

LA ITERACIÓN FANTASMAL: *MISE EN ABYME*
Y APARECIDOS EN *EL ESPINAZO DEL DIABLO* (2001),
DE GUILLERMO DEL TORO

JULIO ÁNGEL OLIVARES MERINO
Universidad de Jaén
jaolivar@ujaen.es

Recibido: 26-08-21

Aceptado: 20-01-22



RESUMEN

En torno a la exégesis del fantasma, motivo de génesis y referencia angular como índice de incertidumbre en *El espinazo del diablo*, Guillermo del Toro urde todo un complejo laberinto de definiciones tentativas suspendidas en el tiempo y en el espacio, una galería de sugerencias disipadas, imágenes imposibles o ecos en constante dialéctica o semantización complementaria que subliman al fantasma como índice literal y figurativo abierto a múltiples interpretaciones.

Del Toro huye del sentido unívoco de lo fantasmagórico y plantea una figuración en la que multiplica la sinonimia y las acepciones de lo espectral, enfatizando, a partir de la iteración y la omnipresencia del fantasma y sus derivas de representación, la posibilidad y necesidad de interpretar y clausurar terapéuticamente todo aquello que permanece no resuelto y latente.

PALABRAS CLAVE: Del Toro; fantasma; iteración; sinonimia; terapia.

THE GHOSTLY ITERATION: MISE EN ABYME AND APPARITIONS IN GUILLERMO DEL TORO'S *THE DEVIL'S BACKBONE*

ABSTRACT

A most epicentric and seminal motif in *The Devil's Backbone*, representing an index of uncertainty, the ghost stands as the axis around which Guillermo del Toro builds up a

complex maze of tentative definitions —suspended both in time and space—, a gallery of blurred suggestions, impossible images and echoes in permanent clash and constant semantization which sublimate the ghost as a literal and figurative element open to multiple interpretations.

Del Toro avoids the univocal sense of the phantasmagoric and offers a canvas in which synonyms and definitions of the spectral are multiplied —as a result of the recurrence and omnipresence of the ghost as well as the disparity of its representations—, laying emphasis on the possibility and need to therapeutically interpret and define everything that remains unresolved and latent.

KEY WORDS: Del Toro; ghost; iteration; synonymy; therapy.



The function of the monstrous remains the same: to bring about an encounter between the symbolic order and that which threatens its stability.

CREED (1993: 249)

1. GALERÍA DE FANTASMAS: ENTRE LA EVANESCENCIA Y LA PLASTICIDAD

La representación del espectro ha estado tradicionalmente asociada en el campo de lo artístico, en especial en la literatura y el ámbito cinematográfico, a una materialización de esencia inconsistente, hialina, de contornos evanescentes y tangibilidad difusa, casi etérea. Esta visibilidad rarificada —a partir de su naturaleza reviniente, como entidad entre dos mundos, espíritu más que corporeidad manifiesta— alcanza su momento culmen en la época victoriana, con la fiebre de las sesiones espiritistas y los artilugios o efectos fraudulentos de médiums, fantasmagorías y proyecciones de espectros a modo de hologramas que cautivan también desde las páginas de la «ghost story». Invocados por autores insignes como Joseph Sheridan LeFanu, M.R. James, Edith Wharton, F. Marion Crawford, Margaret Oliphant o Mary Elizabeth Braddon, entre otros, los fantasmas literarios de este período adolecen de una corporeidad transparente. Como manifestaciones de fisicidad parcial o acusmática, inferida a partir de sonidos, impresiones o presentimientos —en algunos casos subjetivos o producto de la sugestión—, estos espectros inciden en la duda fantástica a la que alude Todorov (1972: 43-44), pues generan vacilación abo-

cada al estremecimiento y la inmersión empática del lector en la obra. Con todo, las apariciones irresueltas de tales fantasmas en escena contrastan con el realismo incuestionable de los espacios, perímetros de lo cotidiano (a diferencia de las primeras manifestaciones de lo sobrenatural —más como prodigios— en los castillos o abadías de la novela gótica) que demarcarían en la segunda mitad del siglo XIX y, sobre todo, ya en el XX, el ámbito de la ciudad y el hogar. Estos escenarios se erigen en representación primordial y tematizada del extrañamiento y la desfamiliarización, la personificación de la otredad y lo siniestro, la dualidad del ser humano —*doppelgänger*—, la disfunción de lo ordinario y la imposibilidad de fijar la identidad o fisicidad por cuanto proliferan las manifestaciones de naturaleza voluble o metamórfica.

Ejemplos señeros de dicha crisis de representación son, por ejemplo, la ambigüedad que caracteriza a los fantasmas de *Otra vuelta de tuerca* (1898), de Henry James —reales o mera proyección sublimada y esquizoide por parte de la institutriz—, o los espectros, bien objetivables, bien taras del subconsciente, de narradores obsesionados con su presencia amenazadora en «El Horla» (1882), de Guy de Maupassant, o «¿Qué era aquello?» (1859), de Fitz-James O'Brien, entidades fantasmagóricas que aún hoy generan debate en torno a su interpretación.

Con todo, de un tiempo a esta parte, el espectro ha recuperado la plasticidad y contundencia visual de aquella primeriza e icónica plasmación —ya obsoleta y manida, casi infantil en nuestros días— del fantasma con sábana blanca, grilletes y cadenas,¹ aquella que invisibilizaba y anulaba las facciones e identidad del redivivo —salvo por dos testimoniales agujeros a la altura de los ojos, más como cuencas vacuas e insondables de calavera— tras la opacidad y caída informe, si bien palpable y explícita, de su mortaja.² Como el vampiro en su evolución natural dentro del ámbito de la literatura y el cine desde la otredad más monstruosa hasta su naturalización en sociedad, su aburguesamiento y adopción de costumbres humanas como representación de nuestras pasiones y miedos más reconocibles, el espectro ha dejado atrás

1 Es en la Edad Media cuando se populariza la imagen del espectro envuelto en su mortaja blanca, que evidencia pureza. En cuanto al motivo de las cadenas y los grilletes, proviene de la descripción que, en el siglo I, recoge Plinio el Joven en una de sus cartas, concretamente la vigesimoséptima (libro VII), refiriéndose a una figura fantasmal de aspecto cadavérico y consumido que las agita con desesperación, sin lograr liberarse de tal condenación.

2 Es cierto, con todo, que el *yurei* japonés, ataviado con su kimono blanco funerario, sí que muestra su faz, por más que abyecta o deformada, aunque suele estar privado de piernas y pies. En evolución contraria al espectro occidental, el citado fantasma rarifica y vela su rostro tras la profusión del cabello negro en la revisitación del *J-horror*, tal y como se ejemplifica en la seminal *Ringu* (Hideo Nakata, 1998) o *Ju-On* (Takashi Shimizu, 2002).

su esencia evanescente e incierta, su pose silente e incluso su rol de antagonista —algunos se alinean ahora con un perfil de mártir o benefactor—, para aparecer como corporeidad tangible, tener voz propia y, en ciertos casos, abandonar los espacios intersticiales.

Tras hitos cinematográficos como *La casa encantada* (Robert Wise, 1963), *Al final de la escalera* (Peter Medak, 1980) o *El ente* (Sidney Furie, 1982), en los que la sugerencia e invisibilidad del espectro operan como índice de tortura psicológica y suspense, hoy en día, salvo en contadas producciones —considérese *Paranormal Activity* (Oren Peli, 2009) o visiones apocalípticas como la mancha o el vestigio cenizoso de Kiyoshi Kurosawa en *Kairo* (2001)—, el espectro se normaliza e instala asertivamente en el discurso con presencia palmaria³ y, en ciertos casos, invierte incluso la categorización al postular que los vivos son los verdaderos fantasmas.⁴

A raíz de la creciente globalización del concepto de lo espectral en los últimos años, allende su mera plasmación como fantasma literal, el discurso contemporáneo se muestra proclive a apropiarse de sus cualidades genéricas o específicas y las desemantiza, tratando de definirlo y clausurarlo como representación figurativa de la desorientación del sujeto y el vaciado de su esencia. Así, se ha producido una mayor dispersión de lo fantasmal, merced a la multiplicación de sus acepciones metafóricas, ampliando hasta tal punto los términos de referencia, el potencial de sus significantes, que podríamos constatar una tipología de fantasma singular y particular para cada texto, convirtiéndose, en ocasiones, en mero pretexto alegórico de realidades varias que no se corresponden necesariamente con la definición genérica de lo redivivo. Entre los muchos y variados ejercicios de actualización de lo fantasmal en las primeras décadas del siglo XXI, resulta de especial trascendencia la reescritura de Guillermo del Toro en *El espinazo del diablo* (2001), una redefinición harto significativa del espectro por su riqueza de matices y la sabia combinación de elementos clásicos e innovadores.

Interpretamos en el presente estudio aspectos nucleares en dicho filme, tales como el equilibrio y la multiplicación asociativa entre términos reales y simbólicos, además de la sublimación vindicativa del subtexto a partir de la iteración. Merced al carácter polisémico del fantasma, la categoría de lo reviviente opera, a la vez, en el centro y en la periferia del discurso como proyec-

3 Piénsese en *El internado* (Pascal Laugier, 2004), *La sombra de nadie* (Pablo Malo, 2006), *El orfanato* (José Antonio Bayona, 2007) o *Insidious* (James Wan, 2010). La materialización es exageradamente explícita y grotesca en los esperpentos infográficos de *13 fantasmas* (2001) o *Barco fantasma* (2002), de Steve Beck.

4 También hay películas que parten de la invisibilidad del espectro, pero lo corporeizan a través de la intervención de aparatos tales como la cámara de fotos —*Shutter*, de Banjong Pisanthanakun y Parkpoom Wongpoom, 2004— o el proyector fílmico —*Sinister* (Scott Derrickson, 2012)—.

ción unívoca y totalizadora de lo ominoso, siendo fondo que fija el concepto y forma que ilustra también los engranajes narrativos de la pieza.

2. OPERATIVIDAD DISCURSIVA DEL ESPECTRO EN *EL ESPINAZO DEL DIABLO*

Indudablemente, el fantasma es el elemento fundacional en torno al cual se articula todo el imaginario, concepto y armazón estructural de *El espinazo del diablo*, una película en la que la historia clásica de fantasmas se hibrida con los automatismos propios del drama, el cine bélico o el wéstern.⁵ Ya en la génesis del filme, Del Toro hace explícita, a modo de declaración de intenciones, su premisa de teorizar sobre el significado de lo espectral. Partiendo de una interrogación retórica —piedra angular o *logos* en el discurso—, enunciada en forma de monólogo por una *voice-over* —«¿Qué es un fantasma?»—, la respuesta inmediata define, melodramáticamente, el carácter invasivo y atormentador de lo fantasmal:⁶

Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez.
Un instante de dolor quizás.
Algo muerto que parece, por momentos, vivo aún.
Un sentimiento suspendido en el tiempo,
como una fotografía borrosa,
como un insecto atrapado en ámbar.

El poema —cuyos versos van ilustrándose a partir de imágenes *in medias res* y convulsas en el metraje, sin otra cohesión o coherencia que el propio encadenamiento de transiciones en parpadeo—⁷ marca, merced a una analepsis, el horizonte de expectativas e interpretación del discurso, reincidiendo en la misma idea, sacando rédito de la perífrasis del símil y la metáfora, además de ejemplificar la construcción redundante del fantasma a partir de la acumulación, enumeración y yuxtaposición de sus manifestaciones.⁸ Para el realiza-

5 Confluyen en el filme los planos desolados, con sol cegador y agostador, que ilustran el patio interior y los páramos desérticos en torno al orfanato —«el efecto realidad» al que aludía Barthes (citado en Campra, 2001: 175)— con las imágenes gélidas y de claroscuro expresionista de los interiores.

6 Remo Ceserani (1999: 123) habla del efecto sorpresa generado por lo fantástico, su acción «de fuera hacia dentro» como «una honda interiorización de la experiencia» que agrede al «yo profundo».

7 Es un modo metafórico de segmentación o mutilación del cuerpo, recurrente en un filme en el que la violencia física es clave. No en vano, las imágenes alusivas al dolor en esta reveladora estrofa visual —caída de la bomba y cuerpo de Santi sumergiéndose en la fosa— aparecen recreadas a cámara lenta.

8 Roland Barthes subraya la importancia de la génesis del filme como punto de «mayor densidad significativa» (2001: 301) en la construcción de su significado.

dor, lo fantasmagórico representa, genéricamente, aquello que, después de muerto, permanece indeleble —redivivo— y regresa insistentemente, haciendo aflorar el conflicto no resuelto, lo reprimido, y enfrentándonos a los traumas no superados.⁹ En el filme, esta latencia de lo amenazador se representa a través de una «isotopía de motivos fantasmales» (Ruiz Martínez, 2015: 466) ya expresados en el citado monólogo de inicio, una red de símbolos siniestros asociados al icono del fantasma y su indecible presencia, todo aquello que permanece en la memoria como lastre, siluetas, formas e imágenes que, aun sumergidas, regresan a la superficie y sangran, como la herida que no ha cicatrizado —esa sutura a la que se refiere Halberstam (1995: 155), detrás de la que acecha la monstruosidad— y nos condena al dolor.

La película se convierte en una exégesis ilustrativa que, a modo de *work in progress*, descifra la arquitectura de imágenes y conceptos anidados en esos seis versos a modo de lanzadera. Así, la dinámica posterior contempla la profusión de semas de lo espectral, incidiendo en su polisemia y tornándose el monólogo en diálogo con el espectador a medida que transcurren los acontecimientos, por cuanto los signos de incertidumbre en el texto interpelan al receptor y apelan a su lectura a(di)ctiva.¹⁰ De hecho, la fantasmagoría en *El espinazo del diablo* no se vincula solo y exclusivamente a la aparición del fantasma sino que, como afirma Julian Wolfreys (2002: 6) al referirse a la acción del espectro en el género, es un conglomerado y constructo de símbolos asociados, directa o indirectamente, literal o figurativamente, que afecta a todos los niveles del discurso, una espectralización integral que define al texto desde su base hasta su estructura, impregnando, por extensión y repetición, cada elemento o detalle en la diégesis, categorizándolo como corporeidad de la anomalía y la carencia, el vagar y la desubicación. Lejos, así, de manifestarse como icono nítidamente definido y delimitado a partir de una focalización centrípeta de lo marginal, el espectro representa, precisamente, la irradiación centrífuga que afecta a todos los elementales del texto, impeliendo a una construcción y revisión permanente del significado a partir de las diversas asociaciones, procesos de mimetización, estribillos y también reflejos en pantalla.

Dinamizando el proceso de relectura y descifrado tras la definición poética del monólogo, sobreviene el paréntesis motivado y también simbóli-

⁹ Analizando el concepto freudiano de *the uncanny*, Neil Hertz (1979: 301) enfatiza la proclividad compulsiva de lo ominoso a una manifestación iterativa.

¹⁰ Irène Bessière asocia, precisamente, «la entidad tenebrosa» en el relato fantástico con el «objeto de desciframiento» (2001: 97).

co de los títulos de crédito. Se sustancia en él lo embrionario, aquello que permanece suspendido en una atmósfera amniótica y ambarina —en paralelismo con el «agua de limbo» que tendrá trascendencia en el metraje—, entre partículas y la caligrafía de la dispersión, desintegración o atomización, aquello que está a punto de nacer, abocado a recrearse, a cruzar una frontera y formar una imagen inteligible.¹¹ Nótese, de hecho, que, como si de un rompecabezas se tratase, las partículas confluyen, finalmente, en la composición del título del filme, como la voz y las imágenes fragmentadas del estribillo, que, a la postre, se tornan en la definición empoderada de lo fantasmal. Tal es la dinámica argumental y el mecanismo de significación en la película de Del Toro, la constatación repetitiva de los términos específicos y análogos de lo latente más allá de la textura superficial incierta, la reflatación de aquello que permanece en el espacio uterino, en caída en abismo, y sirve para conformar el sentido global del discurso. De este modo, como parte de esos «juegos fantásticos» a los que alude Flora Botton (1994), la estructura de *El espinazo del diablo* se asienta en una multiplicación de dobles o espejeos de analogía, incidiendo en un entramado asociativo de peso que va enfatizando y perfilando el significado. De hecho, el propio realizador afirma que la progresión del filme se asemeja a la secuencia de una rima (en Blair, 2001), con reflejo e ilación inclusiva entre sus partes —como el conflicto interior en el hospicio, que es correlato y está dentro de una guerra de mayores dimensiones—, recuperando cada emersión esencia de lo inmediatamente anterior a la vez que aporta algo nuevo (Rose, 2009: 20).

El fantasma, vector significativo en *El espinazo del diablo*, es, a la vez, un índice literal y connotado: ilustra, por una parte, el vagar doliente del redivivo a través de los pasillos y el inframundo de esa particular mansión encantada que es el orfanato de Santa Lucía (Aguilar, 2005: 506), situado en mitad de ninguna parte,¹² pero inmerso en el horror de la Guerra Civil Española, «un invisible marco circundante que aprisiona a los personajes, los enmarca y los condiciona» (Gómez López-Quiñones, 2006: 152). Por otra, y refiriéndonos a su proyección metafórica, el espectro es también, entre va-

11 La incubación y multiplicación orgánica del mal es una temática revisitada por Del Toro en sus películas. Así, deudora de la estética gótico-futurista de *Alien, el octavo pasajero* (Ridley Scott, 1979), si bien con una caracterización menos sofisticada que la de H. R. Giger, más entroncada con el bestiario de H. P. Lovecraft, *Mimic* (1997) abunda en criaturas del submundo —cucarachas mutantes— que representan la monstruosidad latente y emergente en nuestro mundo civilizado.

12 Es otro más de los elementos varados en el tiempo, como el insecto en ámbar. Rogelio Castro (2012: 97) se refiere al «confinamiento» de esos personajes que «parecen atrapados dentro de una estructura situada en medio de la nada, apartada de todo» y, de hecho, el propio Del Toro subraya su intención de crear una arquitectura opresiva (en Castro, 2012: 100).

rios correlatos, esa bomba que, totémica (Ruiz Martínez, 2015: 465) y en pose diagonal —evidencia el desequilibrio y la amenaza—, previene del estallido o la hecatombe.¹³ No en vano, el redivivo es víctima consumada del conflicto bélico, trasunto del sufrimiento de los niños que se erigen en punto de vista de la historia, la reverberación de un trauma aún sin superar, un modo de existencia que se puede extrapolar, asimismo, a ese estado abúlico y en permanente frustración que aqueja a los adultos, quienes, como otros espectros más y en una agónica cuenta atrás, se consumen entre las paredes del orfanato, esperando la llegada de los fascistas.¹⁴

La galería de personajes en *El espinazo del diablo* se define, en este sentido y en asociación con lo espectral, por su desubicación en el espacio y en el tiempo, por la desorientación y la incapacidad de desarrollarse, además de por su deformidad. Son antihéroes o villanos, todos ellos víctimas directas o indirectas de la guerra: sin obviar la fragilidad de los niños sin amparo y hambrientos, epitomizados por Carlos o Jaime —«los niños que nunca deberían haber nacido, los niños de nadie», aserta Casares—,¹⁵ tenemos a un profesor que asiste impotente, en su más amplia acepción, al desmoronamiento de un mundo sin ideales y trata de refugiarse en la poesía,¹⁶ además de a una directora impedida que sacia sus instintos más básicos en compañía de Jacinto, el macho alfa en el hospicio¹⁷ —relación casi edípica, según Brinks (2004: 295)—, siendo ambos adultos proyectos —Casares y Carmen— unos pseudoprogenitores que asumen su responsabilidad, pero son incapaces de proteger a los huérfanos.¹⁸

13 La bomba es imagen nuclear de la parálisis postraumática, según Del Toro, «el corazón, el centro de la película, en varios sentidos» (en Castro, 2012: 117). Sostiene Nicolás Messeguer (2013: 52) que «lo siniestro emerge a través del fantasma para reinstaurar la justicia, de modo que lo siniestro no es una manifestación del mal, sino una advertencia sobre el mal que habita en el mundo de los vivos».

14 Carmen, profesora y codirectora del orfanato, afirma en un momento: «Los niños hablan del fantasma. A veces pienso que los fantasmas somos nosotros». Todos los personajes —no solo los niños— son huérfanos, indefensos y disidentes de la vida, acuciados por la desilusión y el desengaño.

15 Brinks (2004: 299) se refiere a los niños sin nombre, sin origen o narración propia, suspendidos en un espacio más allá del tiempo y la historia, como sumergidos en el líquido ambarino del limbo.

16 La intertextualidad literaria opera de forma efectiva en el filme como otro modo de iteración. Sabemos, por referencia explícita en el metraje, que Carlos lee *El Conde de Montecristo*, de Alejandro Dumas y, en este caso, a fin de expresar la desesperación de quien desea, pero no es capaz de verbalizar sus sentimientos, Casares reescribe libremente un poema de Sor Juana Inés de la Cruz. Además de combatir el desdén con poesía, también tratará de consolar a la mujer que ama, justo antes de que esta expire, con versos adaptados de *In Memoriam A.H.H.*, de Tennyson.

17 Su pierna protésica es un índice de deformidad física, además de una proyección de su fealdad moral, que la cosifica, la convierte en un fetiche subordinado a la dominación falocéntrica (Pastor, 2006: 392).

18 Si el hospicio es reescritura de la casa encantada, Carmen se erige en eco de la arquetípica institutriz o ama de llaves severa e impositiva. Viste riguroso luto por su esposo y, por extensión, por la tragedia continuada de la guerra y, prospectivamente, por los muertos que aún habrán de enmarcarse en escena.

A los ya citados, se suman Conchita, una muchacha soñadora e idealista —por ende, frágil— que aspira al amor, pero solo halla desdén¹⁹ y la consunción de su belleza en un escenario trágicamente estéril y feísta, además del propio Jacinto, ácrata asesino, que fuera niño con sueños dorados en su día, aunque, en pureza, «príncipe sin reino» convertido, a la postre, en monstruo por las circunstancias.²⁰ Son personajes que se mueven en un espacio claustrofóbico, en la periferia de la realidad, una dimensión fragmentada, sin transiciones, una geografía del caos, implosiva, que resulta desorientadora para los actantes y el espectador, como una textualidad eminentemente gótica (Bergero, 2010: 436).

Se dan varios ejemplos de repetición en el metraje, basados en una dinámica de iteración o reflejo metafórico de un mismo concepto en diferentes planos, creando, así, la inercia residual y permanente de lo espectral. Es evidente que la principal fuerza proyectiva es la recurrencia asociativa del fantasma medular —Santi— con diversos elementales en la trama. Resulta axiomático el paralelismo entre Santi y la bomba en el patio del orfanato como irrupción de la amenaza, lo ominoso. De hecho, Carlos entiende la conexión entre ambos referentes y, como tal, a ambos interpela a fin de resolver enigmas relacionados. A la bomba le dice: «Si estás viva, dime dónde está Santi» —el ondular al viento de la cinta roja responde, un motivo que puede recordar al desangrado del fantasma— y, hablando a la superficie de la fosa en la que yace el cuerpo de Santi, el niño pregunta, palpando la textura del agua: «¿Eres tú el que suspira? ¿Vives ahí abajo? Escucha». Según Ortiz Maldonado (2011), «la bomba y Santi son dos instancias de la presencia de un evento traumático en la vida de los personajes, el primero es una amenaza exterior (la guerra) y el segundo una interior (el fantasma)».

Constatable es también la similitud entre Santi y los fetos sumergidos en los frascos con «agua de limbo» que contienen el espinazo del diablo —malformación en la espina dorsal—, como representación de lo excluido. El feto suspendido en alcohol —como el muerto sumergido— representa la categoría de lo siniestro, según Trías, «siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia en una rotación de basculación en espiral entre realidad-ficción y fic-

19 El amor y deseo negado o no correspondido —piénsese en Conchita, Casares o Jaime— es otra de las taras y carencias de este microcosmos de espaldas a la dicha.

20 Incidiendo en la fantasmagoría multiplicada, Jacinto se ve representado como epítome de la desidentidad en una fotografía: «Y ese soy yo. Salí borroso porque me moví». Es el eterno desubicado y, según la clasificación de Eugenio Trías, referente de lo siniestro, como «portador de maleficios y de presagios funestos» (2001: 43).

ción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo» (2001: 49).²¹ Y llama la atención, de igual modo, la analogía entre Santi y Casares, como espectros de Santa Lucía. Ambos corporeizan dos generaciones —el ayer o el presente y el mañana negado— que hallan la muerte —Jacinto es el victimizador en ambos casos— en el conflicto civil.

De igual modo, establecemos una correlación entre Santi y Carlos, representación del abandono y la orfandad. Dicha simbiosis se refrenda en los atavíos del recién llegado al orfanato —el pijama de Santi— y la cama que ocupa —aquella en la que dormía este—. Es evidente, con todo, que, como muerto, Santi está confinado a la tumba del olvido mientras que aquel se debate entre la vida y la muerte, sorteando peligros y alcanzando el indulto del destino a la postre. Según Sarah Thomas (2011), la afinidad entre el niño y el fantasma se forja a partir del aislamiento físico y emocional de aquel, además de su constante curiosidad y potencial imaginativo, que cuestiona la frontera entre lo real y lo imaginario.

Y en esta dinámica asociativa, también Santi y Jacinto, dos polos opuestos, aparentemente, en la historia, como víctima y antagonista, se delinean, en esencia, bajo el mismo cielo de muerte y en el mismo infierno en el que el proyectil monolítico palpita, señalándolos como infancia oprimida por la guerra, hundidos y fundidos los dos, finalmente, en un abrazo irónico, en la fosa de los traumas.²² Destacamos, finalmente, la ya sugerida conexión entre el microuniverso del orfanato y la España sumida en la Guerra Civil, la detonación como motivo angular, refrendada por el bombardeo inicial, el fusilamiento en la aldea, la dinamita de Jacinto, los tiroteos en la conclusión y el sonido distante de los enfrentamientos en el entorno del hospicio, todo lo cual sugiere el desarrollo del conflicto global y presenta el espacio abisal más específico como intemperie y enclaustramiento inflamable, perímetro del asedio, el estancamiento del odio, la involución, los traumas y la suspensión.

Guillermo del Toro se vale de la poesía —la versificación o el paralelismo— y el cine fantástico —su fabulación que, según el realizador, nos permite entender quiénes somos (en Freire y Rubio, 2009: 15)— para reivindicar la

21 Otros símbolos palmarios de lo siniestro en el filme son las aguas turbias del estanque —un elemental líquido también—, que no transparentan sino que reflejan y sumen en el recuerdo, además de diversos espejos ante los que los personajes se enfrentan a sus traumas, sin obviar la caída genérica representada por el bombardeo y el cristo ensangrentado.

22 Tras ser golpeado y expulsado del hospicio, Jacinto regresa a él para provocar la detonación que ha vaticinado Santi. Como el niño espectro, el antagonista muestra también su rostro con heridas y hematomas en los ojos. Además, una vez se ha producido la terrible explosión, la imagen panorámica de Jacinto en el exterior del orfanato presenta una cortina de humo emanando de la edificación, otro estribillo visual que nos recuerda al desangrado en hilera del espectro infantil.

necesidad de repensar el pasado. Y lo hace —nunca mejor dicho— buceando en la intrahistoria, tomando partido ideológicamente por los subyugados que moran en el orfanato, denunciando los comportamientos dictatoriales dentro y fuera del espacio de enclaustramiento y creando un microcosmos que reproduce la devastación, el hambre, la soledad y alienación de toda una nación en guerra. Lejos de erigirse en revisitación del trauma histórico como reconciliación con el ayer y perpetuación de los aparatos represivos, el relato de Del Toro aboga por la superación de la atrofia histórica. Así, la retrospectiva crítica y reparadora de *El Espinazo del Diablo* —un ejercicio de creatividad transnacional, pues es un mexicano el que reescribe la Guerra Civil española en pantalla—²³ es heredad de esa «mirada a contrapelo» por la que aboga Walter Benjamin (Aguirre Rojas, 2005: 134), la revisión de la historia desde la perspectiva de los vencidos como base para entender, validar o denunciar el presente.²⁴ Para ello, y no siendo la fidelidad histórica premisa o condicionante expreso, el realizador opta por la transfiguración de la realidad a través de la lente del fantástico (Rowan-Legg, 2016; Pastor, 2011: 392), valiéndose de la poética de lo siniestro al contarnos una historia *sui generis* sobre el conflicto bélico español «desde un ángulo de visión insólito» (Roas, 2011: 14), como ya hiciese en su día Víctor Erice en *El espíritu de la colmena* (1973), en consonancia con los ejercicios de cinematografía disidente y contraria al régimen franquista del Nuevo Cine Español (Tierny, 2014: 169).

Refiriéndose a películas como *Cría cuervos* (Carlos Saura, 1973), *El sur* (Víctor Erice, 1983), *Secretos del corazón* (Montxo Armendáriz, 1997) o *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), que ahondan en la «memoria traumatizada» de la posguerra a través de la mirada infantil, Gavela Ramos (2011: 180) habla de los niños protagonistas como «entes de narración subjetivos que yuxtaponen la dimensión narrativa fantástica a la histórica, así como reflejan en su mirada el efecto traumático de su aterrador encuentro con lo monstruoso». Más específicamente, Del Toro aprovecha la operatividad simbólica del espectro como motivo de choque en esa superposición entre lo real y lo mimético (Campra, 2001: 159-160) e invoca a los fantasmas —el monstruo como válvula de escape (Cohen, 1996: 7; Pastor, 2011: 395)— para oponerse al

23 La idea original de Del Toro era ambientar la película en la revolución mexicana, si bien la historia costumbrista de Carlos Giménez *Paracuellos* —quien también dibujó los «storyboards» del filme— tuvo un fuerte impacto en el realizador. Isabel Santaolalla (2005: 18) señala otro ejemplo de transnacionalidad: el doctor Casares representa el «otro» hispanoamericano en la diégesis.

24 Para ciertos autores, sin embargo, a pesar del intento de reapropiación del relato histórico por parte de la producción cultural post-franquista a fin de superar el trauma, este resulta completamente irresoluble (Moreiras Menor, 2002).

llamado «pacto de silencio» y cumplir con la necesidad de exhumar el pasado más trágico y restañar las heridas de un conflicto entre hermanos. La película explota las sensaciones de nostalgia a través de la depurada ambientación y puesta en escena, además de una banda sonora, compuesta por Javier Navarrete, en la que se aúnan los cortes intimistas con piezas más siniestras —sin obviar los sonidos fuera de marco que amenazan con la irrupción súbita del escalofrío—, temas cuyos títulos van enunciando los versos del poema vertebral definitorio del concepto de fantasma (otra reduplicación de lo espectral). Es significativa, en la recreación de la atmósfera del ayer, la inclusión de piezas antiguas como «Una lágrima» o «Yo no sé qué me han hecho tus ojos», interpretadas por Carlos Gardel, además de «Recordar», en la voz de Imperio Argentina, una suerte de psicofonías emocionales.

Así, a través de la irrupción recurrente de lo reprimido, aquello que se pretende olvidar (Caruth, 1996), *El espinazo del diablo* se convierte en espacio depositario o lugar de la memoria (Bruno, 2002) en el que se ejerce el acto colectivo de recordar (Wertsch, 2002). De ahí que, como el cuerpo insepulto de Santi, sumergido en una poza —«atrapado en ámbar»—,²⁵ allá en el inframundo del orfanato, sean varios los referentes que permanecen inhumados en la periferia y se van desvelando gradualmente, en enmarques inclusivos —*mise en abyme* encadenado— con la consecuente multiplicación de lo fantasmal y la necesaria purga catártica del escenario. Los espectros en el filme son, a la vez, apariencia y ausencia, una suerte de «hauntology», subrayaría Derrida (1994), y código de entendimiento de cierta fenomenología social y política. En realidad, limitados por los márgenes constreñidos del espacio, todos los personajes ocultan, temen o codician algo, ya sean sentimientos, recuerdos o elementales materiales, siendo la esencia del discurso esa emersión de los fantasmas personales de cada actante o, por extensión, los de toda una nación.²⁶

En este sentido y volviendo a la definición tentativa y fundacional de apertura, es expreso que Del Toro enfatiza el carácter recurrente de lo espectral, la manifestación iterativa y en diferido de ese «evento terrible» u ominoso, a modo de persistencia retiniana. Abundan en la película ecos que remiten al mo-

25 Es fácil interpretar esta imagen como trasunto de los cuerpos que aún hoy permanecen enterrados y sin identificar en las cunetas o fosas de la guerra que estalló en 1936.

26 Messeguer (2013: 48) señala varias propuestas fílmicas revisionistas de los últimos años, alejadas del rigor histórico, que sugieren un discurso comprometido. Considérense, además de la propia *El laberinto del fauno* (2006), cintas como *Balada triste de trompeta* (Álex de la Iglesia, 2011), *El bosque* (Óscar Aibar, 2012), *Insensibles* (Juan Carlos Molina, 2013) o, de Agustí Villaronga, *El mar* (2000) y *Pa negre* (2010). No es, añadimos, sino la proyección vivencial de esa parte de nuestra historia que también hacen literatos como Luis Mateo Díez (*Días del desván*, 1977), Ana María Matute (*Primera memoria*, 1959), Julio Llamazares (*Luna de lobos*, 1985) o Laila Ripoll (*Los niños perdidos*, 2010), entre otros.

mento de la privación inicial del equilibrio, la noche del bombardeo, ese punto de no retorno, la muerte de un inocente y la venganza aún por saldar. En realidad, todo el discurso se construye a partir del encadenamiento de revisitaciones y actualizaciones de la materia siniestra, sustentándose la continuidad y la lógica narrativa, además del motor del suspense, en la resolución del enigma que plantea el signo incompleto y tematizado del niño fantasma.²⁷ De este modo, apoyado en la sistemática manifestación espectral de Santi, que instaura la duda fantástica en el texto al crear las lagunas de incertidumbre, e interpelando la recepción activa del espectador en aras de clausurar su significado, el filme se articula vertebral y especialmente también a partir de esa repetición simétrica —a modo de estribillo— del poema primo o de génesis, con una reformulación en la conclusión del filme, mediando el añadido de un verso de cierre que precisa la definición global, anula la dispersión figurativa e individualiza el descifrado y respuesta a la pregunta inicial: «Un fantasma. Eso soy yo».²⁸ La narración se revela, pues, autodiegética —operatividad, nuevamente, de la caída en abismo a partir de la hipodiégesis— y la *voice-over* termina por asociarse a una imagen en pantalla, la del Doctor Casares, un espectro que, como narrador,²⁹ nos cuenta la historia de un fantasma —Santi— para desvelar la de otro, la suya propia —narración «metaespectral», podríamos argumentar—. Así, Casares afirma asertivamente su esencia y, como «*deus ex machina*», reescribiendo el sino de los huérfanos republicanos³⁰ —la orfandad de todo un país— los salva de la contrafigura dictatorial de Jacinto y abre de par en par la puerta del orfanato al páramo desolado, que respira ahora bajo ese cielo azul del futuro, ofreciéndoles la libertad y posibilitando la esperanza de cambiar el mundo, aunque el espectador bien conoce el desenlace del conflicto bélico en España.

No sería, pues, baladí interpretar los acontecimientos que viven estos niños de la guerra como rito de iniciación y maduración³¹ que les permite tras-

27 Esta clausura se hace efectiva una vez, erigiéndose en narrador en segundo grado, Jaime relata a Carlos y a los demás huérfanos supervivientes de la explosión la verdad acerca de Santi. Merced a un «flashback» externo, el huérfano revela cómo Jacinto mató al niño la noche del bombardeo, revisitándose —repetición— y cobrando sentido a partir de su punto de vista algunas de las estampas desordenadas del prólogo.

28 La topicalización del término «fantasma», alterando el orden lógico de la oración —«Un fantasma. Eso soy yo» en lugar de «Yo soy un fantasma»—, persigue enfatizar el concepto.

29 Resulta evidente el guiño a la voz espectral enunciativa en *Pedro Páramo* (1955), de Juan Rulfo.

30 Según Enjuto Rangel (2009: 44), tanto *El espinazo del diablo* como *El laberinto del fauno* «evocan la República y a sus defensores como un cuerpo roto, cojo, literalmente sin una pierna». Sin embargo, y curiosamente, es en el apéndice ortopédico de Carmen donde se oculta el oro de la causa republicana, ese cuyo peso ahogará al dictador Jacinto en la poza.

31 Refiriéndose al paralelismo explícito entre *El laberinto del fauno* y *El espíritu de la colmena*, Jane Hanley (2007) sostiene que ambas películas representan el proceso de adaptación y asunción de la muerte por parte de la infancia de la posguerra española a través del filtro de su imaginación.

cender la pesadilla y, finalmente, romper el enclaustramiento para buscar el punto de fuga de otro mañana. Esta subversión recompensada y reparadora nos parece especialmente significativa por cuanto Jacinto, quien aún sueña con escapar de los límites carcelarios del orfanato, acostumbrado a servir a los demás, representa —en contraste— la pérdida de la inocencia y la conversión en un monstruo debido a la nociva influencia de las circunstancias. Con la ayuda del espectro de Casares y en comunidad, no individualmente, armados con lanzas o picas —nos vienen a la memoria estampas de la autosuficiencia pujante de los niños en *El señor de las moscas* (William Golding, 1954)—, los huérfanos rompen la inercia cíclica, desautomatizan el estribillo estancado, esa rémora del pasado y, arrojando al ogro a la fosa,³² trascienden la esfera y el cronotopo de la revisitación fantasmal, el escenario primordial de la carencia, el cainismo y el trauma. Su insurgencia es primitiva e instintiva, si bien eficaz, ante la contrafigura armada y adulta, esa infancia invertida que interpelan como otredad y anulan a fin de establecer la diferencia. Para ello, los huérfanos de Santa Lucía han de exhumar la trágica historia del que susurra, el espectro, situado —por su focalización textual— en el centro del discurso o inconsciente colectivo y, físicamente, en el subsuelo del orfanato, de la misma forma en la que la bomba permanece clavada, semienterrada, como arma violentadora, en el patio central del hospicio. Con ello, permitirán que Santi emane de la fosa en la que está sumergido para saldar cuentas con el ayer —siguiendo la vectorialidad en caída del proyectil como representación de los males de la guerra,³³ la víctima encadena al victimario y se lo lleva consigo al fondo de las aguas infectas y turbias—, para detener la involución de la infancia³⁴ —representación de una España vacía, rota y sin futuro, un no lugar como el propio hospicio— y ofrecer la compensación y reparación (Labanyi, 2007: 95) a la nueva generación. Es esta —la que nosotros asociamos al filme— la visión de Hardcastle (2005: 13, 127) y Brinks (2004: 307), quienes consideran *El espinazo del diablo* como lectura alternativa de la historia en la que la solidaridad triunfa sobre la crueldad despótica, aunque autores como Lázaro-Reboll (2007: 47) interpretan la conclusión como

32 La película, de hecho, parte de y termina en el sótano como espacio tematizado (Castro, 2012: 102).

33 Tras una simbólica transgresión del umbral, la película se inicia con un plano cenital subjetivo, desde el bombardero y en un ambiente de tormenta, con una visión de túnel cifrada en un «zoom» inmersivo en el territorio o cuerpo castigado por la caída de las bombas.

34 Se da una triple proyección de la infancia en el filme, ideaciones todas que confluyen en el futuro negado: el ayer violentado (Santi), el presente en suspensión (Carlos) y una mezcla de ambos (Jacinto). Los abortos en sus fracasos y la fisonomía de Santi son reflejo de la muerte prematura de los niños oprimidos, la semilla de un futuro distópico, lance trágico recurrente en el filme. Considérese también el doble asesinato, a manos de Jacinto —un Herodes actualizado—, de Conchita y el hijo que ella acuna en su vientre.

una resolución catártica que esconde la ratificación de la amnesia histórica y nos reconcilia con el horror, llevándonos a asumirlo.

Casares es, pues, el resistente que transmite sus ideales a la generación del porvenir, un personaje indeciso que va consolidándose y termina como «figura dignificada y redentora» (Santaolalla, 2005: 222), defendiendo la fortaleza, apostado en el ventanal, entre índices de lo funesto (la representación de la muerte y la devastación a partir de las ruinas, los cuerpos inertes o el sonido de las moscas, en torno a la carne que se va descomponiendo, como la nación en guerra), acompañado por su música, la del gramófono y los vinilos de su vida, que amplifican un mensaje de esperanza contestatario al sonido de las bombas. A partir de su verbalización y exhumación de la verdad, la denuncia asertiva que conforma su narración y el discurso fílmico en su totalidad, este fantasma se convierte en la figura liberadora por excelencia, aunque queda confinado en los límites del hospicio³⁵ y, merced al final abierto que ilustra la irresolución (Tierny, 2014: 172), condenado a contar la historia una y otra vez, como moraleja y testimonio para la posteridad.

La repetición, consecuentemente, está al servicio del descifrado, la corporeización e instauración de lo espectral en el discurso, como carencia que se ha de compensar, como causalidad que lleva a la evidencia. Al principio, Santi es solo un nombre escrito en la cama número 12, un susurro o suspiro,³⁶ una silueta tras las cortinas del lecho o un garabato infantil en el cuaderno de Jaime,³⁷ pero, gradualmente, en sus apariciones proféticas a Carlos —quien lo invoca también a partir de la repetición de su nombre—, cobra fisicidad como constructo que va normalizándose. Al hilo, no es baladí subrayar cuán particular y significativa es la representación de este fantasma, de corporeidad incontestablemente visible, real,³⁸ con los atuendos propios de un niño —la muerte representada sobre la fisonomía de infancia impacta sobremanera—, descalzo, de movimientos torpes y agónicos —refrenda la desarticulación del

35 Destaca, en este sentido, el enclaustramiento del marco dentro del marco en el último plano del filme (Santaolalla, 2005).

36 Representa el discurso no articulado o legitimado, desplazado a una dimensión intersticial, un limbo de sombras (Brinks, 2004: 307).

37 Los dibujos, reproducción en trazos —repetición— de un índice real —Santi, la bomba, una mujer— son, como la poesía, estrategia liberadora y protectora que permite crear a partir de la imaginación, subjetivamente, sin coacción, y, con ello, conformar la memoria personal y la identidad. *El espinazo del diablo* muestra justamente eso, la realidad y el horror de la guerra a través del punto de vista del niño, «ese espacio íntimo de ensoñación donde pueden imaginar y resguardar su inocencia frente a la desolación» (Castro, 2012: 88-89).

38 Esta plasmación, «demasiado prosaica» para Paul J. Smith (2001: 39), se desmarca diferencialmente de los estilemas de ocultación habituales en el cine gótico clásico. Según Tierny (2014: 70), es una elección consciente por parte del director al tratarse de un momento de revelación seminal en el filme.

cuerpo desmembrado y la fragilidad de la inocencia—, entre partículas —trasunto de la desintegración y la esencia incompleta, como en el segmento de créditos—. En su rostro se transparentan las facciones de una calavera, con piel resquebrajada, ojos sanguíneos —reveladores de la contusión y la hemorragia, la mirada quebradiza— y, fundamental en su caracterización, esa herida o brecha en la frente —producto del golpe— que va legando una estela de sangre, no en caída, sino en traza horizontal o ascendente —el sangrar ingrátido— delinea el trauma en suspensión y, tal vez, una suerte de oposición a la opresión marcada por la verticalidad descendente —caída de las bombas e inmersión del cuerpo victimizado en la fosa—.

Algo semejante ocurre con el fantasma de Casares, que comienza siendo una plasmación metonímica, una *voice-over* casi murmurada y anclada a una serie de imágenes fragmentadas, sin relación aparente —*ex abrupto*—, y concluye como enunciación asociada a un cuerpo e identidad, proyectada sobre el eslabonado de imágenes de inicio, significantes cohesionados y razonados ya, una vez se unifican el conjunto de subtramas y espejeos fantasmagóricos plasmados a lo largo del filme.³⁹ De este modo, el «espinazo» conceptual, el hilo conductor de la película es esa voz vindicativa y testimonial que se articula y perdura a través de dos instantes, uno como planteamiento del enigma, el otro como síntesis reveladora del descifrado, ilustrando el último plano en desembrague de niveles narrativos la imagen de espaldas de Casares —narrador primario— y, en otro enmarque en fuga —hipodiégesis—, la estampa de los niños, que han protagonizado la analepsis habilitadora, saliendo al exterior.

La iteración, por tanto, cobra un valor terapéutico al barajar y fusionar operativamente las dimensiones de lo real y lo mítico. En este sentido, es fundacional la escena en la que Santi recorre, implacablemente y sin detenerse, uno de los pasillos del orfanato, persiguiendo a Carlos. Sus pasos en aproximación —iteración singulativa—, la acumulación de planos del espectro como torturadora y escalofriante visión para el testigo —sucesión de plano-contraplano, focalizador-focalizado—, representa el desvelo del trauma que susurra y se acerca al presente para, finalmente, solaparse ambos parámetros temporales, al encontrarse el ojo del testigo y el del espectro como otro desdoblamiento más en el texto. El corredor intramuros, pues, como el tiempo para aquellos que se hallan inmersos en el conflicto bélico, es el espacio de la indeterminación y la incertidumbre, el de la simbiosis entre los vivos que habitan los abismos de la destrucción y los muertos —identificados o no— de nuestra

39 La de Casares es una asertividad diferencialmente subrayable pues, tal y como indica Avery Gordon (1997: 195), el fantasma está, en esencia, condenado al silencio.

guerra, índices que acaban fusionándose cuando se reconocen y se hallan en ese punto de encuentro que es la espectralidad.

El espinazo del diablo opera, pues, como un mecanismo de relojería, fundamentado en ese segmento a modo de micronarración que abre el filme y vertebra el desarrollo hasta reverberar análogamente en su conclusión, manifestando la circularidad del discurso, otra evidencia de iteración.⁴⁰ La matemática compositiva de los acontecimientos, que pivotan en torno a la definición, la aparición e intento de clausura del signo incierto, residual y residente en el metraje, se ve potenciada también por la sistematización secuencial que supone la cuenta atrás, la inminente llegada de los fascistas al hospicio y ese terrible vaticinio que anuncia el fantasma a Carlos cuando le susurra «muchos vais a morir». Así, la repetición conlleva una sucesión de vueltas de tuerca e implosiones de lo reprimido que acerca, desde el recuerdo de la noche de explosiones —bombardeo— y la detonación intuida —representada por la bomba inactiva— a esa deflagración en acto y definitiva que devasta el orfanato, un enmarque narrativo que sustancia la destrucción. Tras la explosión, como si de un súbito instante de introspección epifánica se tratase, el espectador se sumerge temporalmente en la mente de Casares —otra traza explícita del punto de vista dominante en la obra— y experimenta el silencio como vaciado traumático, identificándose con la perplejidad generada a partir de la visión dantesca del orfanato en su esencia, espacio desencantado, de ruinas, y con la existencia de aquellos que, redivivos o muertos en vida, yacen o agonizan atrapados en la atemporalidad. El encuadre de fuego, polvo en suspensión, cuerpos inertes, entre sangre y destrozo, con esa estampa de Conchita —la madre negada— acunando un niño muerto —anticipación de lo que será su funesto sino—, se revela como epítome de la involución y la guerra, hasta cierto punto invisible, que se libra en el entorno.

3. LA PULSIÓN EXPONENCIAL DE LO REVINIENTE: CONCLUSIONES

Lo hemos subrayado ya, el fantasma en *El espinazo del diablo* es como la gradual germinación de la fuerza contestataria, la que se embebece de rabia, rencor y lo vindicativo, regresando una y otra vez, merced a la performativi-

40 Desde el nivel primario de la narración —la *voice-over* que trata de definir el concepto de fantasma—, se dinamiza, en encadenamiento de analepsis, la historia de los niños y los residentes en el Orfanato de Santa Lucía —segundo nivel—, con la profusión de subtramas asociadas a cada personaje y la promiscuidad del punto de vista —aunque, esencialmente, este corresponde a Carlos—, para, finalmente, regresar al primer nivel con la nueva manifestación de la voz en primera persona.

dad del trauma y el conflicto no resuelto, aquello que, otrora familiar e incluso íntimo, se ha transformado en lo siniestro, lo desconocido y, por ende, lo temido (Freud, 1976: 10). Ese espectro, a la vez «extraño e inhóspito» (Trías, 2001: 42), se articula a partir de la laguna de incertidumbre que plantea en el metraje la pregunta lanzadera —con sus imágenes de ambientación irreal, a la vez que hiperrealistas— y la respuesta en forma de poema, que activa la configuración del universo diegético del filme, legitimando la irrupción gradual de lo fantástico maravilloso y haciendo casar en la categoría de lo espectral, a la vez, aquello que transgrede y cuestiona la realidad —el fantasma literal— y lo que, a partir de su potencial connotado, representa la suspensión fantasmagórica de las víctimas de la guerra, además de otros correlatos espectrales multiplicados en el texto. De este modo, lo fantasmal permanece como un interrogante global hasta que, ya en la repetición final de ese segmento o estribillo vertebral en el filme, la isotopía encadenada de símbolos espectrales queda reducida y asociada a la (re)afirmación del redivivo Casares como voz narrativa empoderada en el texto.

Como esa bomba que, lanzada por el ejército opresor —recordatorio y símbolo de la destrucción cual siniestro caballo de Troya—, queda varada en mitad de la nada, sin detonar, el espectro representa la amenaza y el acecho inminentes, si bien, más como víctima y agente protector que como victimario, su reviniencia representa aquello que permanece, la lectura resistente y resiliente contraria al absolutismo. Tal es la repetición o pulsión exponencial de la fantasmagoría vinculada al hospicio de Santa Lucía y a todo un país sumido en una guerra civil, la respuesta en eco doliente a lo incierto, su manifestación a través de la repetición horizontal y polisémica en la secuenciación del discurso, pero también la caída libre, centrípeta y cíclica al sótano o a la fosa, la inmersión en lo recóndito y reprimido que despeja las incógnitas planteadas, exhumando el pasado, reactivando a través de la memoria todo lo que permanece suspendido en el tiempo.

El espinazo del diablo es, en síntesis, una (des)carga emocional en forma de herida rayana en la desintegración que se recrea lastimera y productivamente, un desangrarse que nos impele a posicionarnos y, con nuestra propia voz, denunciar la injusticia para recuperar el sentido u orientación; una mirada liberadora que nos enseña a interpelar a nuestros fantasmas a fin de superar y desactivar —ya casi fuera de tiempo— la iteración del pasado más siniestro.

BIBLIOGRAFÍA

- AGUILAR, Carlos (coord.) (2005): *Cine fantástico y de terror español 1984-2004*, Donostia Kultura, San Sebastián.
- AGUIRRE ROJAS, Carlos (2005): «La historia vista a contrapelo», en Bolívar Echevarría (comp.), *La mirada del ángel en torno a las tesis sobre la historia de Walter Benjamín*, Editorial Era, UNAM, Ciudad de México, pp. 125-142.
- BARTHES, Roland (2001): *La Torre Eiffel*, Paidós, Barcelona.
- BERGERO, Adriana (2010): «Espectros, escalofríos y discursividad herida en *El espinazo del diablo*. El gótico como cuerpo-geografía cognitiva-emocional de quiebre. No todos los espectros permanecen abandonados», *MLN*, vol. 125, núm. 2, pp. 433-456. <<https://doi.org/10.1353/mln.0.0248>>
- BESSIÈRE, Irène (2001): «El relato fantástico: forma mixta de caso y adivinanza», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 83-106.
- BLAIR, Alan (2001): *Interview with Guillermo del Toro, Films in Review*, disponible en <<http://www.filmsinreview.com/2001/11/22/interview-guillermo-del-toro/>> [10/01/2021]
- BOTTON, Flora (1994): *Los juegos fantásticos*, UNAM, México.
- BRINKS, Ellen (2004): «Nobody's Children: Gothic Representation and Traumatic History in *The Devil's Backbone*», *Journal of Advanced Composition*, vol. 24, núm. 2, pp. 291-310.
- BRUNO, Giuliana (2002): *Atlas of Emotion: Journeys in Art, Architecture, and Film*, Verso, New York.
- CAMPRA, Rosalba (2001): «Lo fantástico: una isotopía de la transgresión», en David Roas (ed.), *Teorías de lo fantástico*, Arco/Libros, Madrid, pp. 153-192.
- CARUTH, Cathy (1996): *Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, History*, Johns Hopkins UP, Baltimore. <<https://doi.org/10.2307/3200758>>
- CASTRO, Rogelio (2012): *Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro*, Universidad de Guanajuato, Guanajuato.
- CESERANI, Remo (1999): *Lo fantástico*, Visor, Madrid.
- COHEN, Jeffrey Jerome (1996): «Monster Culture (Seven Theses)», en Jeffrey Jerome Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minnesota Press, London, Minneapolis. <<https://doi.org/10.1017/9781942401209.006>>
- CREED, Barbara (1993): *The Monstruous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, Routledge, London
- DEL TORO, Guillermo (dir.) (2001): *El espinazo del diablo*, El Deseo, Canal+ España, Tequila Gang, España-México.
- DERRIDÁ, Jacques (1994): *Spectres of Marx*, Routledge, London.
- ENJUTO RANGEL, Cecilia (2009): «La Guerra Civil española: entre fantasmas, faunos y hadas», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, disponible en <https://www.google.es/search?source=hp&ei=0HnAW_WKEcazsAeFwqjIBg&q=La+Guerra+Civil+espa%C3%B1ola%3A+entre+fantasmas%2C+faunos+y+hadas&oq=La+Guerra+Civil+espa%C3%B1ola%3A+entre+fantasmas%2C+faunos+y+hadas&gs_l=psy-ab.3..0i22i30k1.1514.1514.0.2248.3.2.0.0.0.115.115.0j1>

- 2.0...0...1c.2.64.psy-ab..1.1.115.0...150.DcmTcYnzteE>, pp. 37-45 [11/10/2018] <<https://doi.org/10.15695/vejlhs.v5i0.3237>>
- FREIRE, Enrique, y Frank RUBIO (2009): «Entrevista a Guillermo del Toro», *Generación XXI* (3 de junio), Sugerencia Editorial S.L.
- FREUD, Sigmund (1976): *Lo siniestro*, López Crespo Editor, Buenos Aires.
- GAVELA RAMOS, Yvonne (2011): «El acto colectivo de recordar: historia y fantasía en *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del fauno*», *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 88, pp. 179-196 <<https://doi.org/10.3828/bhs.2011.3>>
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006): *La guerra persistente. Memoria y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil española*, Iberoamericana-Vervuert, Madrid-Frankfurt. <<https://doi.org/10.31819/9783954870332-001>>
- GORDON, Avery F. (1997): *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, University of Minnesota Press, Minneapolis y Londres. <<https://doi.org/10.2307/2653923>>
- HALBERSTAM, Judith (1995): *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Duke University Press, Durham, N.C.
- HANLEY, Jane (2007): «The Walls Fall Down: Fantasy and Power in *El laberinto del fauno*», *Studies in Hispanic Cinemas*, vol. 4, núm. 1, pp. 35-45. <https://doi.org/10.1386/shci.4.1.35_1>
- HARDCASTLE, Anne E. (2005): «Ghosts of the Past and the Present: Hauntology and the Spanish Civil War in Guillermo del Toro's *The Devil's Backbone*», *Journal of the Fantastic in the Arts*, vol. 15, núm. 2, pp. 119-131. <<https://doi.org/10.7228/manchester/9780719078088.003.0008>>
- HERTZ, Neil (1979): «Freud and Sandman», en Josué Harari (ed.), *Textual Strategies: Perspectives in Poststructuralist Criticism*, Cornell UP, Ithaca, pp. 296-321. <<https://doi.org/10.7591/9781501743429-013>>
- LABANYI, Jo (2007): «Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War», *Poetics Today*, vol. 28, núm. 1, pp. 89-115. <<https://doi.org/10.1215/03335372-2006-016>>
- LÁZARO-REBOLL, Antonio (2007): «The Transnational Reception of *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001)», *Hispanic Research Journal*, vol. 8, núm. 1, pp. 39-51. <<https://doi.org/10.1057/9781137407849.0017>>
- MESSEGUER, Manuel Nicolás (2013): «Criaturas de la guerra. Memorias traumáticas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo», *Aletria*, vol. 2, núm. 23, pp. 47-63. <<https://doi.org/10.17851/2317-2096.23.2.47-64>>
- MOREIRAS MENOR, Cristina (2002): *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*, Ediciones Libertarias, Madrid. <<https://doi.org/10.1353/mln.2004.0105>>
- ORTIZ MALDONADO, Eduardo (2011): «¿Qué es un fantasma: el trauma histórico en *El espinazo del diablo*», *Cuarto Propio: revista cultural*, núm. 7, disponible en http://cuartopropio.upra.edu/vol7/Eduardo_Ortiz.pdf [29/01/2021] <<https://doi.org/10.1353/hpn.2016.0015>>
- PASTOR, Brígida M. (2011): «La bella y la bestia en el cine laberíntico de Guillermo del Toro: *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006)», *ARBOR Ciencia, Pensamiento y Cultura*, núm. 748 (marzo-abril), pp. 391-400. <<https://doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2017>>

- ROAS, David (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- ROSE, James (2009): *Studying The Devil's Backbone*, Auteur, Leighton Buzzard. <<https://doi.org/10.5040/9781800850866.0005>>
- ROWAN-LEGG, Shelagh (2016): *The Spanish Fantastic: Contemporary Filmmaking in Horror, Fantasy and Sci-fi*, I.B. Tauris, London-New York. <<http://dx.doi.org/10.5040/9781350989269>>
- RUIZ MARTÍNEZ, José Manuel (2015): «Memoria de la Guerra Civil española y género fantástico en *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro», *Tropelías: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 23, pp. 461-472. <https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.201523755>
- SANTAOLALLA, Isabel (2005): *Los otros. Etnicidad y «raza» en el cine español contemporáneo*, Prensas Universitarias de Zaragoza, Zaragoza. <<https://doi.org/10.26754/uz.84-7733-753-5>>
- SMITH, Paul Julian (2001): «Ghost of the Civil Dead», *Sight & Sound* (December), pp. 38—39.
- THOMAS, Sarah (2011): «Ghostly Affinities: Child Subjectivity and Spectral Presences in *El espíritu de la colmena* and *El espinazo del diablo*», *Hispanet Journal*, núm. 4, disponible en <<http://www.hispanetjournal.com/GhostlyAffinities.pdf>> [29/01/2021]
- TIERNY, Dolores (2014): «Transnational Political Horror in *Cronos* (1993), *El espinazo del diablo* (2001), and *El laberinto del fauno* (2006)», en Ann Davies, Deborah Shaw y Dolores Tierney (eds.), *The transnational fantasies of Guillermo del Toro*, Palgrave Macmillan, New York, pp. 161-182. <<https://doi.org/10.3366/edinburgh/9780748645732.003.0005>>
- TODOROV, Tzvetan (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporáneo, Buenos Aires.
- TRÍAS, Eugenio (2001): *Lo bello y lo siniestro*, Ariel, Barcelona.
- WERSTCH, James V. (2002): *Voices of Collective Remembering*, Cambridge University Press, Cambridge. <<https://doi.org/10.1017/CBO9780511613715>>
- WOLFREYS, Julian (2002): *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, Palgrave, Basingstoke. <<https://doi.org/10.1093/nq/50.1.137-a>>