service within the Financial Times Group. As part of these roles she wrote regular analyses of the politics of regional finances in Spain, among other topics, for both government and private sector clients. She holds a BA (First Class) and an M.St. (Distinction) in Modern Languages from the University of Oxford.

Contact: Department of Politics, Roxby Building, University of Liverpool, Liverpool L69 7ZT, UK.
E-mail: caroline.gray@liverpool.ac.uk

Caroline M. Gray has asserted her right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.

International Journal of Iberian Studies

Volume 27 Number 1

© 2014 Intellect Ltd Spanish. English language. doi: 10.1386/ijis.27.1.43_1

JESÚS RODERO
University of Strathclyde

Espectros, trauma e historia: La ‘hauntología’ de Guillermo del Toro en *El espinazo del diablo*

ABSTRACT

En *El espinazo del diablo* (2001) el director mexicano Guillermo del Toro ofrece una re-visión/re-escritura en clave sobrenatural de la guerra civil española. Ha habido entre la crítica visiones encontradas sobre la significación de la inserción de lo sobrenatural en el contexto histórico concreto de la guerra civil española. Mientras parte de la crítica hace hincapié en el supuesto carácter finalista y revisionista de este film por su re-interpretación y re-localización de la historia a través de una brillante yuxtaposición de lo irreal y lo real que refuerza la denuncia de los horrores y traumas de la historia (Hardcastle); otra parte resalta las contradicciones que parecen definir a los personajes para hacer una interpretación ‘hauntológica’ de la película (Brinks, Lázaro-Reboll).

Este trabajo explora la interrelación entre las dos estructuras de *El espinazo del diablo*, la histórico-referencial y la sobrenatural, para ver hasta qué punto las convenciones del género del horror refuerzan o diluyen la dimensión histórica del film y hasta qué punto el ‘mensaje político’ se puede considerar una recreación catártica de la historia o un cuestionamiento sin resolución final sobre los traumas del pasado. Para ello, nos apoyaremos fundamentalmente en la teoría ‘hauntológica’ de Jacques Derrida y

KEYWORDS

historia política
trauma histórico
Guerra Civil
fantástico
hauntology
cine
Guillermo del Toro

en otros estudios sobre lo fantástico y spectral más recientes (algunos mencionados arriba) que han aplicado las teorías derridianas al cine de la guerra civil.

To tell a story is always to invoke ghosts, to open a space through which something other returns.

— Julian Wolfreys

Menard no define la historia como una indagación de la realidad sino como su origen. La verdad histórica, para él, no es lo que sucedió; es lo que juzgamos que sucedió.

— Ficciones, Jorge Luis Borges

HISTORIA Y 'HAUNTOLOGÍA'

En su artículo 'The Politics (If Any) of Fantasy' Brian Attebery afirma que muchas ficciones históricas son deconstrucciones de la noción empírica de Historia. Es decir, existe más de una historia del mundo, y la historia que reconstruimos a partir de los fragmentos del pasado depende de donde nos posicionamos en el presente. La historia, como la ficción realista, es un discurso construido alrededor de ciertas suposiciones sobre los pueblos, las culturas y la forma en que interactúan. Los narradores postmodernos ficcionalizan la historia, y con ello implican que la historia misma puede ser una forma de ficción (Attebery 1991: 21–23). Attebery (1991: 23) concluye que es precisamente esta ficcionalización de la historia lo que permite que los discursos del pasado entren en lo fantástico para dar a éste una dimensión política:

Perhaps the most profound political statement that fantasy can make is to let the Other become a self. [...] What fantasy seems to be able to do is sidestep conventional politics and make us aware of other kinds of power and injustice.

(1991: 24)

En esta misma línea de aproximación a la historia se puede inscribir el influyente estudio de Jacques Derrida (1994) *Specters of Marx* en el que se acuña el término 'hauntologie' (en su forma francesa), 'hauntology' (en su forma inglesa) —términos intraducibles al español: quizá 'espectrología' o 'fantasmología', aunque en ambos se pierde el juego semántico original—. El término propone una nueva categoría filosófica del ser, una alternativa a la ontología, para describir el status de la historia. Al suplantarse a la 'ontología', la 'hauntology' reemplaza la prioridad del ser y la presencia por la figura de lo spectral o fantasmal como aquello que no está ni presente ni ausente, ni vivo ni muerto. El pasado se convierte así en un espacio virtual de 'espectralidad' (1994: 11), en un fantasma que debe ser exorcizado, pero no para ahuyentarlo sino esta vez para otorgarle el derecho a la memoria, para acogerlo 'out of a concern for justice' (1994: 175). De esta manera, el fantasma pasa a ocupar el lugar del 'otro'; se convierte en una intrusión en nuestro mundo, intrusión incomprensible dentro de los parámetros intelectuales que manejamos, pero cuya 'ordenad' debemos conservar y proteger. Esta rehabilitación filosófica del pasado, de la historia como fantasma o espectro, ha resultado realmente fructífera en los

últimos años desde el punto de vista de la crítica social y cultural, y representada, como afirma Colin Davis,

[a] new aspect of the ethical turn of deconstruction which has been palpable for at least two decades. It has nothing to do with whether or not one believes in ghosts, as Fredric Jameson explains: Spectrality does not involve the conviction that ghosts exist or that the past (and maybe even the future they offer to prophesy) is still very much alive and at work, within the living present: all it says, if it can be thought to speak, is that the living present is scarcely as self-sufficient as it claims to be; that we would do well not to count on its density and solidity, which might under exceptional circumstances betray us.

(2005: 373)

Por lo tanto, como sugiere Nadia Lie (2009: 260), 'el pasado comparte [pues] con los espectros un estatuto ontológicamente ambiguo', un estatuto 'hauntológico', podríamos decir, que viene a cuestionar la solidez y autosuficiencia del presente. De esta manera, la obsesión postmoderna por el simulacro (por la imposibilidad de determinar la condición de copia u original de lo real) que llevó a la postulación del fin de la historia encuentra su reverso en la reciente vuelta a lo real, en el retorno al y del pasado que proclama la 'hauntología'. Mientras algunos críticos, como Avery Gordon (1997: 16), ven en la propuesta 'hauntológica' un rechazo de la hipervisibilidad y superficialidad de cierta cultura postmoderna contemporánea, donde no hay ni sombras ni fantasmas; otros, como Jo Labanyi ven este regreso 'hauntológico' de la historia propuesto por Derrida como la confirmación del status spectral del pasado en el presente y de que la postmodernidad no significa el 'fin de la historia' sino una nueva forma de compromiso con ella, una nueva forma de hacer frente a los fantasmas del pasado:

If the ghost is an embodiment of the real in the form of the simulacrum, then there is a sense in which postmodernity's conversion of reality into simulacra can be seen, not as the death of history, but as its return in spectral form.

(Labanyi 2000: 78)

En relación con esto, Labanyi (2000: 65) señala el constante regreso a la historia (y más concretamente a la guerra civil y sus consecuencias) de un considerable número de directores y escritores españoles de las últimas cuatro décadas a pesar del aparente rechazo oficial y social a confrontar el pasado. Labanyi llega a la conclusión de que esta preocupación del cine y la narrativa españoles de las últimas décadas por la guerra civil se relaciona con la obsesión postmoderna con el simulacro o ficcionalización de la historia, entendida ésta como un retorno al pasado en forma spectral, una forma de devolver a la vida el pasado condenado al olvido, una forma de exorcizar los fantasmas de la guerra civil desde ese espacio virtual (hauntology) propuesto por Derrida, espacio que contradice la noción de 'fin de la historia' para sugerir un 'retorno a y de la historia', un reconocimiento de la historia que nos permite vivir con sus huellas, sus rastros y sus fantasmas, porque

in a country that has emerged from forty years of cultural repression, the task of making reparation to the ghosts of the past—that is, to those

relegated to the status of living dead, denied voice and memory—is considerable.

(2000: 80)

LA GUERRA CIVIL Y SUS FANTASMAS

A primera vista, pocas películas parecen ajustarse más a esta lógica histórica de lo fantasmal (logic of haunting) que *El espíritu del diablo* (2001) de Guillermo del Toro. Ambientada en los momentos finales de la guerra civil española, la película narra la llegada de Carlos a Santa Lucía, un orfanato remoto y aislado para niños de familias republicanas regido por Doña Carmen y el doctor Casares. Poco después de su llegada, Carlos descubre que el fantasma de Santi ronda el orfanato. Más tarde se explica que Santi fue asesinado (accidentalmente) por Jacinto, cuidador/vigilante del lugar, el mismo día en que una bomba perdida cae y permanece sin explotar en el patio central del orfanato. Ambos mundos, el fantasmal (Santi) y el real (guerra), acaban yuxtaponiéndose de tal manera que al final los eventos externos de la guerra invaden los encuentros de Carlos con el fantasma de Santi y precipitan la confrontación final entre Jacinto, aparente encarnación del fascismo obsesionado con robar el oro republicano custodiado por Doña Carmen y los chicos del orfanato. Confrontación que termina con la muerte de muchos de los huérfanos, de Doña Carmen y del doctor Casares, así como de Jacinto a manos de (del fantasma de) Santi y los chicos supervivientes. Esta asociación de ambos mundos, de lo fantasmal con la historia de la guerra civil sugiere una aproximación 'hauntológica' al pasado. El fantasma literal de Santi no es más que un signo, una presencia acechante que evoca la verdadera causa del hecho, del tormento: esto es, la historia misma de la guerra civil y sus fantasmas metafónicos, sus traumas (resueltos o por resolver). Y éste es, precisamente, uno de los puntos de contención entre la crítica, no solo en relación con esta película, sino con gran parte de la producción literaria y cinematográfica en torno a la guerra civil de las últimas décadas: ¿se trata de un intento de resolver, de poner un fin narrativo al debate sobre los traumas de la guerra mediante una recreación catártica de la historia que permita a las audiencias 'democráticas' y desmemoriadas del presente clausurar el trauma para siempre o más bien de un cuestionamiento sin resolución final posible sobre esos traumas, un cuestionamiento que incide en la necesidad de confrontar y restaurar esos fantasmas del pasado para convivir con ellos, sin enterrarlos ni olvidarlos? En línea con la aproximación de Derrida, este trabajo pretende arrojar cierta luz sobre este debate sin proponer una respuesta definitiva a las preguntas planteadas, ya que, como se verá en el análisis que sigue, las ambivalencias y contradicciones que recorren el film de del Toro impiden una simplificación excesiva. Al fin y al cabo, quizá no sea posible ni clausurar los traumas de la historia ni convivir con todos los fantasmas del pasado.

Se podrían ejemplificar los dos puntos de vista mencionados a través de los estudios de Hardcastle y de Brinks, respectivamente. Pero antes de entrar en la disección de estas posturas conviene volver brevemente a los espectros de Marx y a otras aproximaciones a la 'hauntología' que pueden arrojar luz sobre este debate.

La película se abre con la voz en off del narrador, pronto nos enteramos que se trata del Dr. Casares, dirigiéndose a la audiencia con una pregunta tormentosa: '¿Qué es un fantasma?' (Del Toro 2001). Las posibles alternativas/respuestas que ofrece a la audiencia son más una evocación del pasado, como afirma Anne Hardcastle (2005: 119), que una explicación de lo espectral,

incluso son más una interrogación poética a sí mismo y a la audiencia, añadiría yo, que una respuesta definida:

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

(Del Toro 2001)

Curiosamente Derrida se hace la misma pregunta en su *Specters of Marx*:

What is a ghost? What is the effectivity or the presence of a spectre, that is, of what seems to remain as ineffective, virtual, insubstantial as a simulacrum? Is there here, between the thing itself and its simulacrum, an opposition that holds up?

(1994: 10)

En su habitual prosa envolvente y derivativa, el crítico francés llega a su inefable propuesta 'hauntológica': todo es repetición y primera vez, 'but also repetition and last time' (Derrida 1994: 10) en ese espacio virtual de espectralidad, porque el fantasma es siempre otredad, hace imposible cualquier oposición entre el ser y el no ser. Y es precisamente esta lógica irreductible de lo espectral lo que nos obliga a mirar y confrontar el pasado no desde la lógica del conocimiento sino desde la lógica de lo diferido, de lo otro, del espectro suspendido entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia. La 'hauntología' de Derrida es una figura deconstructiva, otra forma de hablar de la 'différance', del sentido siempre difiendo, nunca estable o definido, ahora a través de la metáfora del fantasma.

Pero, como señala Davis, existen otras 'hauntologías' anteriores a Derrida, otras aproximaciones al espectro. Los estudios psicoanalíticos de Nicolas Abraham y Maria Torok de los años 70 toman un punto de vista muy diferente ante el fantasma. Davis lo resume así:

Abraham and Torok had become interested in transgenerational communication, particularly the way in which the undisclosed traumas of previous generations might disturb the lives of their descendants even and especially if they know nothing about their distant causes. What they call a phantom is the presence of a dead ancestor in the living Ego, still intent on preventing its traumatic and usually shameful secrets from coming to light. One crucial consequence of this is that the phantom does not, as it does in some versions of the ghost story, return from the dead in order to reveal something hidden or forgotten, to right a wrong or to deliver a message that might otherwise have gone unheeded. On the contrary, the phantom is a liar; its effects are designed to mislead the haunted subject and to ensure that its secret remains shrouded in mystery.

(2005: 374)

De tal manera que los espectros no son espíritus de los muertos, sino las lagunas dejadas en nosotros por los secretos de los otros. Esto ofrece una nueva explicación a las historias de fantasmas, que se convierten así en la interposición/mediación/intercesión en la ficción de los secretos, inabismables

y cifrados, de generaciones anteriores. En términos de estudios culturales, la aplicación de los estudios de Abraham y Torok ha sido bastante limitada, sobre todo porque el esfuerzo se dirige a encontrar y revelar secretos ocultos; mientras que para Derrida, por el contrario, el secreto del fantasma se convierte en una apertura productiva de significado. El fantasma no pertenece al orden del conocimiento sino que hace vacilar las certezas establecidas por el siempre insuficiente conocimiento de las ciencias sociales. Davis sintetiza perfectamente ambas aproximaciones:

Abraham and Torok seek to return the ghost to the order of knowledge; Derrida wants to avoid any such restoration and to encounter what is strange, unheard, other, about the ghost. For Derrida, the ghost's secret is not a puzzle to be solved; it is the structural openness or address directed towards the living by the voices of the past or the not yet formulated possibilities of the future.

(2005: 378-79)

LA CRÍTICA Y LOS TRAUMAS DE LA HISTORIA

Lo interesante aquí es que parte de los estudios críticos sobre el film de Guillermo Del Toro se dedican a ejercer una labor de descentramiento de los secretos del fantasma y de sus claves metafóricas en relación con la historia, así de forma inadvertida al concepto psicoanalítico de Abraham y Torok en su interpretación; pero al tiempo citan explícitamente el estudio de Derrida como base teórica de su interpretación. Éste es el caso del estudio de Anne Hardcastle. Mientras el artículo invoca el espectro de Derrida de principio a fin, acaba por ofrecer una interpretación que pretende revelar los secretos ocultos del fantasma de la película y de la presencia traumática de los mismos en el presente:

With opening montage and voice-over, del Toro effectively introduces the viewers to the two juxtaposed worlds, one of ghosts and one of war, that comprise the rest of the film. Nevertheless, [...] by the end of the film these two worlds become intertwined so that both the ghost story and the war story participate in a representation of haunting that allows the viewers a cathartic confrontation with the traumatic past of the Spanish Civil war.

(2005: 119)

De manera que, concluye Hardcastle (2005: 126), la película construye una visión ideológica concreta de la guerra civil española y de su significado para los espectadores del presente: al revelar los espectros del pasado la película de del Toro tiene éxito en su representación de los horrores del fascismo y alienta una reconsideración de la realidad contemporánea del trauma histórico de España. Así, *El espino del diablo* se inscribirá en la tendencia de las últimas décadas en la literatura y el cine españoles a construir una nueva visión de la historia y el pasado que pretende unificar 'political subjects around the theme of the democratic, enlightened, modernized, and finally influential Spanish nation' (2005: 127). añade Hardcastle usando las palabras de Joan Ramón Resina. Es decir, lo que empieza siendo un espacio para el encuentro con y reconocimiento del pasado, una forma de apertura productiva a lo otro, a lo oculto y marginado de la historia, acaba por convertirse en un

enigma resuelto y devuelto al orden del conocimiento: la película de del Toro construye una recreación poco histórica e ideológica que puede permitir a las audiencias contemporáneas participar de la nueva identidad española y enterrar los fantasmas del pasado. Este revisionismo histórico ha sido criticado porque pretende ofrecer una clausura narrativa de la historia que no deja lugar al cuestionamiento: los fantasmas son así enterrados y olvidados, o, en palabras de Lázaro-Reboll (2007: 47), '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'.

Por otro lado, como mencionamos arriba, otra parte de la crítica, en consonancia con la puntualización de Lázaro-Reboll, prefiere interpretar *El espino del diablo* desde un ángulo radicalmente 'hauntológico': el fantasma como una propuesta abierta de relación con la historia y el pasado, un lugar de encuentro que no precisa ser restaurado o devuelto al orden del conocimiento, sino aceptado y acogido para comprender y afrontar el presente. En esta línea, Ellen Brinks pone de manifiesto una interesante serie de ambivalencias y contradicciones en gran parte de los personajes de la película que impedirían una lectura ideológica simplista:

As del Toro films it, the failure of the civil war cannot be explained in terms of the discursive binarisms that structure so many of the aesthetic and historical responses to the era-ones that rhetorically stage the conflict simplistically as one between democracy versus fascism, communism versus Catholicism, innovation versus tradition, civilization versus chaos.

(2004: 301)

Y esto porque, explica Brinks, los personajes presentan contradicciones evidentes entre sus actos y lo que parecen representar: Casares cultiva una imagen de sí mismo como encarnación del racionalismo y el progresismo social, sin embargo ¿cómo cree cuando se gana la vida vendiendo a los supersticiosos lugareños el agua del limbo de los fetos deformados, reforzando así la creencia de que es una cura para todo tipo de dolencias, o cuando la bebe él mismo, presumiblemente para curar su impotencia, o cuando al final vuelve como fantasma para ayudar a los niños supervivientes, negando así su vehementemente sermón anterior a Carlos contra sus irracionales 'visiones' de fantasmas? De forma similar, Doña Carmen aparenta regir el orfanato con mano firme y solidez, sin embargo pronto descubrimos que ha sucumbido a los encantos de Jacinto (aparente encarnación de la violencia fascista), ¿o es quizá ella quien, haciendo uso de su posición social y generacional, seduce a Jacinto? Quizá ambos personajes (El doctor Casares y Doña Carmen), representantes de la figura paterna/materna para los niños, tienen cierta responsabilidad en la muerte de muchos de ellos al alimentar el sentimiento de inferioridad y el rencor de Jacinto. El resentimiento, la violencia hipermasculina de Jacinto apunta sin duda al bando fascista; sin embargo, sus acciones no se pueden ver como simple expresión de terror sin sentido. Hay en el personaje demasiadas preguntas sin respuesta: ¿Cómo dar cuenta del pasado de Jacinto? ¿Qué hay detrás de su rechazo radical a su propio pasado? ¿Podemos realmente entender a este personaje como una simple encarnación del fascismo? Y la actitud de las figuras paternas no ayuda a resolver o entender sus conflictos internos. Casares lo trata con desdén y lo ignora, Carmen se aprovecha de

sus encantos físicos y lo trata como a un interior, a un niño perdido y solo, 'un príncipe sin reino', dice ella misma. Todo esto no hace sino exacerbar el rencor y el rechazo de Jacinto. Tampoco hay que olvidar que el acto que desata el caos final es producto de un accidente. Es cierto que Jacinto mata a Santi, pero accidentalmente. Sólo pretende intimidarle, como hace con el resto de los chicos. ¿Y que decir de los chicos del orfanato? Mediante el uso de la fuerza y la voluntad colectiva acaban encamando un nuevo tipo de brutalidad, la victoria de los que simplemente superan en número a su enemigo. Al representar/reeditar su (nueva) versión de la guerra civil, los niños se ven forzados a cometer un asesinato para sobrevivir; esto

certainly brings neither consolation nor resolution. Instead, these actions prove retraumatizing. As the boys -victims now become perpetrators- leave the orphanage, we watch them hobble on canes and crutches, a literalization of the maiming and crippling psychic legacy of the war.

(Brinks 2004: 305)

Por todo ello, una lectura maniquea de la película resulta problemática. Interpretar *El espinazo del diablo* como una simple recreación y alteración de lo que fue (la derrota de los republicanos por los fascistas) en favor de lo podría haber sido, convirtiendo la crueldad en solidaridad, la desunión en lealtad, el fracaso en valentía nos llevaría a la clausura y resolución completa de la historia, a enterrar la guerra civil en el orden tranquilizador del conocimiento, a olvidar sus fantasmas.

¿RESOLUCIÓN DEL TRAUMA O RESTAURACIÓN DEL FANTASMA?

Volvemos, entonces, a la pregunta anterior: ¿es *El espinazo del diablo* un intento de resolver, de poner un fin narrativo al debate sobre los traumas de la guerra mediante una recreación catártica de la historia que permite a las audiencias 'democráticas' y desmemoriadas del presente clausurar el trauma para siempre o más bien se trata de un cuestionamiento sin resolución final posible sobre esos traumas, un cuestionamiento que incide en la necesidad de confrontar y restaurar esos fantasmas del pasado para convivir con ellos, sin enterrarlos ni olvidarlos?

Mi inclinación sería una interpretación híbrida de la película. Me explico. Por un lado, parece evidente en las múltiples claves metafóricas de la película que hay una recreación ideológica de la guerra civil que quizá, y sólo quizá, pretenda proporcionar una clausura catártica del trauma histórico para las audiencias contemporáneas; sin embargo, por otra parte, hay muchas ambivalencias sin resolución en la caracterización de los personajes y en la presentación de los hechos que parecen incidir en un cuestionamiento sin resolución del pasado, en una confrontación con los fantasmas históricos para restaurarlos y otorgarles un espacio en la memoria; es decir, la recreación del trauma produce una apertura a las voces del pasado para formular posibilidades para el futuro. En este sentido, se puede afirmar, como hace Moreiras Menor (2000: 137) en relación con algunos textos históricos españoles, que el trauma no es un síntoma del inconsciente, sino un síntoma de la historia, de tal manera que la revelación del origen traumático a través de la narración de la historia es imposible porque 'trauma is always displaced, dislocated and symbolized at the margins of the narrative edifice, it will always also remain essentially inscribed within it'. Así, al igual que el trauma histórico está

desplazado y simbolizado en esas narraciones de los 80 y 90 que pretenden ofrecer una interpretación del presente mediante la recuperación de la memoria histórica, la recreación de ese pasado traumático por parte de del Toro puede considerarse un cuestionamiento metafórico, una indagación no sobre la realidad, no sobre la verdad histórica, sino sobre lo que del Toro juzga que sucedió, sobre la historia como origen y fin de la realidad, como diría Borges (1941: 55), o en palabras de Derrida, la historia como repetición y primera vez, pero también como repetición y última vez.

Efectivamente, *El espinazo del diablo* es una interrogación de principio a fin, un cuestionamiento de la historia y de sus fantasmas. Ambas, la historia de fantasmas y la historia de la guerra, aparecen unidas desde el inicio del film, y esta superposición no hace sino incrementarse a medida que avanza la narración. En la escena inicial una bomba cae de un avión y se incrusta en el centro del patio del orfanato sin explotar al tiempo que vemos inmediatamente la imagen de un chico sangrando por su cabeza, inconsciente o muerto, tirado en las losas de un sótano. A esto se superpone la voz en off que se nos interroga: '¿Qué es un fantasma?'. La imbricación de ambas historias nos lleva a pensar que el fantasma no es solo el espectro de Santi que después se aparecerá a Carlos, también la bomba se convierte en espectro significante de la guerra con su presencia amenazadora en el centro del patio. Estamos así ante una historia de fantasmas, de espectros tradicionales (Santi) y de espectros psicológicos, de fantasmas del pasado (la guerra civil) cuya presencia en el presente es todavía un trauma irresuelto, aparentemente. Esta imbricación no es un simple recurso alegórico para poner de manifiesto una visión ideológica del pasado. Al contrario, Del Toro juega permanentemente con el concepto de lo fantasmal para presentar a través de imágenes múltiples y reversibles una visión/revisión 'hauntológica', que no histórica, del pasado.

En una de esas múltiples inversiones, el fantasma de Santi, que al principio se presenta bajo los tradicionales parámetros típicos del género gótico (amenaza susurrante), acaba convirtiéndose en aliado de los niños del orfanato cuando estos por fin comprenden, cuando Carlos por fin comprende, que su presencia no debe ser rechazada y enterrada sino aceptada y acogida como la única forma de hacer frente al verdadero espectro del terror: la violencia (fascista) encarnada en Jacinto, el cuidador que intimida y aterroriza a los niños al mismo tiempo que seduce con sus encantos a los adultos desprevenidos (Conchita y Doña Carmen). Es más el orfanato, en su aislamiento remoto, es sin duda un espacio de lo espectral donde la lógica de lo fantasmal (logic of haunting) funciona a todos los niveles. Todos los personajes se caracterizan por su espectralidad, por su otredad manifiesta. Doña Carmen rige el orfanato aparentemente con mano firme, pero el pasado también pesa en ella de forma ostensible a través de su pierna amputada. Los espectros de su pasado ayudan a hacerla más vulnerable a los encantos de Jacinto, pero al mismo tiempo usa su superioridad intelectual y de clase en esa relación. Jacinto mismo, antiguo niño residente en el orfanato, acaba convirtiéndose en un espectro destructivo y resentido, posible significante de la violencia, del fascismo, acosado por los recuerdos negativos y claustrofóbicos de su infancia. Carlos, acosado por la impredicible del exorcismo que permitirá descubrir la verdad sobre la desaparición de Santi, también se comporta como un fantasma en búsqueda de redención (sus padres han muerto, aunque él no lo sabe) en su deambular inquisitivo por los pasillos y sótanos del edificio. El resto de niños viven en este espacio de lo fantasmal, aislados del resto del mundo pero siempre

acosados por la presencia amenazante de la guerra, de la bomba y de Jacinto, como espectros inocentes del pasado irresoluto. Como los fantasmas, son huérfanos en el espacio y en el tiempo, no pertenecen a su momento histórico pero tampoco al presente, su presencia es elusiva, su identidad una interrogación. El exorcismo del fantasma de Santi es al mismo tiempo un exorcismo de sí mismos, tienen que reconocerse en e identificarse con el espectro arrojado a la profundidad de las aguas para entender que su destino es re-editar, re-representar su propio pasado confrontando al maligno Jacinto.

El doctor Casares es sin duda la muestra más fehaciente de lo espectral en la película. Todo el espacio 'hauntológico' suspendido entre el principio y final de la historia gira en torno a su figura. Curiosamente el científico que no cree en supersticiones no es sino un fantasma. Él es quien interroga a la audiencia al inicio del film con su pregunta terrible y su poética y conmovedora respuesta, que es también una interrogación. Y él es quien vuelve a repetir al final las mismas palabras una vez que sabemos que él también es un fantasma, que ha cumplido su misión y ha ayudado a los niños a vencer al espectro de la violencia, a abandonar el espacio del olvido que es el orfanato para integrarse en el presente como espectros del pasado aceptado. En efecto, Casares es el espectro que estructura la historia, el que conjura la historia, el que la cuenta, la repuenta, la reinventa, él es repetición y primera vez, pero también repetición y última vez. Posiblemente un simulacro, una presencia inefectiva, virtual, pero que permanece para ayudarnos a comprender y aceptar el pasado, la historia. Casares es la película, el fantasma que como espectadores debemos exorcizar, pero no para ahuyentarlo, sino para aceptarlo, para otorgarle su derecho a la memoria.

Obviamente, como vemos, la teoría 'hauntológica' de Derrida calza como un guante en esta interpretación de *El espinazo del diablo*. Desde este punto de vista la polémica sobre el rigor histórico o no de la película parece un tanto superflua. Es cierto que del Toro presenta una recreación selectiva de algunos acontecimientos históricos, sobre todo en el final de la película cuando los niños unen fuerzas para derrotar a la encarnación del mal (Jacinto). Sin embargo, como bien señala Hardcastle (2005: 126), en gran medida el cine histórico no pretende ser una forma de entender el pasado sino más bien una forma de entender el momento histórico en que ha sido producido, su intención primordial es iluminar la forma en que los individuos y los grupos entienden su propio tiempo. Del Toro nos ofrece una ficcionalización particular de la guerra civil que no pretende caracterizarse por su exactitud histórica sino por su compromiso con los espectros del pasado y la significación que estos tienen o pueden tener para la audiencia contemporánea. En este sentido, proponer, como hace Hardcastle, una interpretación del film como un intento de dar una nueva visión histórica del trauma de la guerra civil que permita a las audiencias contemporáneas participar de la nueva identidad española y enterrar los fantasmas del pasado no parece descabellado ni significa que respalde los discursos oficiales que pretenden enterrar el pasado en un ejercicio de amnesia colectiva, como parece reprochar Lázaro-Reboll.

Al dramatizar la confrontación civil a través de la lógica del espanto (logic of haunting) del Toro consigue dar expresión concreta a esas figuras del pasado que han sido olvidadas, olvidadas, hechas invisibles, es decir, desaparecidas (Labanyi 2000: 70). Por lo tanto, *El espinazo del diablo* puede enmarcarse y entenderse dentro de la reciente explosión de estudios 'hauntológicos' como parte de la vuelta a lo real, a y de la historia, como parte de cierta cultura postmoderna que proclama la realidad no como simulacro, no

como la muerte de la historia, sino como el retorno de la historia en forma espectral (2000: 78).

¿CONCLUSIÓN?

Ciertamente esta interpretación al tiempo 'hauntológica' y finalista resultará satisfactoria y cumplirá nuestros (mis) deseos de restaurar la película al orden del conocimiento académico. No obstante, deja algunas inquietantes preguntas en el aire, sobre todo en relación con el personaje negativo de la historia: Jacinto. Como Santi, Jacinto termina desapareciendo en las aguas turbias de la poza del sótano y resulta lógico asumir que su fantasma, como el de Santi, volverá para perseguirnos, obsesionarnos, rondarnos y reclamar su derecho a la memoria porque su enigma ni se ha resuelto ni parece que pueda ser resuelto definitivamente. Su retorno, inninente o no, cuelga como una espada de Damocles sobre el presente. Si bien es cierto que la película parece querer hacer justicia a los espectros marginados y desaparecidos del pasado, deja abierta la puerta a la (re)aparición del fantasma del fascismo, atrapado momentáneamente en las aguas turbias de la poza de la historia. Pero, ¿cómo hablar con este fantasma, tal y como propone Derrida? ¿Cómo reconocerlo, cómo admitir que todavía es una presencia inminente? ¿Cómo y por qué acogerlo y otorgarle un derecho a la memoria? Quizá toda historia invoca fantasmas, abre espacios, huecos a través de los cuales lo otro vuelve o se manifiesta, pero quizá hay fantasmas que no merecen tener derecho a la memoria, obviamente no debemos olvidarlos, enterrarlos o ignorarlos, pero tampoco rendirles homenaje y justicia, porque nos arriesgamos a tener que confrontar de nuevo sus mentiras.

REFERENCES

- Attebery, B. (1991), 'The politics (if any) of fantasy', *Journal of the Fantastic in the Arts*, 4: 1, pp. 7-28.
- Borges, J. L. (1941), 'Pierre Menard, autor del Quijote', in *Ficciones*, Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 45-57.
- Brinks, E. (2004), 'Nobody's Children: Gothic representation and traumatic history in *The Devil's Backbone*', *JAC. Journal of Rhetoric, Culture and Politics*, 24: 2, pp. 291-312.
- Davis, C. (2005), 'Hauntology, spectres and phantoms', *French Studies*, 59: 3, pp. 373-79.
- Del Toro, G. (dir.), (2001), *El espinazo del diablo*. Mexico/Spain: Producciones Anhele.
- Derrida, J. (1994), *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning and the New International*, London: Routledge.
- Gordon, A. F. (1997), *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Hardcastle, A. E. (2005), '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, pp. 119-31.
- Labanyi, J. (2000), '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', in J. R. Resina (ed.), *Disemembering the Dictatorship. The Politics of Memory in the Spanish Transition to Democracy*, Amsterdam: Rodopi, pp. 65-82.

- Lázaro-Reboll, A. (2007), 'The transnational reception of *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro 2001)', *Hispanic Research Journal*, 8: 1, pp. 39–51.
- Lie, N. (2009), 'Monstruos y espectros en el imaginario cinematográfico de la posguerra civil española: *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del fauno*', in E. Houvenaghel and I. Logie (eds), *Alianzas entre Historia y Ficción*, Genève: DROZ, pp. 259–69.
- Moreiras Menor, C. (2000), 'Spectacle, trauma and violence in contemporary Spain', in B. Jordan and R. Morgan-Tamosunas (eds), *Contemporary Spanish Cultural Studies*, London: Arnold, pp. 134–42.
- Wolfreys, J. (2002), *Victorian Hauntings: Spectrality, Gothic, the Uncanny and Literature*, Basingstoke: Palgrave.

SUGGESTED CITATION

- Rodero, J. (2014), 'Espectros, trauma e historia: La 'hauntología' de Guillermo del Toro en *El espinazo del diablo*', *International Journal of Iberian Studies*, 27: 1, pp. 43–54, doi: 10.1386/ijis.27.1.43_1

CONTRIBUTOR DETAILS

Jesús Rodero is Subject Leader in Spanish at the University of Strathclyde, Glasgow, and senior lecturer in Spanish and Latin American Studies. He holds a Ph.D. in Latin American Studies from the University of Cincinnati, USA. He has published extensively on the fantastic in Hispanic fiction and film, and he is currently working in a project on the politics of the fantastic in Hispanic film and fiction.

Contact: School of Humanities, Lord Hope Building, 141 St James Road, University of Strathclyde, Glasgow G4 0LT, Scotland, UK.

E-mail: jesus.rodero@strath.ac.uk

Jesús Rodero has asserted his right under the Copyright, Designs and Patents Act, 1988, to be identified as the author of this work in the format that was submitted to Intellect Ltd.