídney, Montreal, París, Londres, México, El Cairo, Gotemburgo, Bruselas, Gante, Kansas City, Desdren y Colonia, entre otros.
 - 3 V. reseña biográfica completa en “Manuel Gutiérrez Aragón. Académico de número”. *RAE*.

dictadura, aunque una década después. En cuanto a *El corazón del bosque*, pese a que la acción transcurre en los mismos años y aborda un tema eminentemente relacionado con el franquismo, como es la huida y la resistencia del maquis, el contexto se desdibuja en un espacio dominado por la fuerza del bosque y la montaña⁴.

Tiempos de posguerra

Los estudios especializados sobre la obra fílmica de Gutiérrez Aragón, en los últimos años acrecentados por la crítica literaria sobre la producción novelística que inició en 2009 con *La vida antes de marzo* —Premio Herralde de Novela—, ponen el acento en la importancia de los mitos, la metáfora y el símbolo como recursos de los que se sirve para sobrepasar el registro realista y dar a sus obras una dimensión universal y un significado que trasciende la representación llamada mimética (Ramos Arenas 2019; Merlo Morat 2019). El propio director ha subrayado en múltiples ocasiones (2016, p. 14, 2019, pp. 12–16) la importancia que en su taller narrativo jugaron los cuentos tradicionales y los relatos que en su infancia escuchó de sus mayores o los que él mismo inventaba para sus hermanos. En cambio, ha sido menos tratada la relación del cine del director cántabro con la literatura y con la tradición literaria, vínculos que seguramente se forjaron en una infancia y adolescencia muy lectoras, cuando soñaba con ser escritor, no director de cine.

A pesar de que la trama de *Demonios en el jardín* no ofrece episodios extraordinarios ni una intriga que genere expectación y suspenso, no es una película sencilla. Despliega la historia de los amores cruzados (más que un triángulo, un cuadrilátero amoroso): dos hermanos, Óscar (Eusebio Lázaro)⁵, el mayor, y

-
- 4 Sería enriquecedor para el presente abordaje analizar de qué manera los cambios y giros sucedidos entre el comienzo y el final del proceso de recuperación de la democracia se proyectan en esta trilogía —a la que sería pertinente añadir el libreto de *Furtivos*— y acusan las diferencias culturales y políticas entre el inestable contexto de las postrimerías del franquismo en que se inscriben los dos primeros títulos y la relativa normalidad democrática del final de la Transición, con España ya integrada en el concierto de naciones europeas, en que se filman los otros dos.
 - 5 La mención del nombre de los actores junto al de los seres de ficción busca dejar constancia de la inextricable ligazón que para el director existe entre la persona real y el personaje que encarna, de modo tal que uno no se explica sin el otro. El binomio se intensifica en el filme analizado por la coincidencia de los nombres de pila de las dos actrices principales con los de las criaturas ficcionales (Gutiérrez Aragón 2015, pp. 69–80).

Juan, el menor (Imanol Arias), aman a la misma mujer, Ana (Ana Belén), quien prefiere abiertamente al seductor, pícaro y embaucador vástago menor antes que a su prometido, luego legítimo esposo; entre tanto, una cuarta en discordia, Ángela (Ángela Molina), amparada por lazos de sangre bajo el mismo techo, debe resignarse a que Juan, de quien está enamorada, la utilice como alternativa y reemplazo de la vedada mujer de su hermano. Por sobre todos ellos, doña Gloria, la madre (Encarna Paso), lleva las riendas con firmeza, tratando, precisamente, de que no se desmadren, ni el entramado familiar, ni el negocio llamado “El jardín”, típica tienda de ultramarinos, aunque de posguerra, que sustenta a todo el grupo gracias a la prosperidad conseguida mediante la doble vía de las cartillas de racionamiento y el estraperlo.

La historia comienza con el casamiento de Óscar y Ana, precedido y seguido por una rencilla entre los hermanos que lleva a Juan a alejarse del pueblo, a pesar de que Ángela le hace saber que está embarazada. En su estado, y regañada por la matriarca y tía paterna, la joven prefiere tomar distancia yéndose a vivir a “la casa de arriba”, una precaria finca rural situada fuera del pueblo, donde su presencia servirá para encubrir los productos de “El jardín” provenientes del mercado negro.



El primer segmento de la película funciona como un corto preámbulo del núcleo de la historia y en él quedan expuestos con extrema sutileza y economía expresiva los personajes y conflictos. Entre ambos bloques, un cartel informa que han pasado varios años, sin precisar cuántos. La historia recomienza cuando a raíz de que Ana y Óscar no han logrado tener descendencia, la abuela decide integrar a la familia a Juanito (Álvaro Sánchez-Prieto), el hijo natural de Juan y Ángela, que ya es un niño crecido. Ante la resistencia de la madre, la abuela logra arrebatárselo mediante presiones y amenazas. El pequeño es trasladado desde el modesto y aislado hogar materno a la vivienda de la rama pudiente de

la estirpe, con la tienda de comestibles anexa⁶. Ya en la nueva casa, el médico de Torre del Valle diagnostica al recién llegado una dolencia respiratoria que inmediatamente genera a su alrededor una batería de cuidados y mimos. En poco tiempo Juanito, más listo que el hambre que, según todos los indicios ha pasado con la madre (su viveza se pone en evidencia desde la primera secuencia en que aparece), comienza a apoderarse de los secretos de la casa y de la voluntad de sus nuevos parientes, incluida la dominante abuela, seduciendo a propios y extraños desde el lecho de enfermo que los sirvientes trasladan de un lugar a otro—sea la casa, el negocio o la misma acera si el tiempo lo permite— para que se mantenga entretenido y evitarle los más fingidos que verdaderos espasmos pulmonares.

6 *Demonios en el jardín* es considerada la película más autobiográfica del director de *La vida que te espera*. La crítica y él mismo lo han afirmado en innumerables ocasiones (Gutiérrez Aragón 2019, Quintanar 2022). Con poco que se indague en su vida se verá que nació y se crio en la ciudad cántabra de Torrelavega, que su familia era propietaria de una tienda de comestibles y que siendo niño se contagió de tuberculosis, lo que derivó en el aislamiento forzoso en la casa de sus abuelos, quienes, para que no se aburriera, situaron la cama del futuro cineasta en el centro de la vivienda, donde veía pasar la vida y la vida de los demás; situaciones y escenarios recreados en el filme (Vicent 2016). No obstante, aun cuando se aceptara tal componente autobiográfico, no existen en *Demonios* las correspondencias de un pacto autobiográfico estricto: coincidencia del árbol genealógico y del nombre del niño protagonista con el autor, referencias geográficas y temporales reconocibles y verificables, consonancias exactas entre biografía y relato—en principio, el autor no fue un hijo natural, entre otros pormenores—. Sin embargo, es pertinente considerar el fondo autobiográfico como una experiencia de vida que nutre el relato y en definitiva es más fiel a las vivencias del pasado que la información basada en datos y documentos. Quienes se aboquen a escribir la biografía del director de *Todos estamos invitados* deberán indagar si situaciones y episodios diversos que se narran en *Demonios* y son recurrentes en su obra fílmica y literaria tienen entidad de biografemas: padre ausente o andariego, madres sufridas y a la vez curtidas, hijos espurios, tías deslumbrantes y seductoras con cónyuges rutinarios y desabridos.



Pronto el niño logra que Ángela vuelva a entrar y salir del solar familiar sin impedimentos y al final desbarata una falsa acusación de robo que habría llevado a su progenitora a la cárcel, al demostrar que Juan —o sea, su padre—, recién regresado al redil del hogar apremiado por las deudas, había persuadido a la siempre rendida Ana para que sustrajera dinero de la caja fuerte con el fin de auxiliarlo⁷.

En un nivel inseparable de la trama, numerosas y reconocibles situaciones del accionar de la dictadura franquista, si no crean el ambiente, explican y determinan el hilo de los acontecimientos o, elípticamente, dan señales para que el espectador interprete los silencios provenientes de distintos hiatos narrativos.

Al comienzo del film, un cartel indicador donde se lee el nombre del pueblo, Torre del Valle —trasunto evidente del Torrelavega natal del director—, realizado con el característico emblema del yugo y las flechas de Falange Española, corrobora la evidente geografía rural de las imágenes de apertura y sitúa la acción en la posguerra. Inmediatamente después, un muro con la pintada “Vivan los quintos del 42”, junto a la efigie de Franco, ofrece una coordenada temporal más precisa. Otras señales de época apuntan a la vida cotidiana y sitúan con breves pero indicadores trazos el encuadre ideológico de los principales personajes, aunque no sea materia del asunto principal: doña Gloria,

7 Es oportuno aclarar que el resumen argumental de una película es inevitablemente más simplificador que el de un texto escrito, ya que es imposible volcar en pocas palabras los múltiples y sutiles matices que puede transmitir una imagen, más aún en un cine de gran economía expresiva hermanado con la poesía y la pintura. Valga el ejemplo de la brevísima escena del comienzo, en la que Ángela, de medio luto, toma en sus manos el velo blanco de la novia y en escasos segundos lo oprime sobre su cuerpo con un claro anhelo de vestir de blanco y ser la desposada, sabiendo que está muy lejos de sus posibilidades materiales y vitales (luego se sabrá que está encinta).

en los primeros minutos del film, responde “algo habrá hecho” (27)⁸ a un niño pobre cuyo padre está preso; con la misma actitud condenatoria años más tarde explicará a su nieto quiénes son las clientas peligrosas de la tienda de comestibles, viudas o esposas de republicanos, y en su tono de voz se traduce la satisfacción por el encarcelamiento o la muerte de sus maridos. Como ya se ha dicho, la tienda de ultramarinos de la que vive el grupo familiar es un cuerno de la abundancia gracias a las cartillas de racionamiento y al estraperlo, tolerado por las autoridades civiles y militares, con el aceite como producto estrella.

Doña Gloria ampara a su sobrina Ángela porque así se lo prometió a su hermano fallecido, pero con el estatuto ambiguo de pariente protegido de rango inferior. Ángela, igual que su tía, viste medio luto, señal inequívoca de que el progenitor de una y hermano de la otra murió hacia 1939 (según la región, el luto riguroso duraba dos o tres años, y entre un año a seis meses el medio luto). Aunque no se dan a conocer las causas del deceso, el mote de “rojilla” que recibe la joven permite suponer una muerte violenta durante la Guerra Civil, hipótesis que se refuerza con la imprecación de doña Gloria dirigida a la sobrina: — “Y no quiero ofender la memoria de tu padre, pero todos sois veneno” (45).

La referencia indirecta a los vencedores y vencidos se reitera en ocasión del cambio de domicilio de Juanito, cuando su abuela, al chocar con la negativa de la madre, no duda en apelar a la complicidad de Osorio (Rafael Díaz), autoridad policial siempre dispuesta, que intimida a la madre y la obliga a elegir entre la cárcel o entregar al niño⁹. La “rojilla” también es víctima de falsas acusaciones para proteger a los verdaderos culpables de un delito, metodología que fue moneda corriente en la guerra y en la inmediata posguerra. Por último, el acoso machista que sufre Ángela en distintos momentos del filme (asedio de la banda de música al comienzo, requisita a cargo de Osorio con magreo incluido con la excusa de extremar las medidas de seguridad cuando Franco visita la región) recuerda la mayor impunidad de la que gozaban los acosadores si la víctima pertenecía al bando de los perdedores, indefectiblemente tachadas de ‘fáciles’, rebeldes y libertinas (aunque tampoco doña Gloria se salva del asedio libidinoso de Osorio).

8 Las citas textuales son extraídas de la versión fílmica, pero con el fin de proporcionar una referencia normalizada, se consigna entre paréntesis el número de página tomado del *Découpage* de H. Greiner-Haik y B. Gill (1987).

9 La operación puede considerarse una variante atenuada de la apropiación de los hijos de los ‘rojos’ que puso en práctica el régimen dictatorial. La práctica de amedrentar a los derrotados en la contienda bélica queda manifiesta en el saludo —“¡Hola, rojilla!”— con que se anuncia el funcionario público cuando la visita para presionarla (53).



Entramado de géneros, memoria fílmica y memoria literaria

Reescritura de la España negra

Gran parte de la crítica y el propio director identifican *Demonios en el jardín* con el melodrama, un “melodrama familiar de amores silenciosos” (Gutiérrez Aragón 2015, p. 101). Pero como toda obra que rompe moldes, distintos géneros se solapan y confluyen con un resultado nuevo en el que se puede apreciar el tributo a las formas de literatura popular —melodrama, novela por entregas—, a distintas sagas de relatos de transmisión oral, y al mismo cine —la posmoder- nidad se encuentra en apogeo—, todos en trabada armonía con una herencia literaria de raíz culta y canónica.

La confluencia de distintos géneros discursivos invita a considerar el fondo mítico del universo narrativo de Gutiérrez Aragón junto a las huellas de sus lecturas y de su densa formación literaria como un todo indivisible. Si conjuntamente se mide la calidad fílmica, la poética del relato y la estatura de los personajes, la cuestión del género se complejiza y cobra una dimensión esencial en la producción de significado.

Desde una perspectiva de largo alcance en la línea del tiempo y del canon, el argumento de la película, los antagonismos entre los personajes y los conflictos desatados reúnen todas las condiciones para conformar un drama con desenlace fúnebre o, cuanto menos, desgraciado, más próximo a la tragedia que al melodrama. Este nivel de expectativa se incrementa merced a un intenso diálogo intertextual con la tradición hispánica, literaria y artística, asociada al mito de la España negra (o de la España eterna, o de las dos Españas). El cultivado seguidor de las películas de Gutiérrez Aragón podrá relacionar las peripecias de la película analizada con una tupida serie de historias que abordan similares conflictos a los que se desatan en el interior de la familia Arévalo, protagonista

del film¹⁰. Un rápido repaso de la intriga trae a la memoria el drama de infertilidad, infidelidad y celos de *Fortunata y Jacinta* o de la trilogía de *Bodas de sangre*, *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*, las célebres tragedias lorquianas. Asimismo el espectador dispone de una biblioteca del cine y la literatura del período franquista, con el hambre que obliga a la prostitución en *La colmena*, el extenso inventario de niños desnutridos, maltratados o alcoholizados —con la impronta naturalista de *Los Pazos de Ulloa*—¹¹ y, si de contemporáneas se trata, de las novelas de Juan Marsé o los crueles cuentos de Ana María Matute, sin que falte la figura del estraperlista inclemente, cuando no brutal y asesino, como el siniestro Julio de *Pin, pan, pun... ¡fuego!* (1972), película de Pedro Olea con guion de Rafael Azcona.

El diálogo con la tradición en ocasiones incluye el género lírico, alcanzando una especial intensidad poemática en las dos escenas en que doña Gloria visita a la sobrina nuera ilegítima y, en elocuente contraste con la abundancia de alimentos que se exhiben en “El jardín”, en una escueta cocina se ve a Ángela manipulando alimentos humildes de posguerra: patatas o boniatos, un pescado que parece ser una sardina de bote, trozos de pan negro y cebollas, siempre con la actitud altiva de “en mi hambre mando yo”, con asonancias de la entrañable “Nanas de la cebolla” de Miguel Hernández.



La escena pone en evidencia que ni la madre ni el niño se han beneficiado de la mercadería de estraperlo a la que sirven de tapadera, y otorga mayor relieve a las dádivas de latas de aceite y conservas que la suegra distribuye en los anaqueles con el fin de comprar el asentimiento a sus planes para con el nieto.

10 El apellido se menciona solamente en una sola ocasión, en el recorte de un periódico que dedica una nota al hijo menor, que posa con uniforme de Falange.

11 En el pequeño Salvador, especie de aprendiz con trazas de vagabundo refugiado en “El Jardín”, a quien Óscar compele a beber vino como si de un divertimento curioso se tratase, resuena el pequeño Perucho, también incitado a consumir alcohol por el

Entre las citas de la tradición sobresalen, asociados entre sí, la figura del toro, símbolo de masculinidad y fuerza viril, y el motivo del enfrentamiento cainita¹². El hermano mayor exige al menor, propietario del animal, que lo sacrifique, porque ya ha crecido y constituye una amenaza, como ha crecido y amenaza el hermano su relación con Ana. La disputa se intensifica cuando Óscar se siente humillado después de que el toro irrumpiera nada menos que en la ceremonia de la boda, sembrando el pánico entre los asistentes. El cainismo que sobrevuela todo el filme no se reduce a la rivalidad por una mujer ya que Caín y Abel se entrecruzan con la parábola del hijo pródigo cuando Juan regresa al hogar sin recursos y recibe el amparo materno.

Asimismo, las alternativas que parecen encaminar la acción hacia un desenlace trágico se nutren de la propia saga del director montañés, autor, al comienzo de su carrera, del desapacible, turbador, libreto de *Furtivos* (José Luis Borau 1975) y, poco tiempo después, director y guionista de *Habla mudita* (1974), *Camada negra* (1977) y *El corazón del bosque* (1979), todos ellos filmes en los que el desamparo, la soledad o la violencia terminan imponiendo su ley.

Sin embargo, pese a los conatos de definiciones luctuosas, en *Demonios en el jardín* las confrontaciones desplegadas desde los primeros minutos se resuelven en secuencias narrativas anticlimáticas, que aplanan el conflicto hasta la siguiente escaramuza. Así sucede con Ángela, quien, aunque desde su primera aparición parece reunir la condición de víctima indefensa, tratada con autoridad por la tía y acosada por hombres que saben de su orfandad, echa abajo el tópico al estrellar intencionalmente contra el suelo, con retador desplante, las dos botellas que llevaba en las manos impidiéndole defenderse.

Igualmente, distintas escenas en las cuales los enfrentamientos y las tensiones rozan lo trágico, se distienden con soluciones que apelan a un humor con raíces en la tragicomedia, la picaresca y el esperpento. Esta mezcla de estilos encuentra una lograda síntesis en las reyertas entre los hermanos, que concluyen con arrepentimientos, pedidos de disculpa y abrazos.

Mediante el contrapunto de géneros opuestos, la acción adquiere un ritmo de creciente intensificación que alterna las situaciones de inminencia con las de distensión y alivio: la separación forzada de la madre y el hijo desemboca en un

marqués de Ulloa. Posteriormente, la escena reaparecerá en la versión de los *Pazos de Ulloa* para RTVE (1985), en la que Gutiérrez Aragón interviene como guionista.

12 Para José María Merino (2016, p. 40), el toro simboliza el guardián del peculiar laberinto familiar, función que se aviene con la estampa de un astado joven, vigilante pero no agresivo, que convive con los habitantes de la casa y ocupa un lugar similar al de un animal doméstico o un perro guardián.

pronto reencuentro; la arbitraria detención de Ángela por la Guardia Civil en presencia de un Juanito que grita y llora se soluciona en pocas horas y se salda con un cambio de estatuto cuando la tía y suegra le ruega perdón —escena no carente de discretos tintes grotescos— y le pide auxilio para reencauzar la familia; por último, el desenlace de la película deja en suspenso la tragedia cuando por tercera vez el conato de un asesinato se queda en una tentativa al borde de la farsa, sellada con una foto de familia.

Contribuye a desmontar el esquema fatalista un tempo narrativo que evita detenerse en los episodios trágicos o sentimentales y en cambio, se demora en las escenas hilarantes y cáusticas (séquito y medidas de seguridad alrededor de Franco, con su cura y su salmón para el simulacro de pesca; degustación de una tortilla de patatas por un grupo de honorables y voraces vecinos, sin que falte el cura entre ellos).



Igual efecto ‘desdramatizador’ logran las escenas envueltas en lírico esteticismo (diálogos del niño con la tía Ana, narraciones de películas, escapadas a la sala de cine).



También la violencia de la posguerra se atenúa gracias a la perspectiva infantil de Juanito, centrado en el descubrimiento de un mundo nuevo en la casa familiar y en la búsqueda de su desconocido padre, que le despierta curiosidad y fantasías por igual. El progenitor resulta ser un falangista cuyo prestigio crece

en el pueblo cuando triunfa en Madrid en un cargo supuestamente de gran responsabilidad en el estrecho círculo del dictador. Sin embargo, Juan está lejos de ser un arquetipo de Falange Española de las JONS, de índole agresiva y con un historial de violencia y sangre. Utiliza con oportunismo la camisa azul, pero de él solo se sabe que no sabe hacer nada (43) y que para mudarse del pueblo a Madrid se apropia descaradamente de implementos ajenos (la gabardina y el reloj del hermano, la gorra del contable, la maleta de Ángela). Su simpatía, apostura y arte para seducir, están al servicio de la simulación y la picaresca, como queda manifiesto en la visita que el dictador realiza a las cercanías de Torre del Valle para inaugurar un pantano, ocasión en que el pequeño Juanito, después de mover muchas voluntades para poder conocerle y de apelar al ardid de un ataque de asma, se sorprende y decepciona al descubrir que su padre, pese a haberlo deslumbrado con una magnífica estampa, engalanado con el uniforme de la guardia del jefe de estado, minutos después, junto a la tienda de campaña del generalísimo, viste una impecable casaca blanca de camarero, pues no era otra la importante función que desempeñaba en las altas esferas de régimen.



El héroe y galán que embelesa a la matriarca con su éxito en Madrid, hace suspirar a las dos mujeres jóvenes de la casa y genera los recelos de su hermano solo es “un cantamañanas” (116), según la desnuda definición de Ángela cuando ya lo conoce bien; un perdulario y juerguista que, cuando ha agotado el recurso de esquilmar a la familia con sus gastos desenfrenados, no duda en robar a su madre y a su hermano a través de la interpósita persona de Ana, su amante y cuñada.

La película concluye del mismo modo que comienza, con un festejo, el primero en ocasión de la boda de Ana y Juan; el último, por el día del santo de Juanito y de su padre. En las dos ocasiones el agasajo está precedido de sendos altercados en el seno familiar.

To be or not to be?

Hay una pregunta que formulan los niños y los espectadores ingenuos sobre una película que no han visto (los espectadores más cultivados también, aunque no la expresen del mismo modo): ¿termina mal o termina bien?

¿Termina mal o termina bien *Demonios en el jardín*? Desde el vademécum narratológico, la historia comienza con una serie de conflictos y, después de distintas alternativas, parece volver al principio, con una familia reunida nuevamente posando ante el fotógrafo.

El desenlace, pese al diálogo intertextual con obras del pasado, no desemboca en duelos a muerte a causa de una misma mujer en disputa (*Bodas de sangre*), ni termina con una esposa acuciada por la falta de descendencia ni con una madre burlada que entrega a su hijo en el lecho de moribunda (*Yerma*, *Fortunata y Jacinta*), ni mucho menos con adolescentes doncellas —que dejaron de serlo— colgadas de una viga (*La casa de Bernarda Alba*), o con mujeres a las que la rebeldía o el hambre arrastran a la mala vida (*La desheredada*, *La colmena*) o a morir a causa de un aborto clandestino (*Tiempo de silencio*). Tampoco las matriarcas repiten el patrón de aplicar implacables métodos para hacerse obedecer, o llanamente recurren al asesinato de las intrusas para preservar el orden y la autoridad; ni los hijos aplican la ley del talión a la propia progenitora (*Furtivos*) ni, inversamente, se doblegan ante el mandato materno, aunque sea criminal (*Camada negra*). En *Demonios en el jardín* nadie muere en un lance de honor (*La Regenta*) y el más que don Juan, donjuanesco, galán de Torre del Valle ni sufre condena eterna ni es redimido por el amor humano (por el contrario, “el ángel de amor” le descerraja un tiro). Finalmente, el cainismo, mito particularmente asociado al pueblo español y a la Guerra Civil, solo se hace presente como parodia; incluso la cita de uno de los cuadros alusivos más famosos de Goya, “Duelo a garrotazos”, invierte su sentido al ser la madre quien esgrime el garrote para poner freno a la batalla de los hijos al grito de “—¡Caínes! ¡Caínes!” (114).



Cuando concluye la historia, se han podido ver las fisuras y los demonios detrás de la pujanza y armonía de “El jardín”: la potestad de la madre-matriarca es más ilusoria que verdadera si se considera que la nuera legítima y predilecta es adúltera (con indecible grado de consumación), fuma a escondidas (una audaz y adelantada fumadora de tabaco rubio americano que le consigue de contrabando el amante cuñado) y se atreve a desfalcarse al marido y a la suegra, a la cual no parece temer demasiado.



En verdad, pocos son los que no roban: Ángela también asistió en su momento a Juan con dinero sustraído de la caja registradora; el niño hurta alimentos para su madre; las empleadas y las clientas sisan cuando nadie las ve; y el empleado Toño esconde botellas de alcohol bajo el colchón de Juanito contando con su complicidad.

Por otra parte, el hijo pródigo y descarriado vuelve al hogar tanto o más descarriado que al principio, y la nuera espuria y desdeñada se torna cada vez más

imprescindible para mantener el endeble entramado familiar ¿Solamente estas contravenciones a esquemas narrativos de la tradición hispana —y universal— alejan la película de las crudas resoluciones de los conflictos clásicos? No. Entre el comienzo y el fin ha irrumpido la figura de Juanito. La estructura no sería entonces circular —dos fotografías, dos festejos, los mismos antagonismos— sino helicoidal.

Juanito es un niño de posguerra; varios datos puntuales, además de la ambientación y el vestuario, sitúan la acción principal en los años 50. No se prodigan referencias temporales precisas, pero si la pintada que viva a los quintos sitúa la primera parte —boda de Óscar y Ana, partida de Juan a Madrid, embarazo de Ángela— en 1942, la proyección de la película *Anna*¹³, que el pequeño contempla a hurtadillas gracias a la amistad con el proyccionista, sitúa el marco temporal de la segunda parte en el inicio de la década del 50¹⁴.

El cómputo de los años demuestra que el niño ha nacido en la década anterior; pertenece por lo tanto a la clase que protagonizará el cambio de régimen y la transición democrática desde el espectro ideológico de la izquierda —es decir, a la generación de Felipe González, Alfonso Guerra, Narcís Serra, Julio Anguita (los dirigentes políticos de centro derecha habían nacido, en su mayoría, una década atrás)—. A sus pocos años —entre ocho y nueve¹⁵— y en pocas semanas, Juanito logra convertirse en la figura central del clan; su presencia en la vivienda sirve para recomponer los lazos de afecto de “la tela de araña familiar”, incluso componer nuevos, como es la amistad entre su madre y su tía

13 Traducida *Ana*, es una cinta de 1951, dirigida por Alberto Lattuada, con actuaciones protagónicas de Silvana Mangano y Vittorio Gassman.

14 Los anuncios de películas que visten el cuarto de proyección recorren un período aproximado de diez años. Puede distinguirse, entre varios, el afiche de *Simbad el Marino*, de 1947 (sobresale el nombre del director Douglas Fairbanks Jr. y el de la protagonista femenina, Maureen O’Hara); en el centro se lee Ken Maynard en letras de molde, en lo que parece ser el cartel de *Come on, Tarzan*, de 1932; hay además un afiche de Laurel y Hardy, que en 1951 rodaron *Robinsones Atómicos*, su última película, y otro de Fu Manchú, prolífico villano con intensa producción en los años 40 (*La casa embrujada*, de 1949, *Asesinato en los estudios*, de 1946, *El museo del crimen*, de 1945, *El as negro* y *La mujer sin cabeza*, ambas de 1944, y el *Espectro de la novia*, de 1943).

15 Si en el verano del 42 —la boda de Ana y Juan transcurre al aire libre, señal de una estación benigna—, Ángela ya está embarazada, el niño debió nacer en 1943, y si la película *Anna* se estrena en 1951, cuando recomienza la acción después del salto temporal, Juanito tiene 8 años, o poco más si se concede que las películas llegaban con cierto retraso a las poblaciones rurales.

política. Al final tiene muy claro que no desea retornar a la estrechez sufrida durante la suerte de exilio que inició su madre cuando quedó embarazada y sola; por el contrario, vislumbra las ventajas de trasladarse ambos a la casa de abajo, con toda la holgura y los privilegios de su rango de niño único en un mundo más ancho e indudablemente más divertido.

Es tentador para esta línea de análisis establecer una correspondencia de cada personaje y situación con un arquetipo de la sociedad y del estado franquista, pero no se trataría entonces del cine de Gutiérrez Aragón, ponderado por explorar el lenguaje de la sugerencia y la ambigüedad. Sin embargo, en la salida del conflicto que la abuela pergeña y el pequeño secunda —matrimonio de Ángela con el cantamañanas de su padre— es patente que el niño no quiere volver atrás y que su ilusión es lograr la pacificación de las partes, aun cuando, como aclara la suegra, los cónyuges no tendrían obligación de dormir juntos. Dada la ostensible ascendencia de Juanito en la familia, incluida su madre, queda muy en duda que la maleta que doña Gloria preparó para la partida del nieto llegue a destino, en la casa de arriba; por lo pronto, esa noche Ángela dilatará la decisión y se quedará a dormir en la casa de abajo, “en mi cama” (118) añade el hijo, apuntalando la sugerencia de la abuela.

El nuevo reagrupamiento que propone doña Gloria resulta una suerte de transición entre el viejo orden piramidal y uno nuevo con el poder repartido en frágil equilibrio, con nuevas alianzas y un tácito consenso en torno al futuro sin penurias que desean brindarle al retoño, en quien convergen el pasado republicano y el presente franquista de un mismo árbol familiar. Es entonces cuando se completa el significado de la única secuencia en la cual Ángela habla sobre su pasado y atisba el futuro, demandada por las preguntas del hijo:

- [...] ¿Por qué te llamaron eso?
- ¿Qué?
- Rojilla.
- Cuando la guerra no éramos de los de Franco.
- Si papá es... eh... es de Franco y tú rojilla— Yo ¿qué soy?
- Cuando seas mayor decidirás. (94)

El vástago todavía deberá transitar la dura educación nacional católica bajo la férula de la dictadura, pero en sentido opuesto a Luisito de *La prima Angélica* (Carlos Saura – Rafael Azcona, 1974), donde el protagonista es un infante adulto que no ha logrado superar su pasado traumático, Juanito encarna una perspectiva futura, deudor del *por-venir*, representa el futuro del pasado: un niño de posguerra pero con el espíritu de la Transición política que ha transitado

el director. Forma parte del colectivo que a los veinte años emprenderá una transformación de mentalidad decisiva según el pensamiento de Josefina Cuesta: “Un cambio fundamental se había producido desde los años sesenta en el recambio generacional que preludiaba la democracia, la no exclusión violenta de los ‘otros’ ” (2008, p. 441); expresado de otra manera por Manuel Vicent, “un tiempo lleno de sangre, dudas y miedo, y también de dicha, en que los españoles apostamos por no volvernos a matar” (Vicent 2022).

También las mujeres son deudoras del *por-venir*: indisciplinadas, incumplen la función que tienen asignada. Como la mayor parte de los personajes femeninos del cine —y de las novelas— de Gutiérrez Aragón, rompen esquemas, quebrantan códigos, superan situaciones de indefensión, crecen en decisión y protagonismo; han descubierto las ventajas de apoyarse mutuamente en lugar de rivalizar. La cartelera de la película, con los primeros planos de tres mujeres y un niño es, en este sentido, elocuente.



La España negra, o la España en blanco y negro de la posguerra, se viste de colores y sonrío, aunque con distanciada ironía en *Demonios en el jardín*. Por detrás del relato instalado en plena dictadura asoma el escampe del momento de la producción, que no es otro que la Transición en su última fase, cuando quienes nacieron y crecieron en los años oscuros tienen ante sí un horizonte ostensiblemente más diáfano y dilatado. En la apretada cadena alegórica de *Demonios en el Jardín* se puede leer subrepticamente la tensión entre memoria y olvido, reconciliación y justicia, éxitos y fracasos, rupturas y negociaciones desde un cine de autor cuyo relato cataliza los demonios y las esperanzas colectivas

Según la feliz metáfora del cineasta, al finalizar la dictadura el español se quitó un luto de 40 años (Drake 2015)¹⁶. Los ecos de la celebración quedan registrados en este su cine ambientado en la posguerra, porque la recuperación de la memoria, es sabido, dice tanto o más del presente que del pasado rememorado. *Demonios en el jardín* no se puede entender en toda su dimensión significativa si no se tiene presente el contexto del año 1982, en que “un nuevo imaginario del poder y de la política: la democracia, la convivencia, el consenso” (Cuesta 2008, p. 440) había cambiado la mentalidad y la existencia de los españoles.

Poética y política

En un estudio reciente sobre las tendencias verificadas en el tratamiento del pasado en la novelística española actual, Hans Lauge Hansen (2015, pp. 137–144) define tres modos ético-políticos de construir en la ficción la relación entre el pasado, el presente y un proyecto de futuro. En la forma de construir esa relación se descubre la posición ética del texto ante cuestiones cruciales como la culpa, la redención, la reconciliación, entre otros imperativos. El primero, el modo antagonístico, traza, entre dos posiciones o facciones encontradas, una divisoria tajante, que no ofrece alternativas y busca en el pasado el modelo para el presente. El segundo, el modo cosmopolita, persigue superar los conflictos en pos de la construcción de un presente superador de antinomias, en función del cual aboga por el diálogo y la reconciliación, de lo que resulta el reemplazo de un mito —el de las dos Españas— por otro de signo opuesto: la idealización de la Transición como etapa fundacional de la democracia. El tercero, el modo agonístico, propuesto por Hansen a partir de la tesis de Chantal Mouffe (2014), parte de la consideración del adversario como un otro, diferente, antagonico, pero con quien es posible dialogar y lograr acuerdos con base en la aceptación de que los pensamientos e intereses disímiles no son erradicables. Estas hipótesis, referidas a la narrativa de la memoria del siglo XXI, bien pueden ser extrapolables —como se ha podido ver— a obras inscriptas en otras coordenadas temporales y en un espectro temático más amplio de conflictos sociales.

En 1982, cuando se filma *Demonios en el jardín*, la Transición ya había hecho un recorrido casi definitivo y expuesto los errores y las omisiones que preanunciaban los reclamos del futuro: lentitud de algunos cambios, postergación de la

16 Es una imagen que el cineasta reitera con frecuencia. Véase “Tardes literarias de la RAE. Presentación de *Rodaje*, de Manuel Gutiérrez Aragón”, 25 de mayo de 2021.

justicia para las víctimas de la represión, amnistía para los criminales, la invariable continuidad de instituciones como el Ejército, la Iglesia y el poder judicial (Cuesta 2008, pp. 374–375). Como metáfora del pasado que remite al presente de la escritura —o del rodaje— la película de Gutiérrez Aragón está tan lejos de confrontar dos posiciones irreductibles como de transmitir un mensaje complaciente; en su defecto, pone el foco tanto en las bondades como en la precariedad de una reconciliación, pese a sus puntos débiles, deseada y necesaria, porque, según su experiencia y pensamiento,

[la Transición] fue muy dura, hubo mucha sangre, muchos muertos, mucha represión y mucha cárcel y empezó mucho antes de que se muriera Franco. No fue pactada, fue arrancada a los poderes fácticos, que al principio no aceptaban la legalización del Partido Comunista. Se hizo con mucho sudor y lágrimas. (Martín 2017)

La toma de distancia tanto de las antinomias propias del modo antagonístico como de la idealización indulgente de la visión cosmopolita se apoya en un discurso que apela a la ironía, la plurisemia y la insinuación, situándose tan lejos de las desavenencias irreductibles como de las loas y las bienaventuranzas a una transición modélica.

La historia de la familia Arévalo no transmite una visión desasosegante pero tampoco tranquilizadora. La apuesta por una poética que se podría definir como basada en la litote, mediante el humor, la sugerencia y la discontinuidad, no oculta los conflictos larvados que dejan una batería de preguntas abiertas al final. En una escena clave, la confesión de Óscar, cargada de encono y resentimiento contra el hermano menor, advierte sobre las sombras presentes y futuras, y desarma la posibilidad de un *happy end*: “[...] Siempre le he odiado... Por eso quise matarle... Y lo que es peor, aún le quiero matar. Y sé que no viviré tranquilo, ni dormiré en paz mientras él esté vivo” (74). En el polo opuesto, la tragicómica escena del disparo de Ana a Juan, que se resuelve gracias a que el mismo Oscar se hace cargo del arma y asume la culpa —“Se me ha disparado sin querer” (122)—, mientras persevera en el autoengaño de ignorar la pasión prohibida de su esposa, presagia un *por-venir* enrevesado. Pese a que el director suele repetir que le gustan más las películas que las series televisivas porque aquellas concluyen, esta no ofrece un cierre definitivo: el espectador debe conjeturar cómo resolverán los protagonistas el sutil equilibrio de rivalidades y afectos, *discordias* y *concordias*, tragedia y comedia, ángeles y demonios, bajo el resguardo de la robusta institución familiar. Dos fuertes símbolos ratifican la tensión: el toro que mantiene una presencia turbadora tras las puertas, por un lado; la fogata de San Juan, rito ancestral para deshacerse de trasgos y demonios por otro. Como sea, el niño que protagonizará el cambio de la dictadura a la

democracia ha comenzado a aprender a convivir con los demonios y a tejer los hilos de la frágil telaraña que recibe en herencia.

Contraviniendo el rótulo de muchos melodramas, se podría decir que cualquier parecido de los hechos y personajes con la realidad no es mera casualidad: la realidad de un país donde después de 40 años de dictadura prueban convivir, en un mismo territorio, y no sin altercados, los viejos contendientes y los nuevos protagonistas de la historia.



Las diversas capas de sentido de la película proyectan su tiempo histórico en vertientes complementarias: deconstrucción de arraigados tópicos, mitos y arquetipos asociados a la España negra y cainita; emergencia de una mentalidad abierta a formas de vida modernas, desembarazada del sino trágico y de las restricciones morales de la dictadura y, como si de justicia poética se tratara, en el plano formal también tiene lugar una superación de la antinomia entre dos corrientes con larga historia de divergencia en la literatura y el arte: el vanguardismo en sus diferentes versiones de experimentación, iconoclasia, y el realismo bajo sus muchas variantes de discursos miméticos y figurativos.

Con *Demonios en el jardín* el director de Torrelavega concreta un recorrido estético —que había tenido un punto de inflexión en *Sonámbulos* y que *La mitad del cielo* consolidó— similar al concebido por la denominada “nueva narrativa española” en los mismos años, caracterizado por una feliz síntesis de dos patrones poéticos, uno de gran exigencia y calidad asociado indefectiblemente a la élite cinéfila e iniciada del tardofranquismo y de los primeros años de la

Transición, otro capaz de llegar a un público mayoritario no especializado bajo la égida de la posmodernidad. Con palabras de Fernando Lara, exdirector del Instituto de Cinematografía y Artes Audiovisuales, en esta nueva etapa Gutiérrez Aragón tiene “la virtud de ofrecer un primer nivel dramático perfectamente accesible al espectador, y aunarlo con otros cada vez más profundos donde se dan cita las constantes del autor” (citado en *Un país de cine* 2003); logra así una meta formulada tempranamente, en los comienzos de su carrera: encontrar la proporción adecuada entre expresividad —“que sería cuando el autor consigue expresar su subjetividad y su objetividad de una manera más intensa”— y “la comunicabilidad receptiva por parte del público” (Hernández Les y Gato 1978, p. 278).

Mediante las herramientas de este taller y el regreso al mundo de la infancia, en *Demonios en el jardín* el autor de *El caballero don Quijote* consigue conjugar la memoria del franquismo con el presente de la Transición, paradójicamente en una de las películas de asunto más personal y de menor contenido político explícito de su filmografía.

Bibliografía

- Cuesta, Josefina: *La odisea de la memoria. Historia de la memoria en España. Siglo XX*. Alianza: Madrid 2008.
- Drake, Virginia: “Entrevista: Manuel Gutiérrez Aragón: ‘Te voy a contar un par de cosas que no he dicho a nadie’ ”. *XLSemanal* 7.5.2015. Recuperado de <https://www.xlsemanal.com/actualidad/20150517/manuel-gutierrez-aragon-contar-8461.html>
- Gutiérrez Aragón, Manuel: “Prólogo. El cuento que cuenta todos los cuentos. Las constantes del mito en la ficción”. En: Le Corre-Carrasco, Marion / Merlo-Morat, Philippe / Sánchez Noriega, José Luis (eds.): *Manuel Gutiérrez Aragón...* Op. cit. 2019, pp. 7–21.
- Gutiérrez Aragón, Manuel: *En busca de la escritura fílmica. Discurso leído el día 24 de enero de 2016 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Manuel Gutiérrez Aragón y contestación del Excmo. Sr. D. José María Merino*. Real Academia Española: Madrid 2016.
- Gutiérrez Aragón, Manuel: *A los actores*. Anagrama: Barcelona 2015.
- Gutiérrez Aragón, Manuel: *Demonios en el jardín*. (Escenario Luis Megino et Manuel Gutierrez Aragón). Hélène Greiner-Haik et Bernard Gille. *Découpage*. Editions Hispaniques: Paris 1987.
- Hansen, Hans Lauge: “Formas globales e historias locales. Influencias transnacionales en la narrativa actual sobre la Guerra Civil”. En: Cruz Suárez,

- Juan Carlos et al. (eds.): *La memoria novelada III. Memoria transnacional y anhelos de justicia*. Peter Lang: Bern 2015, pp.123–150.
- Hernández Les, Juan / Gato, Miguel: “Manolo Gutiérrez”. En: *El cine de autor en España*. Castellote Editor: Madrid 1978, pp. 267–286.
- Le Corre-Carrasco Marion / Merlo-Morat, Philippe / Sánchez Noriega, José Luis (eds.): *Manuel Gutiérrez Aragón. Mitos, religiones y héroes*. Grimh: Lyon 2019.
- Macciuci, Raquel: “Literatura, cultura, medios, soportes: nuevos campos y deslindes”. En: R. Macciuci (ed.): *Crítica y literaturas hispánicas entre dos siglos: mestizajes genéricos y diálogos intermediales*. Arbor (Vol. CLXXXV Anexo 2 jul.-dic. 2009) – CSIC/ MAIA: Madrid 2010, pp. 7–39.
- Martín, Manuel: “Entrevista. Manuel Gutiérrez Aragón”. *El Mundo*. 5.7.2017. Recuperado de <https://www.elmundo.es/cultura/2017/07/05/595d0f84ca47417c0b8b458f.html>
- Merino, José María: *En busca de la escritura fílmica. Discurso leído el día 24 de enero de 2016 en su recepción pública por el Excmo. Sr. D. Manuel Gutiérrez Aragón y contestación del Excmo. Sr. D. José María Merino*. Real Academia Española: Madrid 2016, pp. 35–45.
- Merlo-Morat, Philippe: “Manuel... ¡Cuéntame el cuento de toda tu obra, por favor! Manuel Gutiérrez Aragón bajo la protección tutelar de Dionisio y del Minotauro”. En: Le Corre-Carrasco, Marion / Merlo-Morat, Philippe / Sánchez Noriega, José Luis (eds.): *Manuel Gutiérrez Aragón...* Op. cit. 2019, pp. 99–119.
- Mouffe, Chantal: *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. FCE: Buenos Aires 2014.
- RAE: “Manuel Gutiérrez Aragón. Académico de número”. S/A. Recuperado de <https://www.rae.es/academico/manuel-gutierrez-aragon>
- Ramos Arena, Fernando: “Entre la expresión y la comunicabilidad: Mito, narración y realismo en el cine de Manuel Gutiérrez Aragón”. En: Le Corre-Carrasco, Marion / Merlo-Morat, Philippe / Sánchez Noriega, José Luis (eds.): *Manuel Gutiérrez Aragón...* Op. cit. 2019, pp. 121–134.
- Un país de cine/DVD*: “Reportaje. *Demonios en el jardín*. Un melodrama muy personal”. *El País*, 24.4.2003. Recuperado de https://elpais.com/diario/2003/04/25/cine/1051221616_850215.html
- Vicent, Manuel: “Desde el puente: Aquella dicha lejana de la reconciliación”. *El País*. 4.12.2121. Recuperado de <https://elpais.com/cultura/2021-12-04/aquella-dicha-lejana-de-la-reconciliacion.html>
- Vicent, Manuel: “Ya no hay demonios en el jardín”. *El País*. 18.12.2016. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2016/12/18/actualidad/1482090851_598195.html

Materiales filmicos y audiovisuales

Gutiérrez Aragón, Manuel (dir.): *Demonios en el jardín*. Luis Megino P.C., 1985. [Edición en soporte DVD, fnac 2008)].

Quintanar, Francisco (dir.): *Historias de nuestro cine*. “Coloquio: Gutiérrez Aragón”. RTVE. 4.1.2022. Recuperado de <https://www.rtve.es/play/videos/historia-de-nuestro-cine/coloquio-gutierrez-aragon/6291978/>

RAE: “Presentación de *Rodaje*, de Manuel Gutiérrez Aragón”. *Tardes literarias de la RAE*. 25.4.2021. Recuperado de <https://www.rae.es/acto/presentacion-de-rodaje-de-manuel-gutierrez-aragon>

Suárez, Gonzalo (dir.): *Los pazos de Ulloa*. RTVE. 1985. Recuperado de <https://www.rtve.es/television/pazos-ulloa/>

Autoría de las imágenes

1: Alicia Gómez Navarro

2, 16 y 17: Jordi Socías

Restantes: capturas de pantallas editadas por la autora del artículo.