

LA GUERRA CIVIL ESPAÑOLA: ENTRE FANTASMAS, FAUNOS Y HADAS

Cecilia Enjuto Rangel
University of Oregon

¿Qué pueden decirnos un fantasma, unos fetos, un fauno y unas hadas sobre las guerra civil española? Las dos películas hermanadas del director mexicano Guillermo del Toro, *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, dejan su huella estética y políticamente en la memoria colectiva, a través de una reapropiación de la imaginación histórica. Estos filmes, dos acercamientos a la España de la guerra civil y a los comienzos de la posguerra, nos invitan a imaginar ese pasado a través de los ojos de la infancia, de sus fantasías y de su capacidad de hablar con fantasmas, faunos o hadas.¹

Cuando el poeta falangista Agustín de Foxá en su *El almendro y la espada* condena la ciencia materialista de los republicanos, está también bendiciendo el atraso, la anti-modernidad y el anti-intelectualismo. En su verso “No queremos tu ciencia, que nos quema las hadas”, reacciona contra la ciencia marxista y su modernidad, para apoderarse políticamente de la fe y la fantasía. Pero esta apropiación de lo fantástico desde la perspectiva falangista es una estrategia más para “rescatar” el pasado “imperial y glorioso” de una España nacionalista, “unida” por una Iglesia y un Estado totalitario.

Guillermo del Toro propone una estética “transatlántica”, que en muchos sentidos rompe las fronteras nacionales y nacionalistas, con la que sugiere además una reapropiación de las hadas, de lo fantasmagórico y de lo fantástico. Su intención no es idealizar un pasado u otro, ni desvirtuarlo de su “realidad”, sino que nos incita a que enfrentemos el trauma colectivo y sus pesadillas, sin reducirlo a una representación lineal de la historia. Partiendo de la teoría de la historia de Walter Benjamin, podemos repensar estas dos películas de del Toro como una ruptura con el cine “historicista”. Como Jo Labanyi sugiere en relación a *El espinazo del diablo* y su “haunting trope”, Guillermo del Toro presenta una visión de la modernidad que no mira sólo adelante, dejándose llevar por la tormenta del progreso, sino que dialoga con su pasado y sus ruinas.

El espinazo del diablo se centra en un orfanato, aislado, en medio de un desierto, al final de la guerra civil. Carlos, un niño que acaba de llegar, se encuentra con un fantasma, Santi, que quiere contar su historia y vengarse de su asesino, Jacinto, el joven conserje que representa el fascismo dentro de este microcosmos de la España de 1939. Los padres metafóricos de los huérfanos son republicanos comprometidos, el maestro de ciencia, el Dr. Casares, argentino que decidió hacer allí su vida, enamorado platónicamente de Carmen, la directora. *El laberinto del fauno* se sitúa en la España de 1944, donde todavía se palpan los residuos y la continuación de la guerra. La acción comienza cuando Ofelia

llega con su madre embarazada a conocer a su padrastro, el Capitán Vidal, un fascista que lidera un cuartel, aislado en medio de un bosque en el que las tropas franquistas se enfrentan todavía a los guerrilleros republicanos. En este contexto, la realidad histórica se entrelaza con la fantasía de los cuentos de hadas; la historia de la violencia de la guerra se narra paralelamente a la aventura fantástica de Ofelia, quien tiene que encontrarse a sí misma en ese laberinto, y pasar las pruebas del fauno para regresar a su reino. En las dos películas, del Toro escoge contar la historia de los huérfanos, aislados en el desierto o en el bosque, en lugares olvidados, como si se tratase de representantes de una República abandonada por la comunidad internacional.

El espinazo del diablo y *El laberinto del fauno* forman parte de una serie de películas que representan la guerra civil y las dictaduras en España y América Latina desde la perspectiva infantil. Del Toro, al igual que Víctor Erice con *El espíritu de la colmena*, o Andrés Wood con *Machuca*, proponen historias de crecimiento, una suerte de *bildungsroman*, en las que los protagonistas, niños inocentes, víctimas de la violencia de los adultos, se encuentran a sí mismos, crecen repentinamente y presentan una visión alternativa a esa realidad opresiva.² Estas alternativas históricas se revelan dentro de una estética que abraza lo desconocido, lo extraño, “el otro”, y que motiva a sus espectadores a identificarse con los niños protagonistas.³ A través de la mirada de los niños se demuestra finalmente que los Frankenstein, los faunos y los fantasmas, no tienen que darnos miedo; son los monstruos “reales” o quizás los “fascistas” arquetípicos los que constituyen una verdadera amenaza.⁴ Al asumir que la fantasía transforma nuestra manera de recordar y nuestra visión cultural del pasado, del Toro nos invita mediante sus alegorías políticas a enfrentar lo fantasmagórico de una historia rota y el legado de una guerra que no le pertenece sólo a España. En este análisis comparativo, discuto la estructura circular de estos dos filmes, así como su masculinización y feminización de los espacios dentro de una estética transatlántica que contribuye a la reescritura de la memoria histórica de la guerra.

Una diferencia clave de los filmes de del Toro, además de que en *El espinazo* sobresalen los símbolos fálicos y en *El laberinto* los símbolos uterinos, es que en *El laberinto* vemos la lucha de un individuo, una niña, cuyo heroísmo reside en su capacidad de decidir y sacrificarse. Por su parte, en *El espinazo*, aunque encontremos los mismos valores éticos, y aunque Carlos y Jaime protagonicen la acción, es el colectivo de los niños el que logra matar al anti-héroe. Esta alternativa histórica implica que aunque eran más débiles y no tenían armas, los hijos de los republicanos pueden unirse y vencer. Aunque una película termina con la muerte de la niña y la otra con la supervivencia de los huérfanos, ambas logran evocar una salida ante el fascismo, más allá de la muerte final del monstruo real. El pasado

fantasmagórico que retorna convoca al diálogo e incita a confrontar eso que Zizek denomina “the desert of the Real” (15).

¿Pero qué implica la reapropiación de las hadas? Retornemos un momento a la poética falangista y su retórica. En *La Pelea de la Bestia y el Ángel*, José María Pemán dibuja la deshumanización de los republicanos con la representación de la Bestia como la máquina, el tanque soviético, la ciencia, la materia que se opone al ángel fascista, rubio por supuesto, que es el epítome del espíritu, el ideal de la fe y la poesía. En su ensayo sobre la retórica falangista, Juan Cano Ballesta resume este paisaje ideológico: “Frente a este espiritualismo exaltado, la máquina viene a encarnar la maldad, la ciencia que destruye la fantasía y la fe, el poder amenazador del materialismo” (300). Cano Ballesta explica que “a diferencia del nacionalsocialismo alemán o del fascismo italiano, fervorosos aliados de la máquina [...] el fascismo español ve en la máquina una amenaza a todo lo [...] sagrado de su bagaje tradicional” (300). Agustín de Foxá en su poema “La espiga” reitera esta visión caricaturesca del enemigo republicano triturador de flores, sueños y hadas, y muy cómodamente encuentra la pureza espiritual en las muchachas desnudas o las notas de un salmo, como si éstas fuesen abstracciones sinceras sin connotaciones eróticas, políticas y moralistas:

Esos hombres malvados, que cuando ven un pájaro
sueñan con una máquina neumática; esos viejos
botánicos impúdicos, que desnudan la rosa
o martirizan lirios con lupas y tijeras.
No queremos tu ciencia, que nos quema las hadas,
ni ese plan quinquenal que acaba con los sueños.
A la máquina enorme, preferimos, sin duda,
la muchacha desnuda que se mete en el río,
y cambiamos las fábricas de la Rusia soviética,
por la inicial de un código, o las notas de un salmo. (80)

Aunque esto parezca una digresión, el poema de Agustín de Foxá muestra una visión opuesta del fascismo presente en las películas de del Toro. En este poema, los “otros”, los enemigos sólo utilizan la naturaleza para estudiarla o para compararla con la máquina: el pájaro que sólo se define a través de su semejanza con el avión. Mientras los hombres crueles y viejos desnudan la rosa para convertirla en un objeto científico, esta primera persona plural presenta a los falangistas como sujetos que aprecian la belleza ideal de la muchacha desnuda o de los códigos antiguos. En las películas de del Toro, los niños se apoderan de esas hadas y leen la naturaleza de una forma muy diferente a los adultos, la observan pero

no para transformarla en meros objetos estéticos ni para maquinizarla, sino para otorgarle vida propia. En el caso de *El laberinto*, los insectos se convierten en hadas y el muro empedrado en un fauno arborizado. En *El espinaço* las babosas son las que transitan tanto por el espacio oculto de la cisterna como por el espacio compartido del patio. En *El laberinto*, la visión de la naturaleza incluye además a los seres fantásticos que surgen de ella. De hecho, del Toro ya ha comentado que sus monstruos suelen ser bellos como la naturaleza misma.⁵

En contraste con la poética falangista de Pemán y de Foxá, el cine de del Toro resalta un fascismo atrapado entre sus máquinas, despreocupado por lo espiritual. Los símbolos de ese fascismo se ven en la bomba sin detonar en *El espinaço* y el reloj del Capitán en *El laberinto*, paradójicamente, metáforas del tiempo paralizado y de la continuidad de la guerra. La bomba en el centro del patio, como metonimia de una determinada España, apunta a una modernidad fracasada, hueca, y a la misma vez amenazante, que en cualquier momento puede estallar. En *El laberinto*, el reloj roto sirve como recuerdo de la bravura del padre del Capitán, símbolo de esa masculinidad del militar obsesionado con la hora de su muerte. Vidal pasa largos periodos tratando de arreglar la máquina del tiempo. En sus ratos libres actúa como un ingeniero frustrado, insertando delicadamente sus tenazas en el reloj. Sin embargo, cuando en una cena con los vecinos, le preguntan sobre la leyenda del padre que rompe su reloj porque quiere que su hijo sepa cómo muere un “valiente”, el capitán se incomoda y niega la historia, huyendo de la sombra de su padre.⁶

El cine de del Toro también se distancia de la perspectiva categórica de la poética falangista que divide la ciencia de la fe. Este distanciamiento se produce a través de un personaje como el Dr. Casares, en *El espinaço*.⁷ El personaje, representado por el actor argentino Federico Luppi, rompe los parámetros de lo racional y lo irracional, al ser un profesor de ciencia que recita poemas de Tennyson y bebe el alcohol de los fetos deformes por si hubiera algo de verdad en las supersticiones y ese trago pudiera curar la impotencia.⁸ La tensión entre la potencia y la impotencia, y el acercamiento a la representación de la historia desde la estética de lo fantástico, también se subrayan mediante la estructura circular de los dos filmes de del Toro.

El comienzo y el final de ambas películas nos enseñan a leerlas como representaciones fílmicas benjaminianas que se oponen a una visión historicista y lineal de la guerra. *El espinaço del diablo* empieza y termina con la voz de un narrador, el *voice-over* del Dr. Casares, que pregunta “¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez, algo muerto que parece estar vivo aún, un sentimiento en el tiempo, como una foto borrosa, como un insecto atrapado en el ámbar.” ¿Cómo definir un fantasma sino es a través de metáforas que lo poetizan? Que sea la voz de un maestro de ciencia la

que inicia y termina la película con esa pregunta, muestra que el personaje del Dr. Casares representa esa frontera borrosa entre lo real y lo irreal, entre el presente de la voz narrativa y el pasado que simboliza un fantasma. Del Toro se acerca al pasado histórico como si éste fuera una herida abierta, no para curarla o cerrarla, sino para reconocer su dolor, para confrontarla sin miedo como lo hace Carlos al querer hablar con Santi. Cristina Moreiras Menor justamente analiza en su libro *Cultura herida* “la línea de continuidad entre el pasado y el presente” y aunque no discute en particular *El espinazo del diablo*, atina al destacar que “la realidad contemporánea, está constituida sobre las ruinas precisamente de unos fantasmas que siguen vivos y sin enterrar: esos espectros del pasado cuya presencia de alguna manera imposibilitan tanto la total clausura con la anterioridad democrática como la libertad de mirar hacia un futuro esperanzador” (17). Del Toro evoca a esos fantasmas del pasado, literalmente dándoles voz, porque ellos representan esa línea de continuidad temporal y, a la misma vez, sugieren una estructura circular de la historia, en la que el futuro esperanzador del final de la película se ve ensombrecido por la falta de libertad en el orfanato. Éste se vuelve cárcel de fantasmas, microcosmos de ese paisaje estéril de la España de Franco al que se enfrentarán los niños.

En el comienzo de *El espinazo*, los primeros tres tipos de imágenes se hilan a través de esas metáforas que tratan de definir un fantasma: la caída en el centro del orfanato de una bomba que no explota, la muerte del niño Santi y su cuerpo hundiéndose en la cisterna, y finalmente las imágenes de los fetos deformes por culpa del “espinazo del diablo”, huérfanos en su piscina de alcohol. La bomba, Santi y los fetos, son los fantasmas de esta historia que culmina con la destrucción del orfanato. *El espinazo* termina con la misma pregunta con la que comienza, “¿Qué es un fantasma?” Su respuesta poética es una historia alternativa a la victoria fascista después de la guerra, un final en el que los niños se unen y logran sobrevivir.

La estructura circular de *El laberinto* también nos propone leer la película como un *flashback*, un pedazo de memoria. El filme comienza con la pantalla en negro, que nos sitúa en la España de 1944. A continuación se escucha la respiración forzada y se ve un primer plano de una niña a punto de morir. El tiempo retrocede y la sangre de la niña parece recogerse de nuevo hacia el interior de la nariz. La cámara se mueve también de forma circular y después de dar una vuelta, se zambulle en el ojo de la niña.⁹ Su ojo nos permite adentrarnos en el mundo imaginario, en el que un narrador nos cuenta la historia de la princesa que huyó al mundo de los humanos y perdió la memoria, pero cuyo padre la espera en su reino subterráneo, con sus escaleras circulares, “hasta que el mundo deje de girar.” Del Toro quiere que leamos lo circular como una metáfora de ese espacio feminizado: “I very deliberately designed the idea of the fantasy world to be extremely uterine... everything in the fantasy world is very rounded while in the real

world is cold and straight” (Kermode). *El laberinto* concluye con la escena inicial de la muerte de Ofelia, pero al final nos ofrece una alternativa a la historia trágica. Su sacrificio y su muerte implican un tipo de resurrección, la recuperación de su memoria y de su identidad, y no sólo el retorno al vientre de la madre naturaleza, sino también la añoranza de todo huérfano, el reencuentro con sus padres. En contraste con el mundo fascista de la realidad, su reino alternativo, bajo tierra (en el que sus padres, que suponemos republicanos, paradójicamente son los reyes), puede ser entendido como un desafío a la visión católica del Paraíso celestial. El padre ausente, una vez sastre y ahora rey, se vuelve presente al final, al mismo tiempo que la familia se reúne bajo tierra para disfrutar de la inmortalidad. Su decisión ética de no sacrificar al inocente, su hermano, además de permitirle la trascendencia, es una respuesta política a la guerra civil que destruyó el núcleo familiar en una lucha entre hermanos. Por lo tanto, ante la tragedia de vivir bajo el fascismo, la muerte de Ofelia resulta ser también el final feliz de toda historia de hadas.

Las dos películas proponen que penetremos los lugares oscuros y enfrentemos sus monstruos sin tenerles miedo: tanto el orfanato y su fosa como el molino y su laberinto, son microcosmos de la España en guerra. El final de *El laberinto*, más allá de su respuesta algo pagana a la visión católica de la Santísima Trinidad, es la culminación dorada de todo un motivo subterráneo. La resistencia republicana representada por los guerrilleros, también recurre a salvaguardarse en el bosque y en las cuevas. Por su parte, Mercedes decide esconder las cartas clandestinas enterrándolas en el suelo. Los espacios subterráneos y ocultos aparecen de forma recurrente: con el sapo que vive debajo del árbol, el Hombre Pálido que tiene sus aposentos alternativos y casi míticos dentro de los muros del molino, y la mandrágora que Ofelia sitúa debajo de la cama de su madre para lograr su recuperación. Lo subterráneo en *El laberinto* es otro espacio de encuentro, otro lugar liminal entre lo real que parece irreal y lo fantástico que se vuelve verosímil.

La fantasía y la historia están elegantemente hiladas a través de sutiles transiciones y paralelismos. Los monstruos de del Toro, como el Hombre Pálido, no sólo nos recuerdan a los ojos desubicados de simbolistas como Odilon Redon, sino también a imágenes reales de la segunda guerra mundial y los campos nazis de exterminio. Eso se ve claramente en la metonimia de la montaña de zapatos, que representa los rastros de los niños muertos. En su excelente ensayo sobre esta película, Paul Julian Smith discute varios paralelismos: entre la cena del Hombre Pálido y la mesa que preside el Capitán Vidal, entre la búsqueda de la llave de Ofelia y la llave que debe de cuidar Mercedes, entre el puñal que encuentra Ofelia y el cuchillo de Mercedes que le sirve para defenderse (8-9). Además tanto Ofelia como Mercedes cuidan de y se solidarizan con sus respectivos hermanos en respuesta a una guerra fratricida. Sin embargo, todavía no se han explorado los paralelismos que hay entre estas dos películas que del Toro ha

descrito como hermanadas: “*The Devil’s Backbone*... is the brother movie. But *Pan’s Labyrinth* is the sister movie, the female energy to that other one” (Kermode).

En *El laberinto* predominan los personajes femeninos: Ofelia es la heroína principal, Mercedes es su modelo de fortaleza y coraje, y Carmen es su madre, cariñosa pero débil e incomprensiva. El Capitán, por otro lado, aparece como un ser casi enajenado ya que su soberbia y su machismo le impiden saber leer a Mercedes. Es precisamente esta ignorancia de la mujer lo que le permite a Mercedes defenderse de la tortura y cortarle la cara. Mientras que en *El Laberinto* lo erótico parece ser reprimido por un catolicismo rancio y por el fascismo del Capitán, quien sólo ve en la mujer su utilidad como sirvienta o como órgano reproductivo, en *El espinazo*, la sexualidad y el deseo se exploran en múltiples dimensiones. El deseo se manifiesta en lo que parece un culebrón a simple vista: el Dr. Casares desea a Carmen, la directora, aunque es impotente. Ella desea y se acuesta con Jacinto, cuya potencia sexual va acompañada de una fuerte inseguridad. Conchita se considera la novia de Jacinto hasta que se percata de sus intenciones homicidas. Para culminar este ciclo de deseos encontrados, Jaime, el amigo de Santi y luego de Carlos, también desea infructuosamente a Conchita y le demuestra su cariño con un anillo de papel. Sin embargo, a pesar de que Conchita y Carmen son dos personajes fundamentales, que también mueren tratando de salvar a los niños, la película se centra en el colectivo masculino de los hijos de los republicanos.

Entre los paralelismos principales de las dos películas, se encuentra también la actitud de los niños protagonistas ante lo desconocido. Al igual que Ofelia, que se adentra en las vísceras de la tierra, Carlos sabe nadar en todos los sentidos y no teme zambullirse en la fosa para salvar a Jaime, su compañero traumatizado y testigo del asesinato de Santi. Carlos decide hablar con el fantasma y, al final, él es quien lo busca para que le cuente su historia. En el transcurso de ambas películas, tanto el fauno como el fantasma cambian de consistencia al igual que las hadas se presentan como insectos inicialmente y el fauno surge de un muro de piedras. En esta misma línea, el fantasma de Santi también pasa de una sombra, de unas huellas y unos suspiros, a ser una imagen con gotas de sangre que brotan de su cabeza herida.¹⁰

En *El espinazo* y *El laberinto* encontramos motivos recurrentes como la búsqueda de una llave o la fascinación por los motivos fetales. En *El espinazo* los fetos son “the ultimate outcasts” (Brinks 299), marginados antes de nacer. Ellen Brinks reflexiona sobre estos fetos como representantes de la historia huérfana: “Their arrested development and preservation puts them beyond time and change, outside history, locking them up in a kind of liquid amber” (299). Los fetos son los olvidados, los huérfanos por excelencia. En *El laberinto*, Ofelia le cuenta un cuento a su hermano, todavía un feto en el vientre de su

madre, y es a través de ese trayecto que se presenta el mundo fantástico de la película. También la mandrágora, la planta bebé que le da el fauno, está conectada con su hermano. Este momento anticipa el sacrificio de Ofelia ya que además de leche, la mandrágora necesita un poco de su sangre. La mandrágora es precisamente uno de los elementos que irrumpen desde el espacio mágico para transformar el real: la raíz que proviene de las manos de fauno y que sufre en el fuego por el escepticismo de la madre y del Capitán. Ante la reacción de horror de Ofelia, quien tiene fe en la raíz mágica, su madre le grita que “el mundo no es cómo en los cuentos de hadas, la magia no existe”. La madre no comprende la afición de Ofelia por los libros y, desde el comienzo de la película, le explica que debe pensar en otras cosas, como si hacerse adulto implicara el fin de la imaginación. Ante el cinismo y la desilusión de los adultos, del Toro responde que “la magia sí existe”. La muerte de la mandrágora anticipa y desencadena el parto prematuro y la muerte de la madre.

La recuperación de las hadas, la fantasía y la comunicación con los fantasmas se logran en las dos películas a través de constantes alusiones literarias. Los dos protagonistas, Carlos y Ofelia, son ávidos lectores que llegan al orfanato y al molino acompañados de sus libros. Éstos les dan las herramientas para ver más allá de lo superficial, para trascender el mundo de los adultos y, a la misma vez, para sobrellevarlo. Ya se han discutido las referencias literarias en *El espinazo*, desde los poemas de Tennyson y Sor Juana Inés de la Cruz que cita el Dr. Casares, hasta el libro que lee Carlos, *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas.¹¹ A través de las referencias en *El espinazo* al canon literario, a la estética gótica y a la cultura popular, en particular al cómic *Paracuellos*, y en *El laberinto* a los cuentos de hadas, desde Hans Christian Andersen hasta Charles Dickens y Lewis Carroll, del Toro hila las historias ficticias y reales, y propone la imaginación como herramienta para enfrentar los conflictos interiores y las crisis sociales.

Aunque sus guiones y sus imágenes parecen unirse en una tela de araña construida delicadamente, Del Toro no busca crear una estética uniforme, la obra de arte como si fuese un cuerpo entero, ya que su cámara se deja atraer por las grietas, por lo arruinado, por lo irreparable. Ambos filmes también evocan la República y a sus defensores como un cuerpo roto, cojo, literalmente sin una pierna. En *El laberinto*, el fascismo se caracteriza por una violencia casi grotesca, y el Capitán disfruta viciosamente de jugar con sus utensilios de tortura. En contraste con esto, el doctor intenta salvaguardar su integridad y ayuda como puede a los maquis. En un momento dado, no tiene otra opción que amputarle la pierna a un guerrillero. Los defensores de la República luchan sin una pierna, sin ayuda del exterior y con todo y eso logran otro final, otra alternativa histórica en la que, como los niños de *El espinazo*, se organizan, toman el cuartel y ganan la batalla. Un personaje como el doctor, que parece impotente ante el fascismo del Capitán, es uno de los que lo enfrentan al final. Otorgándole una muerte

compasiva al guerrillero, el doctor sabe que sella su propia muerte. Cuando el Capitán le cuestiona su acción, el doctor responde sabiamente: “es que obedecer por obedecer eso sólo lo hacen gentes como usted, Capitán”. Esta frase anticipa la lección de Ofelia, quien debe obedecer al fauno aunque finalmente decide desobedecerle para salvar al hermano y así encarar su propia muerte. Por supuesto, el cuerpo mutilado no le pertenece sólo a los republicanos, el Capitán termina con varias cuchilladas, un cachete abierto y un disparo en el ojo, apuntando a su constante ceguera.

En *El espinazo*, la directora del colegio, Carmen también anda sin una pierna. Las relaciones sexuales en *El espinazo* se complican porque a pesar de que éstas le avergüenzan, Carmen mantiene una relación secreta con Jacinto, el joven conserje. Cuando están juntos en la cama, Jacinto ante esta vergüenza, le explica que mientras su marido y el profesor Casares se ocupaban de la poesía, él siempre se ha ocupado de la carne. Ante este comentario, ella le responde: “Esta pierna me duele, no la soporto pero la necesito para tenerme en pie”. La pierna que necesita y el sexo que la sostiene, sugieren una representación compleja y problemática del cuerpo de la nación como un ente dividido entre dos, los idealistas impotentes y los pragmáticos egoístas. Mientras que en *El laberinto* predomina lo uterino, en *El espinazo* abundan los símbolos fálicos: desde la pierna de palo que sirve de caja fuerte y la bomba en el centro del patio del colegio, hasta las armas rudimentarias, los palos afilados con pedazos de cristal que usan los niños al final para atacar a Jacinto. Aunque los títulos de las dos películas también se corresponden poética y estructuralmente, deberíamos preguntarnos qué pueden compartir un laberinto y un espinazo, un fauno y un diablo. Los dos títulos aluden a un espacio o a unos seres que simbolizan lo olvidado y lo que aparenta una cosa pero es otra. El espinazo no es producto del diablo sino una deformidad física de esos fetos, algo que los hace raros y a la vez extraordinarios. El fauno es, por su parte, un personaje mitológico que también se considera una rareza natural, y su laberinto es lo que acerca a Ofelia al mundo mágico. Los títulos también evocan la masculinización y la feminización del espacio para criticar el machismo del fascismo. Esta crítica que del Toro desarrolla en los dos filmes propone una lectura alternativa de la historia.

En la primavera de 1940, sólo meses antes de que Walter Benjamin se suicidara en un pueblo en la frontera de la Francia ocupada por los Nazis y la España franquista, escribe sus veinte *Tesis sobre la filosofía de la historia*. Inspirado por el cuadro de Paul Klee, *Ángel Novus*, Benjamin se imagina el espectro del ángel de la historia: “His eyes staring, his mouth open, his wings are spread... His face is turned toward the past” (257). El ser fantasmagórico es un testigo más de las ruinas que se acumulan, pero aunque quisiera reconstruirlo todo, no puede porque “a storm irresistibly propels him into the future to which his back is turned, while the pile of debris before him grows skyward. This storm is what we call

progress” (257-58). El ángel de la historia de Benjamin pierde su capacidad de redención ante esta visión del progreso moderno que nos incorpora a su torbellino y no nos permite mirar hacia dónde nos dirigimos. El cine de del Toro evoca esa misma crítica benjaminiana al progreso moderno, no sólo a través de la estructura circular de sus filmes y de su demoledora representación del fascismo arquetípico, sino también en la forma en que los niños protagonistas se acercan a los espacios en ruinas o subterráneos. Los niños en vez de dejarse llevar por la tormenta o huir de lo incomprensible, le dan la mano a los fantasmas y a las hadas. El laberinto es para Ofelia un lugar liminal, una suerte de puerta de entrada que la llevará al reino subterráneo. Del mismo modo, las puertas de la cocina en *El espinazo* se presentan desde el principio como otro espacio fronterizo. Las escaleras que llevan a la cisterna en *El espinazo*, al igual que las escaleras que llevan al portal en *El laberinto*, implican una aproximación a lo oculto, a lo olvidado, al pasado, que se distancia de una visión que abraza el progreso capitalista y su materialismo. De ahí, que un personaje tan conflictivo como Jacinto en *El espinazo* sólo quiera destruir el orfanato y todo lo que representa para él social y emocionalmente, con el fin de borrar su pasado y reconstruir su propio futuro con el oro ajeno. Su egoísmo y sus profundos complejos sociales dibujan a los Nacionalistas fascistas como defensores de la modernidad capitalista en contraste con la representación de los Republicanos y sus hijos, como ha señalado tan acertadamente Jo Labanyi:

[...] the Republicans [...] are depicted as representing a version of modernity that engages with past injustice and regards ruins as something to be cherished. This version of modernity echoes Walter Benjamin’s messianic notion of history, in which the seeds of the future are to be found by salvaging from the ruins of the past the potential that was prevented from finding realization. This allegorical ghost story contains a serious message about the need for a kind of modernity [...] that engages with the past rather than regarding it as something to be eradicated. (2007, 102)¹²

Labanyi advierte que *El espinazo* encierra una visión benjaminiana de la historia, donde el tiempo no se percibe homogéneo y vacío. A través de sus alegorías históricas, del Toro defiende una política de la memoria, ya que en estos filmes las ruinas no son desechables y que son un motivo para el aprecio y el aprendizaje del pasado.

El final alegórico de *El espinazo* es para algunos críticos problemático porque supuestamente no es fiel a la historia; crítica que también podría aplicarse al final victorioso de los guerrilleros en *El laberinto*. Anne Hardcastle sugiere que *El espinazo* distorsiona la historia porque dentro de la alegoría política, en la que los niños representan a España, del Toro no presenta a un colectivo dividido.¹³ En la misma línea argumentativa, Brinks también considera que el final en el que los niños se unen y matan al

fascista puede ser “troublesome” porque “*The Devil’s Backbone* can be said to alter what was (the Republican defeat by the fascists) in favor of what might have been, converting the subjection to cruelty into solidarity, disunity into royalty [...]” (307). Ambas críticas analizan las secuelas del trauma colectivo que se manifiestan y se afrontan en *El espinaço*, y sin embargo, no perciben las múltiples formas en las que se puede rescribir la historia sin traicionarla: la recuperación de las hadas, y en este caso, el diálogo con los fantasmas, proyectan una historia alternativa a la oficial, fiel a su propia visión ideológica de la historia. Es una historia que no busca el consenso político, sino que *imagina* y revela otro final, que puede leerse en ambas películas como un nuevo comienzo, una salida. El arte no tiene porqué hacerse eco de un final, de una visión que evoque la “verdad”. Estos filmes nos presentan su propia verdad, no por ello menos fiel a una historia, en la que hubo múltiples batallas, ya que la guerra no terminó del todo en 1939.

El final en ambas películas resulta y no resulta sorpresivo: la estructura circular nos incita a volver al pasado, es decir, al arranque de cada filme para entender el desenlace. *El laberinto* nos anima a mirar y descubrir esas huellas del pasado: Ofelia “dejó tras de sí pequeñas huellas de su paso por el mundo, visibles sólo para quien sepa donde mirar.” El juego con la luz y la música nos enseñan a *mirar* durante toda la película, sin duda, condicionando la construcción de la atmósfera.¹⁴ Los contrastes y la manipulación de la luz también marcan la estética fantasmagórica y los claroscuros de *El espinaço*. Ya se ha sugerido el homenaje de del Toro a la obra de Goya y Velázquez, pero el final de *El espinaço* me recuerda más bien a René Magritte, a los contrastes de una pintura como *El imperio de la luz*. La última imagen de la película es una toma en la que el fantasma del Dr. Casares se muestra desde la oscuridad, como sugiere Isabel Santaolalla, “enmarcado dentro de otro marco”, observando la puerta, la salida de los niños al paisaje azul y amarillo.¹⁵ La escena final lo ilumina como el testigo y, por lo tanto, el narrador por excelencia. Giorgio Agamben aclara, en *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo*, que la propia etimología de la palabra ‘testigo’ apunta a la necesidad de éste de testimoniar, el deber ético de ofrecer el testimonio sobre una experiencia vivida (15). Casares nos ofrece su testimonio, la narración de la película, desde la muerte. Al final se repite la pregunta “¿Qué es un fantasma?” pero junto a las respuestas previas, el narrador, el Dr. Casares termina con “Un fantasma. Eso soy yo”. La revelación perturbadora de que nuestro narrador era un fantasma alude claramente a *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, a la historia de España y México, estos grandes *haunted houses*, cuya historia es contada por los muertos. ¿Se puede leer en esto una estética transatlántica?

El espinaço fue producida por El Deseo, Tequila Gang y Anheló Producciones, y *El laberinto* tiene cinco productores, entre ellos Alfonso Cuarón. En cualquier caso, las dos películas son coproducciones españolas y mexicanas, y del Toro se aproxima a la guerra civil con una estética transatlántica. En sus

comienzos *El espinazo* iba a estar ambientada en plena revolución mexicana, y sin embargo, al resituirla en la guerra civil española, del Toro reformula los parámetros del cine nacional y nacionalista. Como bien ha señalado Antonio Lázaro-Reboll: “The re-contextualization of del Toro’s project, from the Mexican Revolution to the Spanish Civil War, as his generic choice, seem to defy official discourses of national cinema” (44). Del Toro se rebela contra las categorías maniatadas de lo auténticamente mexicano o español y alude a las películas del oeste y las de horror, como géneros populares que redefinen el cine histórico de la guerra. Sin embargo, del Toro explica que decide situar la película en la Guerra Civil española porque se le hacía más fácil representar el conflicto bélico dentro de las luchas del orfanato: el profesor como símbolo de la República, el conserje Jacinto como emblema del fascismo, y los niños como la España que lucha y por la que se lucha.¹⁶

La estética transatlántica también se puede revelar en una figura paternal, el único actor que aparece en ambas películas, el argentino Federico Luppi, que representa al padre/rey en *El laberinto* y al Dr. Casares en *El espinazo*. En *El laberinto*, la mayoría de los actores son españoles y el padre sólo aparece al final como una dorada aparición, sentado en el trono, junto a la madre, sin tener que ocultar su acento argentino. En *El espinazo*, sin embargo, es uno de los protagonistas en el papel del Dr. Casares, quien también dentro de la ficción se presenta como argentino, el “otro” hispanoamericano.¹⁷ Isabel Santaolalla señala que Casares es uno de los múltiples elementos (al igual que los brigadistas, la incorporación de música, literatura y alusiones al cine extranjero) que “precisamente por su Otridad” puede resultar esclarecedor en relación a la guerra civil.¹⁸ Santaolalla persuasivamente examina la estética transatlántica de del Toro y las implicaciones de este narrador hispanoamericano:

Poco antes de morir, Casares le dice a Carlos y a Jaime...: “No los voy a dejar solos. Se lo prometo”. Quizá sea esta la forma indirecta que Guillermo del Toro tiene de recordarle al espectador español que su país, México, fue el único que apoyó activamente al gobierno republicano frente a la rebelión franquista [...] destino preferido de muchos exiliados, que fueron acogidos como en ningún otro país [...] *El espinazo del diablo*, por tanto, ofrece una reescritura desde una perspectiva distanciada e internacional, pero esencialmente hispanoamericana, del gran conflicto que enfrentó a los españoles, colocando al fantasma postcolonial en el centro de la historia, concediéndole un papel activo y exigiendo que éste sea recordado y reconocido. (222)

No estoy tan segura de que la perspectiva sea distanciada o esencialmente hispanoamericana, pero sí coincido plenamente en que es crucial que el fantasma “postcolonial” hispanoamericano sea quien narre y recuerde la historia española. El fantasma de Casares también se puede interpretar como un

representante más de los “desaparecidos”: otra forma de conectar la guerra civil española con la guerra sucia y las dictaduras del Cono Sur (225).

En conexión con lo que plantea Santaolalla sobre la estética transatlántica, pero refiriéndose a *El laberinto*, Paul Julian Smith resalta lo transnacional del proyecto de del Toro: “When accepting several awards for *Pan’s Labyrinth* at the [...] Goyas [...] he proclaimed: ¡Viva México y viva España!” This is no facile slogan. Rather it should be taken in the context of del Toro’s vindication of the Spanish Civil War as an event of vital interest for México that welcomed so many exiles from the conflict” (4). México fue una puerta abierta para tantos exiliados españoles, incluyendo Emilio García Riera, un historiador de cine, exiliado en México y mentor de del Toro. La guerra civil no sólo afectó a los españoles ya que también dejó sus huellas en las generaciones venideras en ambos lados del Atlántico.

En *El laberinto* la metáfora de la España franquista como un árbol que se pudre por dentro por ese sapo que le come las raíces, nos sugiere dentro de la política de la memoria, que al igual que Ofelia no debemos de preocuparnos por ensuciarnos las vestiduras y desenterrar la historia. Las películas de del Toro participan en una política democrática de recordar y evocar a través del arte la España en guerra, en respuesta al llamado “pacto del silencio” de la Transición. El uso político de la amnesia y la amnistía tiene su razón de ser en la búsqueda del consenso y en el miedo de que las heridas abiertas de la guerra reabriesen las divisiones del conflicto. Pero el cine y la literatura, entre otros medios artísticos, se encargaron y se encargan de rescatar la memoria viva de los perdedores, de muchos republicanos enterrados en fosas comunes sin nombre ni placa. Aunque las circunstancias y los efectos de la guerra civil y de las dictaduras en América Latina sean muy diferentes, el trauma colectivo en diversos grados perdura y hay un vibrante interés en ambos lados del Atlántico en *historizar* la memoria, y reapropiarse de la reescritura del pasado.¹⁹ ¿A qué se debe este deseo u obsesión colectiva con la memoria, no ya tan sólo en el mundo hispano, sino como fenómeno internacional? Andreas Huyssen lee este boom de la memoria dentro de la crisis occidental de la ideología del progreso moderno y de la enfermedad del olvido que se ha justificado en su nombre: “As we approach the end of the twentieth century and with it the end of the millennium, our gaze turns backwards ever more frequently in an attempt to take stock and to assess where we stand in the course of time. Simultaneously, there is a deepening sense of crisis often articulated in the reproach that our culture is terminally ill with amnesia” (1). El resurgimiento de la memoria puede ser parte de esta búsqueda por una modernidad alternativa, crítica ante un progreso devorador; y también se puede leer como una estrategia de supervivencia ante los traumas colectivos que produce la violencia estatal.

Guillermo del Toro contribuye con sus alegorías políticas a una estética transatlántica que rescribe el legado histórico de la guerra civil. El final de *El Laberinto* nos invita a detectar las huellas invisibles de la historia, y el final de *El espinazo* evoca la salida del orfanato y la entrada a la realidad española. Como he planteado, es una salida que puede recordarnos el exilio de tantos latinoamericanos que desafiaron los regímenes dictatoriales, y el exilio de tantos españoles que no cabían en esa España redefinida por el franquismo. El final del *El espinazo* evoca una poética de solidaridad que surge durante la guerra y en particular al final del poema de César Vallejo, “España, aparta de mi ese cáliz”: “...si os asustan / los lápices sin punta, si la madre / España cae –digo, es un decir- / salid, niños del mundo; id a buscarla!” (69). Carlos y Ofelia, respectivamente, ven con naturalidad las huellas de lo mágico y lo sobrenatural, y metafóricamente descubren esa España olvidada, subterránea. Las alegorías políticas de Guillermo del Toro nos proponen una salida, una búsqueda de una alternativa histórica, un abrazo a lo fantasmagórico y a lo fantástico.

Obras citadas

- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz, El archivo y el testigo*. Trad. Antonio Gimeno Cuspinera. Valencia: Pre-textos, 2000.
- Aguilar, Paloma. *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Madrid: Alianza, 1996.
- Benjamin, Walter. “Theses on the Philosophy of History”. *Illuminations*. Ed. Hannah Arendt, and Trans. Harry Zohn. New York: Schocken Books, 1968.
- Brinks, Ellen. “Nobody’s Children: Gothic Representation and Traumatic History in The Devil’s Backbone”. *Journal of Advanced Composition* 24. 2 (2004): 291-310.
- Cano Ballesta, Juan. *Literatura y Tecnología. Las letras españolas ante la revolución industrial (1840-1940)*. Valencia: Pre-Textos. 1999.
- Chun, Kimberly. “What is a Ghost? An Interview with Guillermo del Toro”. *Cineaste* 22-3-2002: 29-31.
- De Foxá, Agustín. *Obras Completas*. Madrid: Editorial Prensa Española, 1963.
- El espinazo del diablo*. Dir. Guillermo del Toro. Perf. Federico Luppi, Marisa Paredes y Eduardo Noriega. DVD. Sony Classics. 2001.
- El laberinto del fauno*. Dir. Guillermo del Toro. Perf. Maribel Verdú, Sergi López and Federico Luppi. DVD. Sony Classics. 2006.

- Gómez López-Quiñones, Antonio. *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra civil española*. Madrid: Iberoamericana. Vervuert, 2006.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. "Postdictadura y crítica cultural transatlántica". *Iberoamericana* 6.21 (2006): 133-150.
- Hardcastle, Anne. "Ghosts of the Past and Present: Hauntology and the Spanish Civil War in Guillermo del Toro's *The Devil's Backbone*". *Journal of the Fantastic in the Arts* 15.2. (2005): 119-131.
- Huyssen, Andreas. *Twilight Memories. Marking Time in the Culture of Amnesia*. New York and London: Routledge, 1995.
- "Interview with Guillermo del Toro on 'Fresh Air'" *National Public Radio (NPR)* 24 January 2007. 45 minutes.
- Jelin, Elizabeth. *State Represión and the Labors of Memory*. Trans. Judy Rein and Marcial Godoy-Anativia. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2003.
- Kermode, Mark. "Interview with Guillermo del Toro." *The Guardian* 21-11-2006.
<<http://film.guardian.co.uk/interview/interviewpages/0,,1955212,00.html>> [Consultado en Mayo 2008].
- Labanyi, Jo. "Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War". *Poetics Today* 28:1 (2007): 89-116.
- . "History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past? Reflections on Spanish Film and Fiction of the Post-Franco Period". *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory in the Spanish Transition*. Ed. Joan Ramon Resina. Amsterdam: Rodopi, 2003. 65-82.
- Lázaro-Reboll, Antonio. "The Transnational Reception of *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001)". *Hispanic Research Journal* 8.1 (2007): 39-51.
- Moreiras Menor, Cristina. *Cultura herida: literatura y cine en la España democrática*. Madrid: Ediciones Libertarias, 2002.
- Pemán, José María. "Poema de la bestia y el ángel". *Obras completas*. Madrid: Escelicer, 1947.
- Santaolalla, Isabel. *Los otros. Etnicidad y "raza" en el cine español contemporáneo*. Zaragoza: Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005.
- Smith, Paul Julian. "Ghosts of the Dead". *Sight and Sound* 12 (2001): 38-39.
- . "Pan's Labyrinth (*El laberinto del fauno*).". *Film Quarterly* 60.4 (2007): 4-9
- Vallejo, César. *Obra poética*. Ed. Américo Ferrari. Nanterre: Colección Archivos ALLCA XX, 1988.

Zizek, Slavoj. *Welcome to the Desert of the Real!: Five essays on September 11 and Related Dates*. New York: Verso, 2002.

Notas

¹ Les dedico este ensayo a mi tía, Carmen Enjuto Bernal, exiliada republicana en Puerto Rico, y a mis tías María Luisa Elío Bernal y Cecilia Elío Bernal de Noriega, exiliadas republicanas en México. Quiero agradecerle a Humberto Delgado, Carmen Dorado y Pedro García Caro sus recomendaciones y sus lecturas minuciosas de las primeras versiones de este ensayo. Este trabajo es fruto de múltiples conversaciones sobre el cine que rememora la guerra civil tanto en conferencias y presentaciones, como en mis clases. Entre múltiples colegas, quiero darle las gracias por su apoyo a Carlos Aguirre, Noël Valis, y Gina Herrmann, y a los estudiantes subgraduados y graduados de la Universidad de Oregón con quienes he analizado estas películas tantas veces, en particular a Lisa DiGiovanni, Alvaro Ares, Yosa Vidal Collados, Nora Fandino, Vania Díaz Romero y Giulio Bonacuccina.

² La mirada infantil en el cine sobre guerras y dictaduras es todo un tópico que se manifiesta en una multiplicidad de películas. En el cine español podríamos destacar *Las bicicletas son para el verano* (1984) y *La lengua de las mariposas* (1999), y recientemente en Brasil, *O ano em que meus pais saíram de férias* (2006) y, en Francia, *La Faute à Fidel!* (2006).

³ Ellen Brinks en su ensayo sobre el trauma histórico en *El espinazo del Diablo* precisamente reflexiona sobre la mirada infantil y coincido con ella en que el pasado parece ser más digerible a través de los ojos de los niños con quienes debemos identificarnos: “By mediating the Spanish Civil War through the vocabulary of childhood trauma, however, the film also insists that the past is more ‘accessible’ through children’s eyes, as being those underdeveloped egos (and weaker defense mechanisms) render them particularly susceptible and sensitive both to traumatic memory’s durability and intrusiveness and to what escapes rational comprehension or control. It is with them that the audience is asked to identify” (294).

⁴ Paul Julian Smith, en su agudo análisis de *El laberinto del fauno*, resalta que el momento en que Ofelia le pone literalmente el ojo a la estatua que se encuentra en el camino al comienzo de la película es una alusión a la famosa película de Víctor Erice, *El espíritu de la colmena*, cuando Ana le pone los ojos que necesita el maniquí en el salón de clases. Smith elogia cómo del Toro dialoga con el cine español: “Del Toro not only replays Spanish history in a Mexican mode he has perfected elsewhere; he also remakes Spanish cinema by transforming Erice’s austere and minimalist drama with gorgeously crafted mise-en-scène and deliriously inventive camerawork” (6). La sugerencia de que los seres vivos y reales son los que deben producir horror y no tanto lo fantasmagórico o lo “irreal” la puntualiza el mismo del Toro en una entrevista sobre *El espinazo del diablo*: “(it is) a movie that starts as a ghost story and ends like a war melodrama... As the movie progresses, you realize that the ones you have to fear are the living, not the dead” (Chun 31).

⁵ Del Toro comenta, en una entrevista concedida en “Fresh Air” a National Public Radio, que: “in my movies I try to make monsters as beautiful as I can... the way nature is beautiful”. Esta apreciación por el monstruo cuya belleza o fealdad engaña es un motivo recurrente en su obra; por ejemplo, el héroe de *Hellboy* es un monstruo bello, un diablillo rojo con cuernos rotos y un potente brazo grande que escoge la fragilidad que le brinda su humanidad. Del Toro explica elocuentemente esta fascinación que tiene desde su infancia: “I believed in monsters, just as some people believe in Jesus... monsters were created by mankind to explain the universe around them and when we became civilized the universe within us”. Todos los seres fantásticos o monstruosos de *El laberinto* tienen su propia humanidad, incluso el devorador de niños. En otra entrevista del Toro cuenta que cuando era pequeño y se quedaba en casa de su abuela, puntualmente a la media noche, se le aparecía un fauno que salía del armario. Aunque éste pueda considerarse *lucid dreaming* para él constituía un ser real. De ahí surge el personaje del fauno de *El laberinto*. (Kermode)

⁶ Al final de *El laberinto*, el reloj vuelve a adquirir importancia simbólica ya que es el legado que el Capitán Vidal le quiere dejar a su hijo. Su mayor castigo no será consecuentemente el disparo en el ojo, sino el que su hijo nunca sepa nada de su padre. La máquina también se vuelve central en la primera película de del Toro, *Cronos*, en la que el personaje que protagoniza Federico Luppi (uno de los actores clave para del Toro que aparece en las dos películas que discuto en este trabajo) encuentra la eternidad a través de una máquina que succiona su vida.

⁷ En sus dos películas de la serie *Hellboy*, también encontramos otro tipo de máquina del tiempo y su sello estético en el que se rompen los parámetros de lo racional y lo irracional, lo fantástico y lo real, ya que los científicos estudian y conviven con lo supuestamente “acientífico” o “paranormal.”

⁸ Isabel Santaolalla ha analizado minuciosamente el papel del Dr. Casares y lo significativo de su americanidad: “El hecho de que [...] Casares, hombre de ciencia, no deje de encontrar placer en la poesía y en la música lo sitúa por encima de la sordidez que le rodea. A pesar de ser un hombre viejo e impotente (posible metáfora del fracaso internacional en defender a la República), Casares aparece claramente como una figura dignificada y redentora” (222).

⁹ Del Toro destaca que en ambas películas usa un “travelling,” y por lo tanto su “voyeuristic camera” se mueve constantemente (Chun 29). La metáfora de la cámara como un ojo que mira se repite en *El espinaço*, cuando en un momento escalofriante en la estela de Alfred Hitchcock, el fantasma nos devuelve la mirada, con su ojo verde y sangriento, a través del ojo de la cerradura de un armario.

¹⁰ En las dos películas el uso del sonido y de la música son fundamentales para ambientar la acción y revelarnos que lo que no se ve, se puede escuchar o percibir de otras formas. Antonio Gómez López-Quñones señala precisamente el uso del sonido en *off* en su análisis sobre *El Espinaço*: “El hilo musical orquestado por Javier de Navarrete no es la única presencia sonora relevante para estas escenas. De hecho, los sonidos en *off*, es decir,

aquéllos que provienen de una fuente ubicada fuera del encuadre, ayudan enormemente a crear la impresión de que al personaje le rodean extrañas presencias que aunque no pueden ser vistas, existen.” (153)

¹¹ Santaolalla resalta que “Carlitos no llega a concluir la novela, y por lo tanto, no llegará a ver a Edmundo Dantés salir de su túnel hacia la libertad, al igual que en la película no veremos el final de ese largo túnel histórico de cuarenta años en el que los niños, al salir de la escuela rumbo a un exterior controlado por los fascistas, penetrarán” (224). La lectura de Carlos de la novela de Dumas coincide de forma paralela con la lectura y el valor que le otorga a sus *cómics*; en este sentido, se cuestionan las distinciones entre la cultura popular y las obras literarias ya canónicas. Antonio Lázaro-Reboll ha analizado elocuentemente la relevancia política de la cultura popular en *El espinazo*, en especial el cómic *Paracuellos* de Carlos Giménez.

¹² Ver también Labanyi (2003), en donde reflexiona sobre lo fantasmagórico en la literatura y cine español.

¹³ Anne Hardcastle sostiene que: “The distortions of history that we see in the film also correspond to an erasure of the ideological fractures in Spanish society during the Civil War. Instead of a divided, angry populace, the boys are united against a single oppressor, a dictator, rather than an ideology” (127). Antonio Lázaro-Reboll en “The Transnational Reception of *El espinazo del diablo*” le hace la siguiente crítica a Hardcastle: “her conclusions suggest a sense of narrative closure and closed-off history. My own position is that such readings, by providing a cathartic resolution, reiterate and reinforce official historical discourses on contemporary democratic Spain, which have endorsed reconciliation, compromise, and consensus in an exercise of collective amnesia” (47).

¹⁴ Guillermo Navarro, en el *making of* de *El laberinto* explica cómo la fotografía y el uso de la luz logran dirigir nuestra mirada, así como la entrada y salida del mundo mágico. Guillermo del Toro señala también que el primer objetivo del cine es crear la atmósfera.

¹⁵ Isabel Santaolalla analiza esta toma final y explica la alusión a la película de John Ford, *The Searchers* (1956). Las conexiones con la obra de Velázquez en esta película las ha notado ya Paul Julian Smith muy acertadamente: “Expert cinematographer, Guillermo Navarro alternates the stark day-lit exteriors of the central Spanish plain with the nocturnal interiors that either glow warm and brown in Velázquez hued domestic scenes or shimmer blue and grey in the child’s supernatural encounters” (39).

¹⁶ Ante la pregunta de porqué situó *El espinazo* en la guerra española en vez de en la revolución mexicana, del Toro responde: “[...] the whole idea was to create a ghost story where the war was a background but eventually crept into the foreground [...] I realized that the revolution in Mexico kept popping into the foreground too often, and the civil war could be broken into elements easier inside the orphanage: the older professor being the Republic and the young, class-conflicted fascist being the fascists, and the young children being Spain, essentially.” (Chun 29).

¹⁷ El Dr. Casares es “el fantasma postcolonial en el centro de la historia”, como lo ha llamado Isabel Santaolalla, quien sugiere que del Toro ofrece una perspectiva “hispanoamericana” de la guerra (225).

¹⁸ Antonio Lázaro-Reboll ya ha sugerido esta posibilidad interpretativa: “Played by Argentinean Federico Luppi, one might wonder whether Casares’s accent inscribes a final tour de force in the film, conjuring up other ‘desaparecidos’” (49). También Ricardo Gutiérrez Mouat, en su ensayo sobre la crítica cultural transatlántica, menciona en una nota al pie de página que *El espinazo* “tiene interesantes aspectos transatlánticos, desde la nacionalidad (mexicana) del director hasta la presencia del actor argentino Federico Luppi, cuyo personaje enlaza de manera espectral a los desaparecidos de la dictadura de Argentina con las víctimas republicanas de la Guerra Civil” (141).

¹⁹ Paloma Aguilar tiene un amplio y detallado estudio sobre la recuperación de la memoria histórica en España y el pacto del olvido y del silencio durante la Transición a la democracia, en *Memoria y olvido de la guerra civil española*. Elizabeth Jelin también analiza en detalle las reacciones a las amnistías y al boom de la memoria en América del Sur, y alude al libro de Aguilar puntualizando las diferencias entre las transiciones a la democracia en España y en el Cono Sur. Entre otras cosas, Jelin resalta que los regímenes dictatoriales no duraron cuarenta años, y por lo tanto los conflictos del pasado son una experiencia viva en la mayoría del colectivo (31-32).