

Rogelio Castro Rocha

LO FANTÁSTICO Y LO SINIESTRO

EN LA OBRA
DE GUILLERMO DEL TORO



Akademia

La relevancia y el interés por conocer y estudiar la obra y figura de Guillermo del Toro, afortunadamente, es cada vez mayor. Este texto sería una pincelada, apenas visible, sobre el universo cinematográfico del cineasta mexicano. El escrito trata de complementar, desde una mirada muy personal, los considerables estudios críticos y de divulgación sobre la obra de este director mexicano.

Este libro es el resultado de un interés por conocer y de aproximarme al cine de Guillermo del Toro, pero también por una cuestión de experiencia vital. El cine, al igual que la literatura, es una expresión muy generosa que permite ampliar nuestros horizontes y desvelar poco a poco nuestro entendimiento del mundo a partir de la ficción. Esto posibilita que la experiencia estética derivada de la apreciación de los filmes de Del Toro, nos convoque a una reflexión sobre nuestra forma de estar en el mundo, porque no existe la certeza de que lo considerado “real” lo sea efectivamente o se trate de una anomalía. De ahí que el cine de Del Toro pone en cuestión, mediante los filtros de lo fantástico, los paradigmas de realidad y de certidumbre que se tienen del mundo conocido. Nos invita a mirar más allá del entorno inmediato para atrevernos a cuestionar los preceptos normativos de la realidad.

*Lo fantástico y lo siniestro
en la obra de Guillermo del Toro*



Colección Akademia
Arte y Literatura

Lo fantástico y lo siniestro
en la obra de Guillermo del Toro

Rogelio Castro Rocha

UNIVERSIDAD DE
GUANAJUATO



Ediciones
Universitarias



Lo fantástico y lo siniestro en la obra de Guillermo del Toro

Primera edición digital, 2022

D. R. © Universidad de Guanajuato
Lascuráin de Retana núm. 5, Centro
Guanajuato, Gto., México
C. P. 36000
editorial@ugto.mx

D. R. © Fides Ediciones
Seris 33 B, Col. CTM Culhuacán, Coyoacán, CDMX,
México, C. P. 04440
www.fidesediciones.com.mx
fides.ediciones@gmail.com

Edición y producción: Fides Ediciones
Coordinación editorial: Lili Granados Sainoz
Diseño: Martha Alfaro Aguilar

Esta obra es resultado del trabajo de investigación que realizan, de forma autónoma, los integrantes de la Cátedra José Revueltas de Filosofía y Literatura. Fue apoyada por la División de Ciencias Sociales y Humanidades, y aprobada por el Comité Editorial de la Universidad de Guanajuato tras un proceso de dictaminación a doble ciego por especialistas en la materia.

Todos los derechos reservados. Queda prohibida la reproducción o transmisión parcial o total de esta obra bajo cualquiera de sus formas, electrónica o mecánica, sin el consentimiento previo y por escrito de los titulares del *copyright*.

ISBN UG: 978-607-441-947-4
ISBN Fides Ediciones: 978-607-59431-5-2

Hecho en México
Made in Mexico

Índice

Prólogo a la segunda edición	11
Introducción	17
I. Cine y estética.	33
El fenómeno del cine	33
La pantalla mágica y el espectador	42
El cine como arte	50
Aproximación a la estética del cine	64
II. Territorios de lo fantástico y lo siniestro	75
De la imaginación y lo fantástico	75
Lo siniestro	87
De lo fantástico a lo siniestro	97
III. En el principio fue <i>Cronos</i>	103
Lo fantástico, lo siniestro y las relaciones filiales	103
IV. Lo fantástico en <i>El espinazo del diablo</i>	143
Los niños y lo sobrenatural	143
El sótano y otros espacios	160
El agua, elemento fatal	172

V. La presencia de lo siniestro en <i>El espinazo del diablo</i>	181
La orfandad ante la guerra	181
Lo angustiante	190
Lo terrorífico y el espectador	195
Reflexión final sobre <i>El espinazo del diablo</i>	203
VI. Acercamiento a <i>El laberinto del fauno</i>	213
Lo fantástico y lo siniestro en <i>El laberinto del fauno</i>	213
Bibliografía	249
Filmografía citada	255
Otra filmografía de Guillermo del Toro	257

El fantástico “esa indeterminación entre los muertos y los vivos”, es un género tan viejo como los primeros relatos. Las hadas del fantástico, llegadas de sus dominios –la literatura y la pintura–, se inclinaron sobre la cuna del cine. Contar el más allá, los miedos, los fantasmas, las fobias, los pactos con el diablo, tratar lo irreal y lo maravilloso son tareas que el cine, arte y ciencia de visualizar y animar lo real invisible, se fijó ya desde un principio.

Marie Anne Guerin

Los filósofos, escritores y artistas rara vez son seres humanos exitosos en lo emocional. Una conexión más interesante surge del hecho de que el miedo puede reconocerse como una sensación eminentemente espiritual. Aquí hay un lado más oscuro de la fe, si se quiere, pues ¿qué es la fe sino la creencia en aquello que no se puede demostrar ni racionalizar?

Guillermo del Toro

Prólogo a la segunda edición

El trabajo cinematográfico de Guillermo del Toro se ha venido consolidando con el paso del tiempo, desde su primer largometraje *Cronos* (1992) hasta uno de sus últimos filmes *Nightmare Alley* (*El callejón de las almas perdidas*) (2021), con más de treinta años de trayectoria y más de diez películas en su haber, además de ser productor de varios filmes y creador de proyectos televisivos como *The Strain* (2014-2017), *Trollhunters* (2016-2108), entre otros. En este tiempo se ha visto una evolución estética en su cine, pero siempre afín con sus filias a lo fantástico y al terror, sin dejar de lado la problemática de la condición humana que siempre está en el trasfondo de sus filmes, mediante el velo de lo irreal.

El motivo de la segunda edición de este libro, primordialmente se debe al reconocimiento que Guillermo del Toro ha logrado en su vida profesional a nivel internacional en estos años; tal vez es uno de los directores mexicanos más conocidos y reconocidos fuera de México que domina el cine fantástico, y que ha realizado filmes con un apoyo económico considerable en la industria del cine. Desde luego, no es el único director mexicano con reconocimiento internacional, están sus colegas Alfonso Cuarón y Alejandro González Iñárritu, entre otros, quienes también han recibido el apoyo de grandes casas productoras. En este sentido, Del Toro se ha convertido en un referente del cine en México y fuera de nuestro país, no sólo por su estética apegada a lo irreal, sino también por su humanismo y su reconocido altruismo.

Otra de las razones por las que considero pertinente recuperar este trabajo en una segunda edición corregida y aumentada, se debe a que en la primera edición hubo una ausencia significativa para aproximarse a una comprensión más amplia del cine de Guillermo del Toro. Por ello en esta segunda edición se agrega un breve estudio sobre *Cronos*, su primer filme, además de que se modifican algunas notas al pie y se integra bibliografía actualizada en relación con el estado de la cuestión de la obra cinematográfica de este realizador.

La relevancia y el interés que se tiene por conocer y estudiar la obra y figura de Guillermo del Toro, afortunadamente, es cada vez mayor. De ahí que tal vez la primera edición fuera aceptada con interés, porque su tiraje se agotó, esto propicia una segunda edición para complementar, desde una mirada muy personal, los considerables estudios críticos y de divulgación sobre la obra de este director mexicano. Este texto sería una pincelada mínima, apenas visible, sobre el universo cinematográfico del cineasta mexicano. Es conveniente especificar que el libro se ocupa de los tres filmes en castellano de Del Toro: *Cronos* (1992), *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006); porque en ellos la presencia de lo fantástico, lo siniestro y la infancia están presentes de forma muy marcada. El desarrollo del presente trabajo se centra primordialmente en *El espinazo del diablo* en relación con estos tres motivos: lo fantástico, lo siniestro y la infancia.

Este escrito es el resultado de un interés por conocer y aproximarme al cine de Guillermo del Toro, pero también por una cuestión de experiencia vital. El cine, al igual que la literatura, es una expresión muy generosa que nos permite ampliar nuestros horizontes y desvelar poco a poco nuestro entendimiento del mundo a partir de la ficción. Esto posibilita que la experiencia estética derivada de la apreciación de estos filmes nos convoque a una reflexión

sobre nuestra forma de estar en el mundo, porque no tenemos la certeza de que lo considerado “real” lo sea efectivamente o se trate de una anomalía. De ahí que el cine de Del Toro pone en cuestión, mediante los filtros de lo fantástico, los paradigmas de realidad y la certidumbre que se piensa tenemos del mundo conocido, para invitarnos a mirar más allá de nuestro entorno inmediato y nos atrevamos a cuestionar los preceptos normativos de la realidad.

En este sentido, me atrevo a comentar que la primera vez que vi una de sus películas fue *Cronos* y quedé atrapado por su trama. La forma como está contada, la combinación de lo real y lo fantástico, de los problemas y sensaciones humanas frente a lo sobrenatural. Me llamó la atención el manejo que hace de lo fantástico y de la figura del vampiro. Entonces no sabía que había todo un género, aún ahora sigo siendo un iniciado en el tema. La manera en cómo presentó el vampirismo y la inmortalidad me intrigó, al igual que la mirada de la niña ante esta situación. Ella tenía ante sí un mundo sobrenatural, por lo tanto, desconocido y extraño, pero en ningún momento huyó o temió frente a lo que experimentaba.

En ese momento no sabía que uno de los temas, entre otros, que llamarían mi atención sería el de la infancia en la literatura y en el cine. El infante tiene una nítida visión del mundo, percibe lo que es sin ocultamientos, en confrontación con los prejuicios, hipocresía y el desencanto de los adultos. La mirada del infante frente al mundo adulto, su capacidad de mantener su ingenuidad e inocencia ante una realidad ajena para él por la desilusión que predomina en el mundo. Un niño es capaz de maravillarse y experimentar puramente su imaginación, todavía conserva esa potencia imaginativa. Todo ello se observa en los filmes de Guillermo del Toro.

Esta fue una de las razones que motivó mi decisión para estudiar estos tres filmes. En ellos, los protagonistas son infantes y su visión de mundo se percibe a lo largo de toda la trama. ¿Acaso la

infancia no es aquello perdido en el tiempo, pero que si se recuerda nos hace soportable la vida, aun cuando la inocencia y la ingenuidad se hayan desvanecido con el crecimiento? La infancia se trata de ese espacio y momento de ensoñación al que, con suerte, imaginando, tal vez se puede recurrir.

La interpretación que se hace de las cintas *Cronos*, *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* es una perspectiva de lectura muy personal, en la que sólo me limité a ciertos temas que consideré interesante desarrollar, como lo fantástico, lo siniestro y la infancia, de otros tantos relevantes que se podrían explorar en la filmografía de este director mexicano. Lo fantástico es un tema recurrente en las películas de Guillermo del Toro y característico de su cinematografía. Acaso conformaría parte de la estética de este realizador, o podría hablarse de una poética de lo fantástico en su cine. Por otro lado, lo siniestro aparece en estos filmes por la violencia y crueldad sugerida o mostrada directamente, porque hay misterios que se velan, causantes de angustia cuando irrumpen de forma repentina y terrible. Este rasgo se enfoca, primordialmente, en la búsqueda desmesurada por la inmortalidad en *Cronos*, en la presencia de la guerra, en su influencia y sus secuelas, en *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* y, también, en los personajes siniestros que buscan afectar a su entorno y al resto de los protagonistas, como de la Guardia en *Cronos*, Jacinto en *El espinazo del diablo* y Vidal en *El laberinto del fauno*.

En el primer capítulo se hace un acercamiento y una reflexión general sobre el fenómeno del cine, para después tocar los temas de lo fantástico y lo siniestro y, posteriormente, ver cómo se presentan en los filmes. Al tratarse de un trabajo de investigación, el estudio sobre estas películas fue pensado para lograr una unidad. Por ello, decidí conservar el *corpus* más extenso sobre *El espinazo del diablo*, solo corrigiendo y modificando algunas partes. En cuanto

a *Cronos* y *El laberinto del fauno*, por las similitudes que se aprecian en las tres cintas, me aventuré a plantear los mismos temas y a desarrollarlos en textos más breves. Este trabajo se realiza como una aproximación, debido a todas las posibilidades de interpretación que estos filmes ofrecen por su estructura visual, por su trama y por la riqueza de su temática. No obstante, se destacan lo fantástico, lo siniestro y la infancia en los tres filmes, donde la mirada del infante da “certeza” de la existencia de lo sobrenatural, de un mundo paralelo y fantástico con su propia lógica.

Cierro este prólogo a la segunda edición con un sincero agradecimiento a la División de Ciencias Sociales y Humanidades, al Programa Editorial Universitario y a todo su equipo, ambas instancias de la Universidad de Guanajuato, por todo su apoyo brindado para que se concretara esta publicación. En especial quiero agradecer a la reconocida productora de cine Bertha Navarro y al productor y cineasta Alejandro Springall su apoyo por haber autorizado el uso de las imágenes de los filmes aquí tratados, las cuales fortalecen el análisis de las películas y lo hacen más llevadero para el lector, por tratarse de fotogramas de filmes emblemáticos de Guillermo del Toro.

Introducción

La filmografía de Guillermo del Toro consiste en aquellas películas que ha producido y dirigido, así como los cortometrajes que ha realizado. Entre ellos destacan: *Doña Lupe*, 1985, director y guionista (cortometraje); *Geometría*, 1987, director y guionista (cortometraje); *Con todo para llevar*, 1988, director y guionista (video); *Caminos de ayer*, 1988, director y guionista (video); *Invasión*, 1988, director y guionista (video). Entre algunos largometrajes en los que ha participado como productor se ubican: *Doña Herlinda y su hijo*, 1984; *Un embrujo*, 1998; *Asesino en serio*, 2002; *El orfanato*, 2007; *Cosas insignificantes*, 2008; *Rabia*, 2009; *Los ojos de Julia*, 2010; *No temas a la oscuridad*, 2010; *Mamá*, 2013. Entre sus películas dirigidas se encuentran: *Cronos*, 1992, director y guionista; *Mimic*, 1997, director y guionista; *El espinazo del diablo*, 2001, director y coguionista; *Blade II*, 2002 director; *Hellboy*, 2004, director; *El laberinto del fauno*, 2006, director y guionista; *Hellboy II: El ejército dorado*, 2008, director y guionista; *Pacific Rim (Titanes del pacífico)*, 2013, director y coguionista; *Crimson Peak (La cumbre escarlata)*, 2015, director y coguionista; *The Shape of Water (La forma del agua)*, 2017, director y coguionista; *Nightmare Alley (El callejón de las almas perdidas)*, 2021, director y coguionista. Como realizador Guillermo del Toro logra un equilibrio temático, en cuanto al manejo de lo fantástico y los elementos góticos. Al parecer, esta situación le permite proyectar con cierta facilidad y dominio las condiciones sobrenaturales en sus filmes.

En la actualidad, Guillermo del Toro –nacido el 9 de octubre de 1964 en Guadalajara, Jalisco, México– es de los pocos directores mexicanos contemporáneos que se aventura a tratar temas del género fantástico en su cinematografía de forma constante; por ello su obra se podría ubicar dentro del cine fantástico. En este sentido, ha demostrado el dominio del género, consolidando su propio estilo y voz cinematográfica al apostar por una estética propia y particular, situación destacable en el contexto de la cinematografía mexicana de los últimos años del siglo XX y los primeros del XXI, debido a que una parte del cine mexicano de este periodo se ha caracterizado por repetir y privilegiar dos fórmulas: reflejar el entorno social inmediato –principalmente el urbano– con su problemática contemporánea, o en otros casos repetir el humor “fácil” que tiene como argumentos historias ligeras y sin ningún tipo de propuesta cinematográfica. A pesar de estas tendencias predominantes, él ha mantenido con calidad cinematográfica su propio estilo y predilección por el género fantástico.

Aquí es necesario mencionar algunos de los antecedentes fílmicos del cine fantástico y de horror en la cinematografía mexicana, que María Dolores Cabrera Carreón desarrolla puntualmente en su trabajo “El surgimiento de la figura vampírica en el cine mexicano...”, al hacer un recorrido historiográfico de los orígenes y desarrollo del cine fantástico y de horror en México que abarca desde la década de 1930 hasta la de 1970 del siglo XX. En este escrito Cabrera destaca cómo “el cine de horror mexicano favoreció la realización de historias acerca de vampiros, fantasmas, científicos locos, cuerpos resurrectos, autómatas, hombres lobo, momias, zombis, brujas, demonios y personificaciones de la muerte”.¹

¹ María Dolores Cabrera Carreón, “El surgimiento de la figura vampírica en el cine mexicano: hacia una genealogía de los personajes fantásticos del cine

Cabrera menciona los filmes de horror realizados a lo largo de estas décadas, de los que menciono sólo algunos títulos por la gran cantidad de referencias filmicas que conforman el trabajo. Aquí destaco los filmes que tienen como personajes relevantes la figura del vampiro (motivo fantástico por su naturaleza sobrenatural). Entre ellos se encuentran: *El vampiro* (1957), de Fernando Méndez, en este filme –según Cabrera– aparece el primer vampiro del cine mexicano que se basa en Drácula, el conde Karol de Lavud personificado por el actor Germán Robles; posteriormente, el director Federico Curiel realiza varias películas en las que aparece el vampiro representado por Robles, pero con diferente nombre, se trata de la saga de Nostradamus compuesta por cuatro filmes: *La maldición de Nostradamus* (1960), *La sangre de Nostradamus* (1961), *Nostradamus y el destructor de monstruos* (1962), *Nostradamus, el genio de las tinieblas* (1962), también está la película con la figura vampírica *El imperio de Drácula* (1966), ésta ya sin la actuación de Germán Robles, estas menciones son sólo algunas de la vasta cinematografía de Curiel en los códigos del horror; Cabrera también menciona *El mundo de los vampiros* (1961), de Alfonso Corona Blake, este filme reúne a vampiras y vampiros que son controlados por el conde Sabotai (Guillermo Murray), configuración del vampiro dominador que también se basa en el conde Drácula; después aparecen los dos filmes realizados por Miguel Morayta: *El vampiro sangriento* (1962) y *La invasión de los vampiros* (1962); cierro las referencias que desarrolla Cabrera con el filme *El vampiro y el sexo* (1969), de René Cardona, en la que combina la ciencia ficción con el horror y aparece el luchador el “Santo, el enmascarado de plata” como héroe.

de horror en México de 1933 a 1972”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 2017, núm. 1, p. 356.

Estas menciones fílmicas son sólo algunas de las expuestas por Cabrera en su exhaustivo trabajo.²

De nuevo retomo la relevancia de la cinematografía de Del Toro, que ha salido del canon y rebasado las fronteras, ya que sus últimos filmes los ha realizado fuera de México. Por lo tanto, se podría considerar como uno de los directores mexicanos más destacados de nuestros días. Entre algunos comentarios que se hacen de su trabajo, se encuentran los de Leonardo García Tsao en la introducción del guion publicado de *La invención de Cronos*,³ y el libro de entrevistas que le hace a Guillermo del Toro,⁴ los de Perla Ciuk en el *Diccionario de directores del cine mexicano*,⁵ los de Norma Lazo en su libro *El horror en el cine y la literatura*,⁶ también se encuentra

² *Ibid.*, pp. 366-367, el breve comentario sobre *El vampiro y el sexo* se refiere de la página 371 de este trabajo. Es importante resaltar la proposición de Cabrera sobre la presencia de personajes femeninos más libres y alejados del rol de la mujer sumisa en el cine y en el contexto de la época en que se realizan estos filmes, primordialmente aquellos de la década de 1960, gracias a los códigos de la ciencia ficción y el horror en el cine mexicano: “en el cine de horror y sobre todo en la ciencia ficción, la figura femenina se convirtió en una sexualidad amenazante, el ser que venía del inframundo o de extraños planetas y quería devorar hombres o interactuar con ellos. En este caso, las mujeres eran independientes, a veces crueles y en otras ocasiones ingenuas, violentas y pragmáticas. De acuerdo a la época y los valores conservadores tales actitudes presentes en las mujeres vampiro señalaban su búsqueda por tomar el control que pertenecía a los hombres y, por tanto, debían ser castigadas. Además, las mujeres vampiro solían ser destruidas –en las formas tradicionales para eliminar a un vampiro– y las mujeres extraterrestres frecuentemente se enamoraban de los terrícolas y asumían el rol tradicional de una mujer humana en un mundo patriarcal”, (p. 364).

³ Leonardo García Tsao, “Introducción”, en Guillermo del Toro, *La invención de Cronos*, Ediciones El Milagro/Imcine, México, 1992, pp. 7-9.

⁴ Leonardo García Tsao, *Guillermo del Toro. Su cine, su vida y sus monstruos*, Grijalbo, México, 2021.

⁵ Perla Ciuk, *Diccionario de directores del cine mexicano*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Cineteca Nacional, México, 2000, p. 197.

⁶ Norma Lazo, *El horror en el cine y la literatura*, Paidós mexicana, México, 2004.

el libro colectivo de John W. Morehead,⁷ el libro de entrevista y escritos sobre Del Toro de Marc Scott Zicree,⁸ además de varios artículos académicos sobre los filmes del cineasta.⁹

En la filmografía de Guillermo del Toro se localizan condiciones de lo fantástico. Destaca la existencia de un mundo paralelo sobrenatural en contraste con la “realidad” en *El laberinto del fauno*; el manejo de temas relacionados con la “vida” más allá de la muerte de manera espectral como el fantasma en *El espinazo del diablo*; la presencia de seres monstruosos o sobrenaturales, como en *Mimic* y *Hellboy*, y la figura del vampiro, como es el caso de *Cronos* y *Blade II*. En *Cronos*, *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* lo fantástico es un elemento distintivo; se podría decir que, a través de estos filmes, Del Toro logra y enfatiza su propio estilo cinematográfico. Posiblemente en estas películas el director

⁷ John W. Morehead (ed.), *The Supernatural Cinema of Guillermo del Toro*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, 2015.

⁸ Guillermo del Toro y Marc Scott Zicree, *Guillermo del Toro. Cabinet of Curiosities. My Notebooks, Collections, and Other Obsessions*, Harper Design, New York, 2013.

⁹ Aquí sólo anotaré algunos, debido a los numerosos y variados estudios existentes. Entre ellos se encuentra: Juan Carlos Vargas Maldonado, “La mirada infantil y los cuentos de hadas en la trilogía hispánica de Guillermo del Toro: entre lo real y lo fantástico”, en Mónica Satarain (comp.), *Fundido encadenado. Reflexiones, ficciones, documental, bandas sonoras*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2016, pp. 139-168. Silvana Mandolessi y Emy Poppe, “Dos estéticas de lo sobrenatural: lo siniestro en *El espinazo del diablo* y lo abyecto en *El laberinto del Fauno* de Guillermo del Toro”, *Confluencia*, 2011, núm. 1, pp. 16-32. Jesús Rodero, “¿Un cuento de hadas subversivo o conservador?: Monstruos, autoridad e insumisión en *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 2015, núm. 2, pp. 35-54. María Gil Poisa, “¿Qué es un fantasma? Trauma pasado y fantasía en el cine contemporáneo sobre la Guerra Civil española: el cine de Guillermo del Toro”, *Hispania*, 2016, núm. 1, pp. 128-136. Julio Ángel Olivares Merino, “La iteración fantasmal: *myse en abime* y aparecidos en *El espinazo del diablo* (2001), de Guillermo del Toro”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 2022, núm. 1, pp. 193-213.

mexicano tuvo mayor autonomía para su realización, por lo que tienen más señales de su autoría.

En la mayoría de sus cintas, lo fantástico se manifiesta de una manera depurada, combinado con la trama de la historia. En *Cronos* con la presencia del vampiro en un entorno familiar y con la mirada atenta de la infancia, en *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* lo fantástico se fusiona con lo histórico debido a que la trama de ambos filmes se ubica durante la Guerra Civil española. Los personajes infantiles son hijos de milicianos simpatizantes de la República. Los niños de *El espinazo del diablo* habitan y se refugian en un orfanato a cargo también de socialistas. Una forma en que se presenta lo fantástico radica en la existencia de un fantasma en el edificio, y la bomba como “objeto mediador” entre lo normal y lo anormal; y es la que parece cumplir la función de desencadenar lo sobrenatural y lo trágico, además tiene una fuerte carga simbólica: representa un recordatorio constante de la muerte y de la guerra. Es una bomba dormida que al parecer tiene vida y encierra la “vida” del fantasma infantil.

En gran parte de este trabajo se resalta más la correspondencia existente entre lo fantástico y lo siniestro en *El Espinazo del diablo*. Esto por la combinación de lo sobrenatural y lo terrorífico como factores que desencadenan situaciones y acontecimientos clave en la trama del relato fílmico, y sobre todo por el tipo de puesta en escena de la película, la cual se dirige hacia el género de terror y suspenso sin por ello abandonar y enfatizar lo fantástico. Aquí, la construcción de este género se enfoca también en lo terrorífico. El tratamiento de los motivos sobrenaturales se enfatiza por lo trágico y lo tenebroso, por lo oculto –factor de lo siniestro–, situación que mantiene en momentos de espanto y angustia a los personajes. Aun cuando el temor no es una condición necesaria para lo fantástico, en este caso sí es un elemento relevante. Dentro de este género, el terror es un rasgo

distintivo que, podría decirse, forma un subgénero, pero está relacionado también con lo siniestro por su carácter maléfico, trágico y oculto, por ese grado de angustiosa incertidumbre que mantiene en suspenso tanto a los personajes como al espectador. Este filme del director mexicano conjunta las características de ambos territorios: lo fantástico y lo siniestro.

En este largometraje, Guillermo del Toro no necesita de grandes efectos especiales para lograr la situación de incertidumbre y temor en la que se mezclan la realidad de los personajes con elementos de carácter sobrenatural. De igual modo, el desarrollo narrativo y la ambientación de la película permiten al espectador situarse en esa atmósfera sobrenatural y tenebrosa, en un espacio habitado por el fantasma. En *El espinazo del diablo* el orfanato, ubicado espacialmente en España y temporalmente durante la Guerra Civil, logra esta atmósfera siniestra y terrorífica, al encerrar entre sus viejos muros la existencia de un espectro y la permanencia de un secreto difícil de revelar. Con su discurso cinematográfico parece retomar las palabras de Howard Phillips Lovecraft: “podemos juzgar un cuento macabro, no a través de las intenciones del autor o la pura mecánica de la trama, sino más bien del nivel emocional que es capaz de alcanzar en sus más pequeños elementos sobrenaturales”.¹⁰

En el escrito se analizan los rasgos fantásticos y siniestros que se presentan en el filme. En éstos se encuentran diversos aspectos que permiten aproximarse a aquellos factores en la película, que desencadenan acontecimientos origen de las sensaciones de temor y angustia, tanto para los personajes como para el espectador. Además, se resaltan y establecen los límites entre lo normal y lo anormal, y se enfatiza aquel grado de lo extraordinario frente

¹⁰ H. P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, trad. Melitón Bustamante, Fontamara, México, 2002, p. 11.

a la cotidianidad de los protagonistas. Por ello, se muestra la correspondencia entre lo sobrenatural y lo terrorífico, eso que guarda cierta relación con lo desconocido y ocasiona incertidumbre y temor. La concentración del análisis recae en lo fantástico, en cuanto a su carácter de lo irreal y lo anormal. Por otro lado, en lo siniestro recae en cuanto a lo tenebroso y lo secreto, por ese grado de lo oculto que sirve como factor para desencadenar situaciones trágicas y espantosas.

Antes que nada, para adentrarse en el estudio de estos tres filmes de Guillermo del Toro es necesario hacer una aproximación general sobre el fenómeno del cine desde sus inicios hasta nuestros días. Para ello, hago un acercamiento de esta expresión artística apoyándome en diversas investigaciones realizadas por teóricos y filósofos, quienes han reflexionado sobre esta disciplina desde diferentes ángulos como la estética, la filosofía, la teoría de la recepción y la semiología, sólo por mencionar algunas formas de pensar el cine. Hasta cierto punto, se plantea una observación en la que se menciona cómo el cine puede llegar a influir la forma de vida y la visión de mundo del individuo y de la colectividad. Esto sucede a partir de la percepción del filme cuando el espectador acude a la sala cinematográfica, a ese espacio de ensoñación y sensaciones. Generalmente la asistencia no sólo es para escapar de lo cotidiano, sino con el fin de “vivir” una realidad alterna. Así, el cine influye en las emociones y en la historia personal del sujeto, en su visión de mundo.

En esta dirección, en el primer capítulo abordo temas relacionados con el cine en general: con su estética, como expresión artística y la relación de este medio con el espectador. Así, el cine provoca sensaciones en el espectador que pueden derivar en una experiencia estética, en una “transformación” del individuo al percibir de una manera reflexiva lo que se presenta en la sala cinematográfica.

Después de todo, se trata de vivencias momentáneas que, en algunos casos, guardará por siempre en su memoria. Por lo mismo, podría mencionarse cómo la correspondencia entre el cine y el espectador, en sí, manifiesta cierto efecto estético:

Es la unión entre situaciones humanamente impactantes y el empleo virtuoso de la forma cinematográfica lo que produce la experiencia estética en el espectador. Es el relato que enfatiza el aspecto humano de las situaciones mostradas en la pantalla, pues no sólo nos permite tematizar el *film*, sino también vincular nuestra experiencia de vida con la experiencia de los personajes. A la vez, la forma cinematográfica acentúa estas situaciones, gracias a los múltiples artificios tradicionales y digitales provenientes de su carácter de máquina.¹¹

El espectador aprehende los sucesos que se proyectan y los asimila a su historia individual: se apropia de esa otra “realidad” en la que se introduce, realidad que le acerca a mundos imaginarios mediante el acto de percepción y hace de este escenario, acaso inconscientemente, una forma en la que puede “vivir” aquello que difícilmente experimentaría en su cotidianidad. La sala cinematográfica se convierte en un espacio único a donde el sujeto asiste con el fin de involucrarse en otro universo, al grado de que no tendría acceso a él si no se diera ese encuentro con la pantalla.

En otra dirección, en el segundo capítulo menciono las diversas características de la teoría de lo fantástico, que surge a partir de estudios literarios. Por lo mismo, la mayoría de las veces se aplica a la literatura, pero esto no limita que se utilice como forma de interpretación para otras artes. En este sentido, señalo cómo

¹¹ Vicente Castellanos Cerda, “La experiencia estética en el cine”, en Ana Goutman (coord.), *La experiencia estética en el cine. Estética de la imagen. Para leer el videoclip*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, p. 23.

Cronos, *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* tienen elementos que se encuentran en la categoría de lo fantástico; es decir, lo maravilloso, en específico lo sobrenatural. Marco un vínculo de la imaginación con lo fantástico y señalo sus características, por la potencia de la imaginación para la creación de mundos ficticios. Como espejo sobre los puntos de coincidencia entre lo siniestro y lo fantástico, tomo el estudio de lo siniestro realizado por Sigmund Freud. También me apoyo en el exhaustivo ensayo de Eugenio Trías acerca de este tema, quien se basa en Freud para elaborar su planteamiento sobre lo siniestro como fundamento de lo bello y, por lo tanto, del hecho estético.

En el trabajo se esbozan las fronteras y entrecruzamientos, las similitudes y diferencias que pueden encontrarse en ambos territorios. Lo fantástico y lo siniestro tienen en común el hecho de manifestar lo desconocido, lo ajeno, lo anómalo. Aquello que sorpresivamente se muestra en la normalidad, por lo mismo adquiere un carácter de anormal y a la vez puede alcanzar un grado de lo sobrenatural o lo terrorífico, rasgos que comparten lo fantástico y lo siniestro. Por tal motivo, como se aprecia en los filmes, pueden alterar la normalidad; podría decirse que el único espacio donde coexisten en equivalencia es en la ficción, circunstancia que puede apreciarse a lo largo de las películas.

En esta dirección es que se introduce un breve escrito sobre *Cronos* a manera de capítulo, hasta cierto punto autónomo, en el que se analiza la presencia de lo fantástico y lo siniestro en este filme. Aquí lo sobrenatural se centra en la presencia del vampiro y su particular configuración que está distante de lo que determina a un personaje vampírico. Todo ello, envuelto por un entorno cotidiano en donde la presencia de la infancia y las relaciones filiales tienen un papel primordial para la configuración de lo sobrenatural en este filme.

Debido a la naturaleza de *El espinazo del diablo*, en el siguiente capítulo señalo el asunto de lo fantástico al tocar el tema del fantasma, ya que la figura espectral se considera un rasgo de pertenencia a este género. De igual modo, creo pertinente tomar las poéticas de Bachelard para desarrollar los temas relacionados con algunos tópicos tratados por Del Toro en sus filmes, tales como la presencia de la infancia (*Poética de la ensoñación*): la niñez se observa en *Cronos*, en *Mimic*, y de manera pasajera, pero relevante –pues se aprecia un lado humano del protagonista– en *Hellboy*, cuando el demonio se encuentra en la azotea de un edificio y dialoga con un niño que no le teme y, por último, en *El laberinto del fauno*. En *El espinazo del diablo*, me enfoco en la relación del infante con lo sobrenatural y su capacidad para comprenderlo, incluso de aceptar y mantenerse en contacto sin dificultades con lo insólito, con aquello que no está en la realidad. Por otro lado, en sus películas también se encuentra la importancia de los espacios en la trama, así como cierto simbolismo en los elementos que las componen. De este modo, en *El espinazo del diablo* aparece el orfanato como un edificio viejo, medio lúgubre. Para analizar los espacios que se muestran en la película tomo *La poética del espacio*. Por último, utilizo *El agua y los sueños*. En el filme, el agua es un elemento de relevancia: el fantasma habita en un estanque y parece materializarse de manera líquida, es decir, está condenado a las “aguas dormidas”.

En el siguiente capítulo profundizo sobre los rasgos siniestros de la película y retomo los aspectos desarrollados por Sigmund Freud sobre lo siniestro y que Eugenio Trías propone como una especie de efecto estético. Algunos de los que aparecen en el filme y se enfatizan en el trabajo serían la orfandad y la figura de la guerra, los cuales se encuentran de manera velada, pero sobre todo está sugerido el conflicto bélico. Este contexto de abandono de los personajes ante la tragedia, en que se ven obligados a desarrollarse,

influye en su cotidianidad y en su visión de mundo. Principalmente, a los adultos los caracteriza la desilusión, el desengaño, son huérfanos ante su vida y sus frustraciones. Los infantes, verdaderos huérfanos, indefensos ante la desgracia, que parecen condenados al olvido, irónicamente son quienes mantienen la esperanza hasta el final. De igual forma se destaca lo trágico como tema siniestro. Lo trágico está rodeado por acontecimientos extraños que se relacionan con lo sobrenatural y con ciertas condiciones de lo siniestro. Por último, abordo el rasgo terrorífico en correspondencia con el espectador: su fin es perturbar y provocarle miedo; en consecuencia, se muestra de forma sorpresiva y espantosa, después de haber permanecido oculto en un ambiente dominado por la oscuridad. Todos los anteriores también son elementos de lo siniestro.

Cierro el texto con un breve escrito sobre *El laberinto del fauno* en el que se tratan, de igual forma, los motivos de lo fantástico y lo siniestro presentes en este filme. El plano fantástico o sobrenatural se determina por la existencia del fauno, el hombre pálido, las hadas y otros elementos que transcurren de forma paralela a la realidad del filme, situada en la época de la posguerra civil española. Al igual que en *El espinazo del diablo*, en esta película la presencia de la guerra se vincula con lo siniestro, con aquellos personajes malévolos y con todas las secuelas que deja un acontecimiento bélico en donde sólo existen víctimas, no vencedores ni vencidos; a pesar de que este sea un pensamiento común.

La investigación tiene el propósito de mostrar las características generales tanto de lo fantástico como de lo siniestro en *Cronos*, *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*; todo con la finalidad de encontrar las similitudes y divergencias entre ambos. En este sentido, en las películas se puede observar cierta interdependencia entre estos territorios, sobre todo de lo fantástico en relación con lo siniestro, ya que éste ocupa un espectro más amplio de elementos

y condiciones para su manifestación. Lo siniestro puede ser vivencial (ubicado en la realidad) o ficcional (dentro de la fantasía o en un espacio de ficción). A pesar de su rasgo de incertidumbre y vacilación, lo fantástico es más específico en sus características dentro de una obra. Generalmente muestra una autonomía respecto al entorno en que se presenta, es decir, los elementos que lo integran no necesitan explicarse “racionalmente” para existir en una normalidad. Como se plantea en este trabajo lo fantástico se presenta de diferentes formas acorde con cada filme. En *Cronos* está la presencia del vampiro Jesús Gris, que se distingue por no ser un vampiro predador y por las relaciones filiales que lo cobijan, principalmente por el afecto de su nieta Aurora, quien acepta su estado sobrenatural sin ningún cuestionamiento. En *El Espinazo del diablo* el fantasma de Santi es una característica de lo fantástico, lo espectral es aceptado por el protagonista Carlos, también sin cuestionamientos, como parte del mundo. Aun cuando al espectador se le muestra cuál fue el motivo de que el niño pasara a otro estado, no se plantea el por qué existe el fantasma: sólo se hace evidente la coexistencia de lo normal y lo anormal en un mismo plano. En este sentido, algo semejante se aprecia en *El laberinto del fauno*, cuando Ofelia se encuentra por primera vez con el ser de los bosques sin poner en duda su existencia. En este filme lo real y lo irreal en la trama se presentan como universos paralelos.

En cuanto a lo siniestro, parece enmarcar estos rasgos fantásticos por lo sobrenatural, lo fantasmagórico y lo terrorífico, esto último debido a la forma como se manifiesta en lo fantástico, punto de desarrollo y que corresponde a la incertidumbre, al temor ante lo ajeno. Como mencioné, el análisis más detenido se concentra en *El espinazo del diablo*, por ello, aquí se resalta el estado permanente de angustia en todos los personajes, primordialmente adultos, frente a su situación desoladora; ya que se encuentran en medio

de la nada existencial, en un edificio dominado por el secreto y la penumbra, contexto –como se expone– que posibilita sucedan acontecimientos trágicos y de terror, los cuales provocan en los personajes –y al mismo tiempo en el espectador– sensaciones de miedo frente a lo terrorífico y lo sobrenatural.

Lo siniestro se aprecia también en la configuración de los personajes, en su forma de ser, en sus complejidades y temores internos que los atormentan secretamente –esos viejos fantasmas reprimidos que pueden retornar de manera inquietante, terrible, como se verá con De la Guardia y su obsesión por la inmortalidad en *Cronos*, con el personaje de Jacinto quien desea escapar y destruir el orfanato a cualquier costo en *El espinazo del diablo* y con el capitán Vidal, personaje que reúne la representación de la maldad y la crueldad por un egoísmo ciego y banal en *El laberinto del fauno*. También se subraya el desencanto de los personajes ante su realidad por las condiciones trágicas en que están inmersos, y el temor evidente a los fantasmas más aterradores de todos: la muerte y la guerra.

A lo largo del análisis se marca un panorama general de los rasgos y elementos que posibilitan la presencia de lo fantástico y la manifestación de lo siniestro en los filmes. Esto permite mostrar las condiciones y los temas que se relacionan en ambos territorios debido a que proyectan una correspondencia de factores entre ambos, circunstancias que caracterizan y distinguen estas películas. Con ello se hace una aproximación a la propuesta estética y fílmica presente en estas películas, y a la vez permite señalar algunos motivos constantes que al parecer caracterizan el estilo cinematográfico de Guillermo del Toro, esto es que su filmografía se identifica por desarrollar temas fantásticos vinculados con lo siniestro. A pesar de que cada territorio conserva sus propios elementos, en los filmes se origina un punto de encuentro, un espacio

en común donde comparten y confunden sus rasgos. De este modo, las películas serían los universos ficcionales donde los territorios de lo fantástico y lo siniestro se entrecruzan, donde los límites y las fronteras entre ambos parecen desvanecerse para integrar y caracterizar el discurso cinematográfico de este director mexicano.

I. Cine y estética

El fenómeno del cine

Desde su aparición como tal hasta la actualidad, el cine ha generado varias teorías,¹ desde las clásicas de Ricciotto Canudo; Jean Epstein: *Escritos de cine, El espíritu del cine*; Sergei Eisenstein: *La forma del cine, El sentido del cine*; Béla Balász: *Teoría del cine, El film. Evolución y esencia de un arte nuevo*, hasta Rudolf Arnheim: *El cine como arte*, sólo por nombrar algunas anteriores a la Segunda Guerra Mundial. En la posguerra se verá al cine de manera diferente, se abrirán nuevas perspectivas y nuevas formas de investigación para los estudiosos, circunstancia que cambiará el sentido y la forma de y para con la experiencia cinematográfica, entre algunos de los teóricos del cine de la segunda mitad del siglo XX se encuentran Christian Metz: *Ensayos sobre la significación en el cine, El significante*

¹ Francesco Casetti señala que una teoría “no tiene por qué ser una construcción axiomática, pero sí debe ser al menos un saber compartido con el que se intenta explicar el mundo”, y define de manera general a la teoría del cine “como un conjunto de supuestos más o menos organizado, más o menos explícito, más o menos vinculante, que sirve de referencia a un grupo de estudiosos para comprender y explicar en qué consiste el fenómeno en cuestión”, *Teorías del cine*, 2a. ed., trad. Pepa Linares, Cátedra, Madrid, 2000, pp. 10-11. Por otro lado, David Bordwell define a una teoría como aquella que “consiste en un sistema de proposiciones que dicen explicar la naturaleza y las funciones del filme [...], [que] tiene coherencia conceptual, y está diseñada para analizar o explicar algún fenómeno en particular”, *El significado del filme*, trad. Eduardo Iriarte, Paidós, Barcelona, 1995, pp. 20-21.

imaginario; Jean Mitry: *Estética y psicología del cine*; Gilles Deleuze: *La imagen-movimiento, La imagen-tiempo*; entre muchos otros. Esta transformación en la experiencia cinematográfica se debe, principalmente, a tres fenómenos: el primero es la aceptación y reafirmación del cine como un hecho cultural, el segundo es la acentuación del carácter especializado de la teoría cinematográfica y el tercero es la internacionalización del debate acerca del cine y sus teorías.²

Al mismo tiempo, se presentan tres fuertes modelos teóricos. El primero es la *teoría ontológica*, encabezada por André Bazin, quien se pregunta: ¿qué es el cine? Bazin subraya la existencia de ciertos principios preliminares y lleva a concentrar la atención en la naturaleza del fenómeno investigado. Esta teoría “expresa una idea compleja del cine, basada en una tácita sintonía entre presupuestos y logros, capaz de imponerse con una especie de inmediatez”.³ El siguiente paradigma conjunta a las *teorías metodológicas*, donde lo relevante es la forma como se conduce la investigación. Lo que importa es elegir un método para aplicarlo al objeto de estudio. Esto origina “la valoración del componente semántico de la teoría [...]. Se resalta, en definitiva, el componente semántico y se investiga una pertinencia; ahí es donde encuentra la teoría metodológica sus rasgos recurrentes”.⁴ El tercer modelo consiste en las *teorías de campo*, en ellas se manifiesta un mayor diálogo entre el investigador y su objeto de estudio. Lo que se valora es la *dimensión fenoménica* e inductiva de la teoría, la finalidad es “identificar las preguntas que se plantean al cine y captar la ejemplaridad de algunas de sus articulaciones;

² Francesco Casetti, *Teorías del cine*, pp. 15-17.

³ *Ibid.*, p. 23.

⁴ *Idem.*

lo que surge no es ya una esencia o una penitencia, sino un campo de preguntas o [...] una problemática”.⁵

Existen muchas más teorías, pero sería imposible nombrarlas a todas, además, no es el propósito de este trabajo. Sin embargo, anoto algunas que se desglosan en el libro de Aumont y otros autores, *Estética del cine*, las cuales han tenido gran influencia en el desarrollo del cine, así como en la interpretación de éste. Se encuentra la teoría “indígena”, que correspondería a la *ontológica* de Casetti, con el agregado de ser “el resultado de la teorización acumulativa de observaciones más pertinentes de la crítica de películas, cuando se practica con agudeza”,⁶ el cine visto a partir de sus propios elementos. Por el contrario, *La estética y psicología del cine* de Jean Mitry, con la variedad de referencias teóricas externas al cine, argumenta cómo “esta estética no se podría construir sin las aportaciones de la lógica, la psicología de la percepción, la teoría del arte”.⁷ Desde otro enfoque, la teoría descriptiva “se esfuerza por dar cuenta de los fenómenos observables en un filme, así como de considerar el caso de figuras aún no actualizadas en obras concretas, creando modelos formales”.⁸ Existe también una perspectiva estética del cine que consiste en “el estudio del cine como arte, el estudio de los filmes como mensajes artísticos. Contiene implícita una concepción de lo ‘bello’ y, por consiguiente, del gusto y del placer tanto del espectador como del teórico”.⁹ Finalmente, se habla de las prácticas técnicas; es decir, cómo el empleo de las categorías

⁵ *Ibid.*, p. 24.

⁶ Jacques Aumont, Alain Bergala, *et al.*, *Estética del cine*, 2a. ed. rev. y amp., trad. Nuria Vidal y Silvia Zierer, Paidós, Barcelona, 1996, p. 14.

⁷ *Idem.*

⁸ *Ibid.*, p. 15.

⁹ *Idem.*

y del lenguaje técnico, la economía y la sociología, influyen en los planteamientos de algunas teorías del cine.

Sin duda, a lo largo de su historia y desarrollo, el cine se ha convertido en un fenómeno social. Fenómeno en el sentido de ser, hasta cierto punto, un medio que refleja a la sociedad en que se produce, así como un instrumento de reflexión sobre una realidad determinada al grado de poder documentarla de manera casi inmediata y fiel, como es el caso del cine documental. Pero el cine en general no sólo se conforma con proyectar parte de la realidad, sino que crea sus propias realidades, se podría decir sus realidades imaginarias, sus mundos ficcionales con códigos específicos de verosimilitud. Esta situación lo ha convertido en un medio capaz de llegar a la colectividad y semejar una imagen alterada, ya sea perfeccionada o distorsionada.

El cine, como medio, trasciende cuando logra penetrar y reflexionar sobre la problemática de la “condición humana”, ya sea colectiva o individual. Mediante imágenes, destaca aquello que en ocasiones no sabemos cómo explicar o a veces olvidamos; es decir, se convierte en una ventana imaginaria y mágica por la que el ser humano puede ver su imagen en situaciones límite, algunas fantásticas, otras violentas y crudas, y también aquellas absolutamente íntimas. En este sentido, el cine se convierte, cada vez más, en un ojo inquieto, interminable, que capta los deseos humanos y los resignifica. De este modo, proyecta imágenes de un mundo creado por medios cinematográficos, delimitado tan sólo por el tamaño de la pantalla y por el tiempo de su proyección. Así, esa gran tela blanca, que atrae la atención de todos en la sala cinematográfica, parece conservar el secreto para que en ella se proyecten las imágenes de otra realidad, de una realidad mágica que alimenta a la imaginación y la razón, sólo aprehensible a través de los sentidos y la sensibilidad. De alguna manera el espectador, seducido por la

película, es cómplice de esta atmósfera mágica y llega a un momento de comunión con lo que percibe:

El espectador de las “salas oscuras” es sujeto pasivo en estado puro [...]. Está paciente y padece [...]. Cuando los prestigios de la sombra y del doble se fusionan sobre una pantalla blanca en una sala oscura, para el espectador hundido en su alvéolo, mónada cerrada a todo salvo a la pantalla, envuelta en la doble placenta de una comunidad anónima y de la oscuridad, cuando los canales están obstruidos, entonces se abren las esclusas del mito, del sueño, de la magia.¹⁰

Esto es así porque el cine funciona como un mecanismo de desdoblamiento del ser, el hombre se ve proyectado en la pantalla, en ese mundo imaginario y temporalmente limitado. La pantalla es ese vínculo material entre lo filmado y el espectador, de ahí que la imagen fílmica exista sólo mientras se proyecta y el espectador sea cómplice de esta existencia. El individuo encuentra en el cine esa posibilidad de acceder a mundos posibles donde todo puede acontecer, se trata de universos gobernados por sus propias leyes. Lo fantástico y lo real se entrecruzan y conviven en un mismo espacio, o también está la presencia de mundos paralelos donde se suceden acontecimientos increíbles o únicos. El cine actúa como prolongación de la mirada, lleva al espectador a rincones insospechados. La mirada en el cine, parte fundamental de su esencia, nos permite vislumbrar realidades posibles o deseadas sobre el ser humano y el imaginario colectivo:

¹⁰ Edgar Morin, *El cine o el hombre imaginario*, trad. Ramón Gil Novales, Paidós, Barcelona, 2001, p. 91.

Lo que observa la mirada es una movilidad del mundo, como esencia de lo que está en presencia. No se trata de desplazamientos visibles sobre la pantalla [...] ni de desplazamientos mecánicos [...] con los que la película compone y descompone una acción, sino de esta manera que tiene el cine de transformarse en existencia para el espectador (vida y muerte incluidas).¹¹

Mediante la mirada, el espectador no sólo ve las imágenes proyectadas en la pantalla, sino que también las aprehende, posiblemente las resguarde en su memoria para después convocarlas. Estas imágenes, sin tener esa finalidad, en principio llegan a formar parte de la historia propia de cada individuo, en ocasiones de una colectividad, trátase de generaciones o de un grupo social determinado. Lo anterior debido a su carácter de medio masivo. Acaso para el cine también son válidas las palabras del escritor mexicano José Emilio Pacheco en relación con la literatura, quien menciona que “lo leído es tan propio como lo vivido”; en este caso sería lo percibido en la pantalla es tan propio como lo vivido, percibido porque el espectador aprecia las imágenes y los sonidos que forman una película. Después, éste se remitirá a un filme, invocará mediante su memoria esas imágenes y sonidos, tal vez para ejemplificar una situación cualquiera, explicarse un acontecimiento o reflexionar sobre algún tema específico, incluso, sobre la condición humana. Esta situación se ve reflejada en una de las últimas películas de Bernardo Bertolucci, *Los soñadores* (2003), ubicada temporalmente en 1968 en París. Los tres protagonistas son jóvenes cinéfilos que quieren vivir su vida como en las películas que han visto, se remiten a ellas –para nosotros

¹¹ Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *Cómo pensar el cine*, trad. Manuel Talens, Cátedra, Madrid, 2003, pp. 56-57.

los espectadores, algunas de ellas ahora ya son clásicas– no sólo como un juego o por su pasión al cine, sino por el deseo de hacer de su vida su propia película.

La singularidad del cine radica en que es una forma de expresión colectiva, no es una sola voz la que se escucha y tampoco la imagen percibida por el espectador es producto de un autor único. Detrás de las imágenes en movimiento proyectadas en la pantalla está el trabajo de varias personas y figuras –aunque no es interés de este estudio nombrar a todos y cada uno de los roles que intervienen en el rodaje de una película. Acaso la escritura del guion es el acto más individual dentro del cine, más individual por íntimo. El escritor del guion se encuentra solo frente a la hoja para plasmar mediante el acto de escritura la idea anterior a la representación, y al rehacer esa “idea-imagen” necesita de esa intimidad, esa soledad para ordenar y escribir las ideas que después se convertirán en “imagen-tiempo”, “imagen-movimiento” e “imagen sonora”, en cine. Al tiempo de presentar el guion para su realización, ese acto solitario deja de serlo. A partir de ese momento intervienen otros factores como el costo de producción y el punto de vista del realizador quien, junto con el guionista, acordará los cambios pertinentes en la historia para convertirla en imágenes. El guion de papel cambiará, se reescribirá durante el rodaje, aun cuando el director de la película sea el autor de la historia escrita, ésta se modificará en ciertos detalles. El guion definitivo será la “escritura visual” que el espectador verá en la pantalla, es decir, la película. Entonces, desde el inicio, la realización de un filme se trata de un proceso colectivo en el cual intervienen diferentes puntos de vista, así como diversas formas de expresión, a fin de enmarcarlo en un medio único, un producto resultado de una colectividad, tanto de individuos como de formas artísticas.

El cine es un fenómeno, por las diversas formas de expresión artística que encierra, equiparable al teatro y a la ópera. A diferencia

de estas formas de expresión, en el cine la tecnología es una parte fundamental de su estructura, depende en gran medida de los avances tecnológicos para su propia existencia y evolución. La tecnología también influye sobre la manera de expresar el hecho estético en la película. En este sentido, podría marcarse una diferencia entre estas manifestaciones artísticas; las primeras son anteriores, hasta cierto grado comparten similitudes con el cine al entrelazar otras artes reconfigurándolas y asimilándolas a sus diferentes discursos, pero éstas no dependen de la tecnología, como es el caso del cine. El hecho de que para la cinematografía la tecnología sea indispensable, no es una limitante para las posibles formas de expresión artística y estética que puede alcanzar este medio. Puede aprovecharla eventualmente para lograr nuevas formas de hacer y ver el cine, pero esto no lo convierte, en absoluto, en un apéndice. Para la apreciación estética, como en la mayoría de las artes, la tecnología no juega un papel fundamental.

No obstante, hay que señalar que otras manifestaciones artísticas tienen un carácter más autónomo, la tecnología no les resulta indispensable para su consumación, pues funciona más como una herramienta que facilita el proceso creativo y la perdurabilidad material de la obra. En el cine este soporte es una parte necesaria para su culminación debido, en gran medida, a que en sus inicios, cuando aparece el cinematógrafo de los hermanos Lumière, se consideró un gran invento porque hacía posible la captura de la realidad y de imágenes en movimiento, y no se esperaba el carácter de espectáculo que tomaría, así como el grado de arte que podría alcanzar. Esto explica, en parte, que desde su origen el cine esté tan ligado a la tecnología. En principio, se trataba de una caja mágica que hacía posible ver y documentar la realidad, ahora se trata de una “industria” con el mismo destino: representar parte de la realidad, recrear mundos posibles o fantásticos. En la actualidad los logros de

la electrónica y la tecnología digital permiten un retorno al origen, en el sentido de que un pequeño número de personas –como en sus principios– pueden representar la realidad o la ficción: basta una cámara digital y una computadora para avanzar en la realización de una película.

Existen varias discusiones sobre la forma de “hacer cine”, tema que no abordaré en este trabajo. Quienes lo hacen con el apoyo de productoras consolidadas en el mercado, cuentan con las facilidades de lo que se denomina la industria del cine, mientras que a quienes lo hacen autofinanciando sus proyectos cinematográficos, se acostumbra a llamarlos cineastas independientes. Este contexto ha llegado a influir sobre el criterio estético al momento de juzgar un filme. Se habla de que las películas financiadas y apoyadas por las grandes productoras –en su mayoría– son de menor calidad artística porque la prioridad es el mercado; es decir, los resultados de taquilla. Por otro lado, se suele confiar más en las películas “independientes”, porque el realizador tiene mayor libertad para expresar la historia o sus ideas. Lo anterior no asegura que el tipo de producción de una película determine la calidad de un filme; sin embargo, sí influye en una consideración valorativa, circunstancia nada favorable para la propia estética del cine, por lo que el criterio estético para juzgar un filme, en ocasiones, resulta muy relativo. Lo conveniente sería valorar el grado artístico de una cinta en su totalidad, tomar en cuenta la imagen, el recorrido visual y sonoro, la historia, la fotografía, la música, la edición; considerar a la obra por sí y en sí, y no por elementos externos; juzgar a la obra de acuerdo con los valores artísticos y estéticos que contenga, y a la experiencia estética que ocasione.

En una obra artística –podría decirse– además de su trascendencia, de su perdurabilidad en el tiempo, lo relevante no sólo son los medios que se han empleado para realizarla, sino el resultado de

esos medios, esto es, cómo se transforman estéticamente. Así, “lo que se conserva de la obra, lo que hace a su eterna vigencia, no es su materia [...]. Lo que se conserva es el percepto y el afecto [...]. El arte [...] tiene la finalidad de ‘arrancar’ el percepto de las percepciones del objeto, así como también ‘arrancar’ el afecto de las afecciones”.¹² Uno de los rasgos relevantes de una obra artística, sin contar los medios que se han empleado para su materialización, es el efecto estético que es parte inherente de ella, así como la experiencia estética que provoca, ya sea despertando un sentimiento de *placer* o *displacer*. Sobre todo, si esta experiencia estética no se queda en las sensaciones, sino que también lleva al espectador de la obra a reflexionar sobre lo que siente frente a ésta, a enriquecerse, en cierto grado, cultural e interiormente. En alguna medida, la experiencia estética que pueda ocasionar una cinta dependerá del contenido y de la forma; de la “imagen escrita” percibida por el espectador, por no mencionar sólo a la historia y los factores técnicos y de expresión que integran el filme. Estos elementos convergen como unidad en la pantalla. En conjunto, dan origen a una unidad artística: la película.

La pantalla mágica y el espectador

La sala de cine es el espacio donde se proyectan y experimentan emociones, espacio a donde el individuo entra para aislarse del mundo cotidiano. En ese lugar, se desarrolla temporalmente una realidad alterna; su existencia dependerá del tiempo de proyección. Pero esa temporalidad es aparente, porque la sala cinematográfica es el recinto de esos universos. Cuando se entra a ese espacio, está presente la sensación de que algo aparecerá en la

¹² Elena Oliveras, *Estética. La cuestión del arte*, 2a. ed., Ariel, Buenos Aires, 2006, p. 34.

pantalla aun fuera del horario de la función. Ni las luces que iluminan el espacio en su totalidad pueden desvanecer esa sensación; a pesar de que no se proyecte nada, la presencia de esos mundos es permanente, siempre se espera que algo aparezca en la gran tela blanca.

Ese lugar de imágenes, sonidos y silencios, cada día se ve habitado –pasivamente– por personas que acuden a experimentar diversas sensaciones. Cuando la intensidad de las luces disminuye, ya es más que evidente, la magia del cine está por comenzar. Entonces, nuestra mirada se dirige hacia la pantalla para percibir lo que se proyectará, nos acomodamos en la butaca dispuestos a aceptar, momentáneamente, la “realidad” que se aproxima. Así, “el espectador, sentado en su sillón, inmovilizado en la oscuridad, ve desfilar sobre la pantalla imágenes animadas [...], imágenes en dos dimensiones que ofrecen a su mirada un simulacro de su percepción del universo real”.¹³ Dos sentidos se ven involucrados: la vista y el oído, ambos son el medio para que el individuo experimente algo más que la simple percepción de imágenes en movimiento y sonidos que las acompañan. Se experimentan sensaciones que influyen sobre el estado de ánimo del sujeto, desde la alegría hasta la angustia, el asombro y el miedo. Podría decirse que el boleto de entrada es el contrato implícito entre la figura del espectador y lo que verá. De este modo, se establece un acuerdo en donde el espectador estará dispuesto a aceptar lo que apreciará en la pantalla.

La figura del espectador –como en la literatura y otras manifestaciones artísticas– mantiene un estado permanente de omnipresencia, siempre está ahí, en el filme. A pesar de que éste no puede verse proyectado y no es posible percibir su imagen en la

¹³ Jacques Aumont, Alain Bergala, *et al.*, *op. cit.*, p. 264.

pantalla,¹⁴ se trata de una figura indispensable para una película. El reflejo del sujeto no aparece, pero acaso su sombra sí. Pareciera que la luz del proyector que llega a la pantalla, ubicado detrás del espectador, atravesara el cuerpo de éste y sólo reflejara su silueta imaginaria, ya que sin la constancia de esa sombra la película no existiría. La omnipresencia radica en que el espectador es el destinatario único de las emociones que el cine, como tal, produce. En principio es una figura abstracta, pero en un nivel está presente desde la concepción de un filme; se piensa en este caso en un espectador posible o imaginario, podría decirse un espectador *ideal*, quien estará en la sala cinematográfica como receptor de la película. Aun cuando en el proceso creativo de un filme, en ocasiones, no se considere al sujeto receptor para decidir sobre la forma y el desarrollo de la obra, su figura está latente, se sabe que es el principal depositario de una película. Al momento de proyectarse la obra, el espectador que está recibéndola ya está en otro nivel, está ahí físicamente, experimentando emociones. Al iniciarse la proyección, la cinta cobra vida. De igual forma podría decirse que el espectador se hace tangible, está físicamente frente a la pantalla para desentrañar lo que percibe: el filme.

El estado omnipresente del espectador no le permite ser omnisciente ante los acontecimientos que percibe, él los desconoce, descubre y completa la historia a medida que avanza la cinta, tiene

¹⁴ Esta situación se relaciona con el rasgo especular del cine que Christian Metz analiza; en éste, se señala la relación existente entre el sujeto y el objeto, de esa identificación entre el yo y lo otro. Para él, la pantalla funciona como un espejo, el espectador se identifica con el objeto de que aquella refleja. Pero a diferencia del espejo, la pantalla no devuelve su imagen, su reflejo. De este modo, “la película es como el espejo. Sin embargo, difiere del espejo primordial en un punto esencial: aunque, como en éste, todo pueda proyectarse, hay una cosa, una sola, que nunca refleja la película: el cuerpo del espectador”, *El significante imaginario*, trad. Josep Elías, Paidós, Barcelona, 2001, p. 60.

la función de decodificar lo percibido. De este modo, “el espectador se revela [...] como un papel muy estratificado, cuya función de fondo es la de marcar el avance del texto, de iluminar sus intersticios, de cerrar sus evoluciones”.¹⁵ Éste, ausente de la pantalla, concreta el hecho cinematográfico, se encuentra expectante, “inmovilizado” por las imágenes y los sonidos, decodifica y completa en su interior los sucesos proyectados en esa sala oscura.

A este espacio, el espectador de cine acude de manera colectiva para después dejarse llevar individualmente por las imágenes percibidas. A pesar de que ver cine en una sala cinematográfica implica una actividad social por su rasgo colectivo, el sujeto al sentarse en la butaca y dejarse envolver por la oscuridad se convierte en un ente solitario. Entonces el espectador se manifiesta en el acto de percepción, sabe que lo que percibe está dirigido a él, es el receptor de ese otro mundo que se revela en la pantalla.

La figura del espectador afirma su carácter de *sujeto omniper-cibiente*, como lo llama Christian Metz, lo nombra en el sentido de *omnipotencia*; esto es, el espectador le da “existencia” a la película cuando la percibe, lo erige y le confiere su razón de ser. Se trata,

¹⁵ Francesco Casetti, *El film y su espectador*, trad. Anna L. Giordano Gramegna, Cátedra, Madrid, 1996, p. 169. Casetti señala cómo el espectador tiene un rasgo de movilidad, y lo divide en tres momentos: “En primer lugar, en cuanto anti-sujeto, éste es el que llega a construir su propia versión de los hechos a partir de cuanto se le ofrece [...], alguien que logra completar las sugerencias del enunciador, tratándolas como un secreto del que todas formas posee la clave [...]; un operador que filtra y reestructura los datos de la puesta en escena. En segundo lugar, en cuanto protagonista de la interpretación, éste es el que evidencia unas capacidades de observación y de escucha [...]; por tanto, un operador que convierte intenciones (un querer decir) en instrucciones (un deber hacer). En tercer lugar, en cuanto juez implicado en una valoración –y en una retribución–, éste es el que sopesa las diferentes pruebas realizadas; trasladándolas a los diversos mandatos de origen y definiendo su idoneidad y su conformidad [...]; un operador al que corresponde reconocer cuanto se dice, en una duplicación de las jugadas que es garantía de su calidad”, (pp. 169-170).

también, del “sujeto-espectador” que todo lo ve, su mirada está en cada acontecimiento del filme, mantiene un lugar único de la visión: “Este lugar privilegiado, siempre único y central, adquirido además sin ningún esfuerzo de movilidad, es el lugar de Dios, del sujeto que todo lo percibe, dotado de ubicuidad”.¹⁶ Metz señala el rasgo omnipercibiente, porque el espectador se encuentra –en su totalidad– del lado de la instancia percibiente; esto es, “ausente de la pantalla, aunque muy presente en la sala gran ojo y gran oído sin los cuales lo percibido no tendría a nadie que lo percibiera, instancia *constituyente*, en suma, del significante del cine (yo soy quien hace la película)”.¹⁷

En el momento en que el espectador ve la pantalla comienza el encanto del cine, él está dispuesto a ser el cómplice discreto de lo que percibe, de involucrarse y complementar interiormente la historia. Él actúa como un *interlocutor*, “alguien al que dirigir unas propuestas y del que esperar una señal de entendimiento; un cómplice sutil de lo que se mueve en la pantalla; un *partner* al que se confía una tarea y que la realiza poniendo todo su empeño”.¹⁸ El individuo está consciente de que los filmes de ficción están determinados por la ausencia de realidad; aun así, los experimenta como si se tratase de algo real, se deja llevar por el desarrollo de la historia. Después de todo, podría decirse que la realidad determinante en una sala cinematográfica es la película que se proyecta, los sucesos que aparecen en la pantalla. Una realidad que terminará

¹⁶ Jacques Aumont, Alain Bergala, *et al.*, *op. cit.*, p. 264.

¹⁷ Christian Metz, *op. cit.*, p. 62.

¹⁸ Francesco Casetti, *El film y su espectador*, p. 23. Este teórico también menciona otro rasgo del espectador: lo señala como un *decodificador*, “alguien que debe y que sabe descifrar un grupo de imágenes y sonidos; un visitador atento que paso a paso recupera el sentido de la representación; un articulado que al final del circuito aclara las señales cifradas”, (p. 22).

cuando se enciendan las luces, para después, tal vez, asentarse en la memoria del sujeto.

Independientemente del género cinematográfico, el espectador puede llegar a identificarse en varios momentos con la película que percibe. Se habla de diferentes tipos o grados de identificación.¹⁹ Sólo nombraré las que considero más pertinentes. En principio trataríamos con una *identificación primaria*, o como la nombra Metz *identificación cinematográfica primaria*, identificación meramente fílmica donde el espectador se identifica por la mirada con el lente de la cámara. Él ve todo lo que la cámara previamente ha visto y grabado, adquiere un sentido omnividente dominando la visión. Así, “la identificación primaria, en el cine, es aquella por la que el espectador se identifica con su propia mirada y se experimenta como foco de la representación, como sujeto privilegiado, central y trascendental de la visión. Él es quien ve ese paisaje desde ese punto de vista único”.²⁰ El otro tipo de identificación sería aquella relacionada con el relato o la narración, con la *diégesis*; sobre todo si se trata de una historia ficcional. A ésta se le llama identificación secundaria:

La identificación secundaria en el cine es básicamente una identificación con el personaje, como figura del semejante en la ficción, como foco de los deseos afectivos del espectador, pero sería un error considerar que la identificación es un efecto de la simpatía que se pueda sentir por tal o cual personaje. Se trata más bien

¹⁹ El tema de la identificación del espectador en el cine ha sido abordado por varios teóricos de este medio. Ellos parten del psicoanálisis y los postulados de Sigmund Freud para desarrollar esta cuestión. En el libro *Estética del cine*, Jacques Aumont, Alain Bergala y otros autores hacen un detallado análisis sobre este tema. Véase el capítulo “El cine y su espectador”.

²⁰ Jacques Aumont, Alain Bergala, *et al.*, *op. cit.*, p. 264.

de un proceso inverso [...]. *La simpatía es el efecto y no la causa de la identificación.*²¹

De esta forma, la identificación cinematográfica estaría relacionada con la estructura de la obra, más que con el conocimiento de la psicología de los personajes; esto es, se considera a la estructura de la historia o narración, cómo se presenta al espectador y cómo éste la percibe y se identifica de acuerdo con el ambiente, o los acontecimientos, de una escena. Un ejemplo estaría en una secuencia de la película *El espinazo del diablo*, cuando uno de los protagonistas infantiles, Carlos, es casi alcanzado por el fantasma de Santi: Carlos –de madrugada– va a la cocina por agua, escucha ruidos y baja al sótano; entonces siente la presencia del espectro y sale corriendo, pero se atora en la puerta de la cocina. El fantasma lo sigue rápidamente y está punto de alcanzarlo. Esta circunstancia provoca la identificación del espectador con Carlos, porque puede ser alcanzado por el fantasma. Además, el hecho de que Carlos se atore en la puerta deje atrás el jarrón de agua y regrese por él –así como las tomas y la música– enfatizan esta identificación. De este modo:

La identificación es, pues, una cuestión de lugar, un efecto de posición estructural. De ahí la importancia de la *situación* como estructura de base de la identificación en un relato de tipo clásico: cada situación que surge en el curso del filme redistribuye los lugares, propone una nueva red, una nueva posición de las *relaciones intersubjetivas* en el interior de la ficción.²²

²¹ *Ibid.*, p. 270. Las cursivas son del original.

²² *Ibid.*, p. 274.

Aun cuando haya surgido una identificación plena con un filme, el espectador está consciente de que percibe una realidad alterna, no real; en cuanto que ésta se presenta a sus sentidos desfasada temporalmente, y más todavía si se proyecta en la pantalla un universo ficcional. Éste se sabe imposibilitado para influir sobre lo percibido, se encuentra inmóvil en un estado de pasividad total, no puede hacer nada frente a lo que observa, aun deseándolo en lo más íntimo. Para el espectador jamás ocurrirá la situación que se muestra en el filme *La rosa púrpura del Cairo* (1985) de Woody Allen. En éste, una asidua espectadora de cine –quien sin falta acude a su cita con la pantalla en la sala cinematográfica– ve cómo, de pronto, uno de los personajes de la película se dirige a ella; y no sólo eso, traspasa la pantalla para llegar hasta su butaca; rompiendo así con el acuerdo implícito entre el espectador y la ficción. Además de que con esto se manifiesta un hecho fantástico, debido a que hay una ruptura con la realidad. El personaje de ficción ha entrado al mundo real y con ello ha trastocado las leyes de la normalidad. Por esta situación, los personajes de la película miran y se dirigen a los espectadores; aquellos no pueden continuar sin el personaje fugitivo y estos quieren ver la ficción porque están en el cine, pero están intrigados por el giro que tomaron las cosas. Tom Baxter –el personaje de ficción– le pregunta a Cecilia –la mujer de la realidad– sobre cómo es la “vida real”, debido a que ella se mueve en ésta; por el contrario, ella le interroga sobre cómo los personajes experimentan, “viven”, en ese mundo ficcional. Entonces, él la introduce a la pantalla y los personajes la involucran en su universo. Así, ella deja de ser pasiva y se convierte momentáneamente en un personaje más, pero como espectador que fue. En esta película se enfatiza, acaso, el discreto deseo de todo espectador: el de vivir –en el sentido literal de la palabra– lo que pasa en la película, formar

parte de la acción, influir en los acontecimientos de la historia que se percibe desde una cómoda butaca.

El cine como arte

Sobre el problema del arte

En esta parte tomaré, de manera panorámica, ciertas posturas acerca del arte y la estética de algunos teóricos y filósofos que han realizado investigaciones sobre este tema. De este modo, en la mayoría de los casos mis argumentos sobre el arte estarán relacionados con el objeto de estudio del trabajo: el cine.

En la actualidad se puede hablar de la carencia de corrientes y movimientos que dominan en el arte, a causa de la cantidad de propuestas artísticas y de la pluralidad de las mismas, por la falta de un discurso predominante sobre el arte. En esta dirección, se habla de lo postmoderno debido al final de un metarrelato, en la forma de “ver” el arte o del recorrido de un cierto discurso histórico del arte. Arthur C. Danto prefiere llamarlo *posthistórico* en relación con el arte. Debido a este escenario, donde la diversidad es lo característico “el arte contemporáneo es demasiado pluralista en intenciones y realizaciones, como para permitir ser capturado en una única definición y, en efecto, un argumento puede ser que gran parte sea incompatible con los museos”.²³ En el arte contemporáneo ya no existe una *gran narrativa*,

²³ Arthur C. Danto, *Después del fin del arte*, trad. Elena Neerman, Paidós, Barcelona, 1999, pp. 38-39. En este libro, el autor hace un tratamiento historicista del arte sobre el *fin del arte*. Aborda la transición que éste tuvo en el siglo XX después del modernismo, esto es que la narrativa sobre el arte, como hasta entonces se había conocido, se ha agotado: ahora deben ser tan plurales como el arte *posthistórico*. Señala cómo aquello que llega a su fin no es el arte en sí, sino un tipo de narrativa del arte; parte de que después del modernismo ya no

no hay parámetros que determinen la manera de ver las obras, incluso de hacerlas. Por lo tanto, podría afirmarse que a falta de ésta todo es válido. Lo contemporáneo es “un periodo de información desordenada, una condición perfecta de entropía estética, equiparable a un periodo de una casi perfecta libertad [...]. Todo está permitido. Pero esto significa que sea urgente tratar de entender la transición histórica desde el modernismo al arte posthistórico”.²⁴ Según Danto –después del modernismo de 1880 a 1960–, en la década de los sesenta se da el fin de una narrativa en el arte, con la manifestación del arte *pop* o *conceptual* entre los más representativos. Acaso éstas fueron las últimas corrientes artísticas que se presentaron como una narrativa, como un movimiento en el arte. Después del fin del arte, parecería que todo está permitido en el arte. Más aún, porque hoy el artista tiene la mayor libertad para expresarse sin ningún tipo de límite.

Este rasgo de libertad en beneficio del arte –por la gama de posibilidades que representa– paradójicamente parece ser hoy en día una gran interrogante. Sin duda, esta característica ha influido en la forma de ver las obras; también, quizá no tan favorablemente, en la calidad de éstas y en su carácter artístico, al grado de dudar cuándo se trata de una obra artística, precisamente por toda la libertad del autor, no sólo para crear su obra sino para juzgarla.

existe una estructura objetiva para definir el arte, sin esa estructura todo es posible. Para él la década de los sesenta fue decisiva en el arte del siglo XX, y en el fin del arte. En esta década, a diferencia del modernismo, “se hizo posible una seria filosofía del arte que no se basara puramente en hechos locales [...]. Solamente cuando se volvió claro que cualquier cosa podía ser una obra de arte se pudo pensar filosóficamente sobre el arte” (p. 36). Agrega cómo, por esta situación “los artistas se libraron de la carga de la historia y fueron libres para hacer arte en cualquier sentido que desearan, por cualquier propósito, [...] o sin ningún propósito” (p. 37). En síntesis, el fin del arte no es más que la ausencia de una narrativa dominante sobre el arte, por lo mismo, ahora todo parecería ser válido, pero ¿hasta qué punto?

²⁴ *Ibid.*, p. 34.

El espectador de arte y el público en general se encuentran con una serie de confusiones donde, al parecer, depende de las simpatías para con el artista el momento de juzgar una obra, y no de la obra misma. En otros casos, las instituciones parecen definir sus criterios, algunas veces por simpatías, otras utilizando la libertad lograda con el fin del arte. En ocasiones, cuando se hace uso desmedido de esta libertad para juzgar estéticamente las obras artísticas, quizá se corre el riesgo de juzgarlas con ligereza, o cómo saber diferenciar entre una obra de arte y aquella que no lo es.

En efecto, en nuestros días cualquier obra puede llegar a considerarse arte, en su mayoría si tiene la finalidad de agredir, de provocar al espectador, no sólo en un nivel intelectual sino en un nivel perceptivo, lo que en cierta medida contamina la apreciación de la obra, sobre todo porque la finalidad de éstas radica en “parecer” obras de arte. Esto ha llevado a una estetización de los objetos, donde cualquier representación se eleva al estatus de arte. No es sólo el hecho de cambiar la función de los objetos lo que da un carácter artístico, si se hace con ese fin, sino la forma en la que se presenta, su configuración, su resignificación. Para esto me apoyo en un estudio de Eugenio Trías sobre el criterio estético:

En cierto modo toda obra de arte es un mundo [...]. Es más: toda obra de arte refleja el mundo del cual se implanta. Lo descubre, lo pone al descubierto. Eso no sucede en la obra que mimetiza a la obra artística, o que pretende ser tal sin serlo, o que parece serlo, pero no lo es. En ella no hay tal descubrimiento del mundo; ni puede ser determinada como microcosmos. No se ensancha *genéricamente* nuestro conocimiento (de nosotros mismos, de nuestra condición mundana) a través de ella, aunque en la coyuntura de su surgimiento pueda quizá parecerlo. Tampoco el disfrute o el goce se

consolidan de tal modo que pueda una y otra vez producirse, como sucede en la recepción de la verdadera obra de arte.²⁵

Ello implica la suficiencia de la obra de arte, la autonomía respecto a su entorno; aun cuando ésta, como señala Trías, descubra al mundo “del cual se implanta”, esto no quiere decir que deba hacerlo explícitamente, que sea su finalidad. En cierto modo va implícito en su forma, por eso lo descubre, porque la obra de arte revela, muestra lo oculto, lo que se encuentra detrás de lo aparente. Es en este sentido que descubre el mundo, y podría decirse, se descubre al mundo. Mediante la representación y la forma, ella crea un universo propio que produce sensaciones y provoca una experiencia estética. En cambio, las obras que aparentan ser arte, hacen una representación superficial, inmediata, pretendidamente profunda de una situación. No presentan ni provocan un cuestionamiento –ni en su forma ni en su contenido– sobre su entorno o la situación del arte, solamente lo aparentan. En ocasiones, explotan excesivamente la sensibilidad del público en relación con una determinada condición que se sabe afecta el presente. En principio, estas obras parecen cuestionar, pero se quedan en la superficie, en lo visible, no profundizan. Sin quererlo, la inmediatez es su propiedad. No existe una innovación en estas obras como ostentosamente suelen presentarse; más bien, su efecto es lo novedoso.

La obra de arte no sólo está comprometida con su tiempo, sino con todos los tiempos. Como menciona Trías, está ligada al pasado, en ella se percibe una constancia del pasado; se manifiesta en el presente, tiene vida y está llena de futuro. En cierto modo, las obras apelan a su entorno, pero su fuerza radica en su forma, en su estética, no son manifiestos. Las obras artísticas son aquellas que saben

²⁵ Eugenio Trías, *Vértigo y pasión*, Taurus, Madrid, 1998, p. 202.

“desvelar” con sutileza el entorno. A pesar de que algunas presenten en sus discursos formas con crudeza o violencia, estas sutilezas las hacen estéticas. En la obra de arte se logra exponer lo *indecible*.

Por otro lado, el carácter oportunista y de inmediatez de las obras del “parecer”, no les permite resistir el paso del tiempo, no llegan a trascender estéticamente, característica primordial de una obra de arte. Sobre todo, si hacen uso excesivo de los estilos predominantes de la época en que surgen. En efecto, estas obras imitan a la artística, llevan a pensar que contiene una propuesta estética. En ocasiones la imitación alcanza el abuso en la utilización del estilo que convirtió a la obra en arte, al grado de alterarlo y acordar que éste sea el estilo predominante. Todo ello se convierte en una repetición que se pretende sea una resignificación de la obra; es decir, se intenta cambiar su función, su significado, aun cuando sólo se queda en imitación. Entonces se trata de una obra que parece arte. A diferencia de éstas, la obra de arte tiene una cualidad transformadora.

En la actualidad, lo institucional en el arte: la crítica, el mercado, las galerías y los museos, tiene una gran influencia. Estas figuras institucionales hoy ejercen su influencia con fuerza, dicen qué es arte y qué no lo es, influyen –en alguna medida– sobre las pautas que debe tener una obra “artística”. El arte en sí mismo y el acto creador pierden autonomía. Podría cuestionarse cómo el arte no está separado del mercado, pues siempre ha sido así, pero ahora esta relación se ha agudizado. En las obras que imitan, la creación radica en el interés de algunos artistas por comercializar sus obras, algo válido sin duda. Producen sus obras en función del mercado, de la moda, de lo predominante, de lo ya probado como “exitoso” y no de una idea estética, de un proyecto. Esta situación refuerza el rasgo de inmediatez de las obras del “parecer” arte. Así, las instituciones son las instancias más sólidas, por llamarlo de ese modo,

que legitiman el arte. En síntesis, para acercarme a una definición institucional del arte me apoyo en Jacques Aumont:

Una verdadera *definición institucional del arte*, cuyo principio elemental sería el siguiente: es arte lo que una institución aceptada reconoce como arte. Definición frustrante, pero muy real: sea cual fuese la institución –o la combinación de instituciones– con poder para *decretar en arte*, es evidente que, para la mayoría de los consumidores de obras de arte, esta definición es la más convincente. Mientras que los turistas depositan en racimo su confianza en el museo como transmisor del gran arte [...], el espectador tendrá necesidad de las indicaciones del crítico [...]. La institución es, sin ninguna duda, la que tiene en sus manos el mayor poder de definición del arte.²⁶

El arte es aquel que obedece a ciertos criterios de las instituciones, los cuales siempre resultarán relativos, incluso controvertidos, por los principios que pueden regir a cada una de ellas. Así que el anterior no es el único criterio existente sobre el arte. En contraposición con la institucionalidad surge una postura independiente más individual: la de los creadores de las obras, quienes marcan una postura sobre la definición de arte, debido a la cercanía con la obra y por el acto creador mismo. En sus obras hay una intencionalidad que se muestra estéticamente.

En el cine, hasta cierto punto, este escenario se presentó en Francia a mediados del siglo XX con un grupo de jóvenes realizadores, principalmente por quienes formaron la *nouvelle vague* o nueva ola conformada por François Truffaut, Jean-Luc Godard, Claude

²⁶ Jacques Aumont, *La estética hoy*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Cátedra, Madrid, 2001, p. 120.

Chabrol, Jacques Rivette, Erich Rohmer, Louis Malle y Alain Resnais, entre otros. Algunos fueron colaboradores de *Cahiers du Cinéma*. Este movimiento se caracterizó por su pronunciamiento en contra de una parte del cine francés de la época, además por los temas de carácter personal y filosófico que presentaban en sus obras. Esta postura rebelde y reflexiva sobre el cine generó lo que se llamaría la “teoría del autor” o “cine de autor”.²⁷ Lo que respaldó esta denominación fue la propuesta y la calidad estética de las obras fílmicas. En este sentido, no cualquier persona puede hacer arte y ser artista. Aumont también señala que la sociedad es quien avala al artista y valora su obra por su trayectoria, permitiéndole mantener sus ideas sobre el arte: “La definición creacional no quiere decir que cualquiera puede definir de ‘arte’ lo que hace, sino que sólo ciertos individuos, llamados artistas tienen esa capacidad”.²⁸ otra concepción del arte manejada por Aumont está relacionada con el espectador, con la experiencia sensible que la obra le ocasiona. Así, resulta artístico “lo que procura a su destinatario [...] una sensación específica que pone en juego su juicio de gusto”.²⁹ Aumont finaliza con otro acercamiento del arte relacionado con el pensamiento, donde el arte sería “una experiencia que muestra el mundo y nos permite aprehenderlo de manera única”; de este modo, el arte

²⁷ Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet, *Fuentes y documentos del cine*, trad. Carmen Arial y Joaquim Jordà, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, pp. 233-234.

²⁸ Jacques Aumont, *op. cit.*, p. 122.

²⁹ *Ibid.*, p. 125. Con estas tres definiciones del arte, Aumont concluye que no pueden estar disociadas entre sí. La institución valora una obra artística, mantiene una comunicación, mediante el arte, entre el creador y el aficionado del arte. El artista, por su parte, no puede ignorar a la institución, ni tampoco dejar de buscar cierto efecto en el espectador. El espectador, al contemplar la obra no puede estar inocente: buscará la legitimación de la institución, el respaldo de ésta a la obra, y la trayectoria del artista o sentirse “identificado” con él.

“se define como otra manera –concreta sensorial– de poner en juego el pensamiento”.³⁰

En nuestros días –para guiarnos al apreciar una obra– resulta difícil definir el arte o considerar como parámetros algunos criterios estéticos. Esto podría atribuirse a la ausencia de un metarrelato o el fin de una narrativa en el arte, como menciona Danto; ahora todo es válido. Acaso por ello, cualquier obra o manifestación puede ser arte. Todo resulta relativo, sobre todo por la diversidad y pluralidad de las obras y sus propuestas, característica defendible de nuestro tiempo. En muchos sentidos, este rasgo ha llegado al abuso, al exceso. Tal vez se apuesta por la cantidad y no por la calidad. Esto provoca una confusión, misma que dificulta poder distinguir entre las obras artísticas y aquellas que no lo son. Quizá lo anterior depende de la relativa ligereza que, en ocasiones, algunas instancias del arte muestran al pronunciar a una determinada obra como artística. Por este motivo me apoyo en la tesis de Trías, quien menciona que una obra de arte, para serlo, necesita la unión de dos principios: el conjuntivo tradicional y el disyuntivo moderno y posmoderno. Así, “en toda gran obra artística sea esta del campo artístico que sea [...], esa pauta [los principios conjuntivo y disyuntivo] se destaca como aquella que puede dar cuenta de la *artisticidad* de la misma. y esto es independiente en relación con el nivel de conciencia respecto a lo *estético* que pudiese existir en su configuración como obra”.³¹

³⁰ *Ibid.*, p. 132. Aumont llegará a la siguiente conclusión de acuerdo con la mayor o menor sensibilidad que se tenga en relación con estas cuatro definiciones: “se captará a la obra como la que se expone y se vende, como aquello de lo que un artista ha tenido la intención y la intuición o como lo que interrogaremos cara a cara para encontrar nuestro placer estético o para comprender mejor el mundo” (p. 133).

³¹ Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 215. Para Trías, en las verdaderas obras de arte están presentes estas potencias, como él las llama: la conjunción y la disyunción. Esta última sobre todo es la que le da un carácter artístico por su rasgo “disruptivo”,

A pesar de todo, sólo me queda llegar a la conclusión de que mis comentarios –limitados y subjetivos– no son más que otros de varios, y también resultan relativos en relación con las características del arte en la actualidad.

Panorama del cine como manifestación artística

La cuestión del arte en el cine resulta un asunto complejo debido a su carácter industrial y mercadológico, de los que depende en gran medida. Este contexto influye de manera considerable en el proceso de realización de un filme. Como consecuencia, en ciertos casos –antes de que la obra esté terminada– algunas decisiones relacionadas con el carácter estético de una película se ven determinadas por estos factores externos a diferencia de otras manifestaciones, donde la obra, durante el proceso creador, tiene más autonomía en relación con lo externo. Además, debe considerarse cómo en el cine no se puede dejar de pensar que una película está dirigida a una colectividad, representada ésta en la figura del espectador. El cine es consciente de su “función comunicadora” y de ser un medio masivo, distintivo que también incide en esta manifestación como arte.

Sin embargo, estos factores externos, los cuales lo caracterizan y convierten en lo que se ha denominado la industria del cine, le resultan inseparables. Para la realización de una película se necesita de dinero, generalmente proporcionado por la industria.

transgresor en el arte. No obstante, ahora la disyunción se ha llevado al exceso, al grado de convertirla en un cliché. En el arte se ha vuelto la norma general y ha perdido su característica innovadora o revolucionaria. “En las estéticas modernas y posmodernas se ha tendido siempre a promocionar la potencia disyuntiva como auténtica pauta estética. y ello en detrimento de una elaboración teórica adecuada en relación con la potencia de conjunción” (p. 212).

Hasta cierto punto, el avance de la tecnología ahora permite que un cineasta requiera sólo del dinero necesario para concretar un filme, y no de la industria en sí. Esta presencia de la industria, en cierto grado, influye sobre el nivel estético que la película pudiera tener, independientemente de su calidad. Una vez terminada la cinta necesita cumplir con su función comunicadora de ser vista; para ello hubo de ser distribuida mediante las estrategias del mercado. Por último, aparece la figura del espectador. En esta figura anónima descansan las esperanzas, las incertidumbres involucradas en la realización de un filme relacionadas tanto con la inversión económica, como con el rasgo estético de la película. Con esta figura se cierra el ciclo, detrás de ella está la taquilla, lo que representa, de nuevo, dinero en el cine. Quizá el espectador sea el salvador o el enterrador de una película en el aspecto económico. Acaso también en lo relacionado con lo estrictamente estético y artístico que pueda tener un filme. En este sentido la obra se sostendría por sí misma, pero quien la percibiría de forma semejante sería el espectador; no sólo el que asiste al cine, sino el que ve cine, y lo ve como un medio de expresión artística. Así, el cine siempre está en constante interrelación con estos rasgos externos:

El cine como arte vive en una relación directa con un complot permanente, con una conspiración internacional que lo condiciona desde dentro, como el enemigo más íntimo, más indispensable. Esta conspiración es la del dinero; lo que define al arte industrial no es la reproducción mecánica, sino la relación, ahora interna, con el dinero [...]. El dinero es el reverso de todas las imágenes que el cine muestra y monta por el anverso.³²

³² Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, trad. Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1986, pp. 108-109.

El cine como medio de expresión contiene varios rasgos que serían imposibles de detallar con precisión debido a su diversidad. Este medio agrupa dentro de sí a otras disciplinas, otras manifestaciones artísticas. Cada una le aporta sus particularidades que se conjuntan. El cine las asimila, las conforma de acuerdo con su estructura, con su estética y logra así una unidad, unidad creadora de un universo manifestado artísticamente con sus propias características. Esta expresión recoge lo primordial de las otras artes, las potencia en su propio discurso. Crea así su mundo que se presentará al espectador y despertará sus emociones. De este modo, “la imagen cinematográfica ‘hace’ ella misma el movimiento, porque ella hace lo que las otras artes se limitan a exigir (o a decir), ella recoge lo esencial de las otras artes, hereda de ellas, es como el modo de empleo de las otras imágenes, convierte en potencia lo que sólo era posibilidad”.³³ Esto más en relación con el cine de los inicios, era la postura que mantenían los “pioneros” del cine.

En principio se habló de cine de arte, cuando éste acompañó las corrientes vanguardistas del siglo XX, debido a que en su estructura contiene las “potencialidades vanguardistas” como el *collage*, en este caso mediante el montaje y el recurso de la técnica, que agrupa a otras expresiones artísticas. Considerando que el cine aparece en 1895, un poco antes del surgimiento de las vanguardias en el arte, éste fue visto y utilizado por los vanguardistas, como una nueva forma de hacer arte. De ahí las posturas “entusiastas” de algunos artistas e iniciadores del cine en relación con este medio; como Ricciotto Canudo, a quien se debe el término de “Séptimo Arte” y quien ve el cine como “arte de síntesis total”; o los futuristas, quienes lo postulan como un arte nuevo más amplio y ágil que

³³ *Ibid.*, p. 209.

el resto de las ya existentes.³⁴ Para Vladímir Maiakovski, futurista soviético conocido como el “Poeta de la Revolución”, el cine “es casi una concepción del mundo / El cine es el vehículo del movimiento / El cine es el revulsivo de las literaturas / El cine es el destructor de la estética / El cine es la intrepidez”.³⁵ Por otro lado, esto se ejemplifica en el surrealismo con *Un perro andaluz* (1929) o *La Edad de Oro* (1930) de Luis Buñuel y Salvador Dalí.³⁶ Así:

El cine pertenece a un movimiento de principios del siglo que arrastra todas las artes, para bien y para mal. [...]. El cine no llega, pues, con retraso a la práctica de la puesta en escena (toma el relevo de las experimentaciones del siglo precedente). De hecho, marcó el teatro y la ópera que estaban por venir. Esto lo alejó de la pintura (y de los debates que suscitó durante el siglo XX).³⁷

En este sentido, el cine conserva lo que las demás artes en su momento rechazaron: la narratividad, la representación, lo figurativo. Esto motivó la desilusión o el rechazo de aquellos, que en principio lo veían como una nueva forma de hacer arte, arte no representativo. En esa época el arte dejaba atrás la idea de representación, de ahí la razón de esa postura frente al cine.

³⁴ Véase Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet, *op. cit.*

³⁵ Eduardo de la Vega Alfaro, “La vanguardia cinematográfica soviética” (1918-1935), *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, 2000 (Los Primeros Cien Años), p. 15.

³⁶ En relación con *La Edad de Oro*, los surrealistas mencionan lo siguiente: “Pese a que tan sólo basta con que un libro, un cuadro o un *film*, contengan sus propios medios de agresión para derrumbar a las estafas, seguimos pensando, a pesar de todo, que la provocación es una precaución como cualquier otra y, en este plano, nada le falta a *La Edad de Oro* para frustrar cualquier espera y encontrar cómodamente su propio pasto”, Joaquim Romaguera i Ramió y Homero Alsina Thevenet, *op. cit.*, p. 117.

³⁷ Suzanne Liandrat-Guigues y Jean-Louis Leutrat, *op. cit.*, p. 20.

Después con el *fin del arte*, en los sesenta también se dio un replanteamiento del cine y de la manera de verlo. Aparece el *cine abstracto* o *puro*, considerado también como cine de arte, el cual rompe con las estructuras narrativas tradicionales, con el lenguaje cinematográfico convencional, se considera que éste regresa al cine a sus orígenes, altera y niega las convenciones de las películas narrativas. Este cine logra entrar a los museos, ya no se proyecta en salas cinematográficas, por lo tanto, su categoría de arte está respaldada por la institución. Por los avances tecnológicos podría considerarse al video experimental, o “video arte”, como el sucesor de este tipo de cine.

En este sentido, “el cine de arte promete algo que ningún otro conjunto de filmes puede prometer, esto es, cuestionar, cambiar o ignorar las formas corrientes de hacer cine, tratando de transmitir o descubrir lo completamente nuevo o lo anteriormente silenciado”.³⁸ Esta definición es válida también para el cine narrativo. El cine que presenta en su estructura una manera innovadora, una autorreflexión sobre su propia esencia de cine, donde el empleo del lenguaje cinematográfico se hace de una manera en que se reflexiona sobre el cine mismo y no se conforma con representar una historia o una sucesión de imágenes. Aquel cine que guarda un equilibrio estético entre el hacer, el decir y el mostrar, y aprovecha sus imperfecciones. En este cine, no es necesario que se deseche o rehúse el lenguaje convencional, sino que se le “potencia”, se le lleva más allá.

De este modo, “el cine pasa revista a sus condiciones de existencia, pues para abrirse a lo posible no debe dibujar un horizonte remoto (el arte como profecía), ni debe evocar un mundo distinto (el arte como utopía), sino multiplicar sus planos y jugar

³⁸ D. Andrew citado por Francesco Casetti, *Teorías del cine*, p. 309.

con la autorreflexión”.³⁹ Este cine reflexiona sobre el cine mismo, al representarse trastoca las formas tradicionales de hacer cine, pero también se apoya en la tradición. Al mostrarse revela un uso renovado de su propio lenguaje, es aquel que se cuestiona sobre sí mismo sin rechazar las convencionalidades de su estructura como cine, aquel que reordena, reconfigura este lenguaje –los elementos cinematográficos– sin desechar lo narrativo. Además, despierta sensaciones en el espectador, lo lleva más allá de su butaca, busca penetrar en la mente del sujeto y trasladarlo fuera de la sala cinematográfica, llevarlo a un nivel suprasensorial. Es aquel cine que aun después de haber terminado la función, y el espectador fuera de la sala, se queda en la mente de éste. El espectador aún lo proyecta en su mente de una forma ininteligible, ya no emocional. Por decirlo de alguna forma, no es el cine que se queda en la memoria como anécdota, sino aquel que ha penetrado en el ser del espectador, que ha tocado su intelecto y su espíritu. Quizá todavía resulta válida la definición de Eisenstein en relación con el *pathos* en el cine, de llevar al “éxtasis” al espectador, de sacarlo de “sí mismo”: “Salirse de uno mismo implica inevitablemente una transición a algo más, a algo diferente en calidad [...]. Abandonarse [...], penetrar las condiciones emotivas del arte capaz de atrapar al espectador. Y los medios del arte tienden a agruparse según su capacidad para lograr esta emoción”.⁴⁰

³⁹ *Ibid.*, p. 310. Casetti menciona otras posturas en relación con este tema y las resume de la siguiente manera: en el cine, el arte “se asocia ora a la creación de una diferencia respecto a los métodos ordinarios, ora a la tensión entre lo existente y lo posible, cuando la obra reflexiona sobre sí misma y sobre su propia forma de ser, ora a la creación de una experiencia que el espectador ‘viva’ lo que ve” (p. 311).

⁴⁰ Sergei Eisenstein, *La forma del cine*, 5a. ed., trad. María Luisa Puga, Siglo XXI, México, 1999, p. 156.

Tal vez ahora, a riesgo de ser arbitrarios, lo primordial en el cine no radique tanto en definir qué tipo de cine puede considerarse como arte, o qué películas pueden ser artísticas, sino cuáles son de “calidad” y cuáles no, como obras particulares. Esto de acuerdo con la potencialidad de sus elementos, de su estructura; tomando en cuenta sus pretensiones y limitaciones, sus imperfecciones; valorando aquellas que manifiesten una propuesta poética, si la tienen; considerando siempre la estética del cine.

Aproximación a la estética del cine

En la estética del cine intervienen varios factores, se considera su grado artístico, las sensaciones que se despiertan en el espectador: de placer o goce, de temor o sufrimiento momentáneos; también podría tomarse en cuenta si deja una inquietud en la mente de éste, en su imaginación. Por otro lado, se subrayan los elementos estructurales, o internos, de cada película para acercarse a su poética, a su estética; esto con el fin de analizarla y así determinar sus rasgos, su calidad.

En relación con las sensaciones experimentadas por el espectador frente a la pantalla, éste vive una experiencia estética a través de la sucesión de imágenes y generalmente de la música que las acompaña; experiencia que resulta una vivencia emocional con altibajos. Si hay identificación con el filme, sería como un andar a ciegas en la sala oscura. A pesar de ser la figura que todo lo ve, la incertidumbre es su constante. Esta experiencia estética pasa por tres instancias: a partir de la mirada, por la identificación del espectador con lo que ve y la interpretación de lo que percibe y la vivencia –aunque fugaz– de lo percibido, su apropiación; siempre con la conciencia de diferenciar entre la realidad y la “otra realidad”:

El cine invita a una experiencia triple. Es la experiencia de la mirada del espectador que sigue el filme como cómplice activo, dispuesto a participar en lo que ve y a reconocerse como sujeto vidente. Es experiencia de significación, pues “leer” un filme es captar sus significados evidentes, pero también estar dispuesto a evidenciar sus detalles imperceptibles, sus temas escondidos, sus deslices de sentido [...]. Y finalmente, es experiencia de “otra realidad”, porque en la pantalla aparece un mundo distinto del cotidiano, un “proyecto” de realidad que se abre a la utopía y a la fantasía.⁴¹

Asimismo, las sensaciones que puede provocar una película son diferentes, dependen de los momentos de la cinta, los cuales son variables en intensidad; por tanto, las emociones también. Esta intensidad –o su opuesto dado el caso– va marcada por la música, los sonidos y silencios en correspondencia con las imágenes de cada situación. Generalmente se apuesta porque las primeras imágenes, los primeros sonidos, las primeras palabras en un filme, como en la mayoría de las historias, encanten –en la acepción mágica de la palabra– y sean las que atrapen al espectador; le adelanten de manera concisa y, obviamente, lo introduzcan al microcosmos que se proyecta en la pantalla. De igual modo, tiene la misma importancia el final. Las últimas imágenes también tienen esa cualidad de satisfacción o insatisfacción, pueden llegar a “desilusionar” al espectador, o llevarlo a un estado de complicidad y emoción singular. En las últimas secuencias se previene al receptor de la cercanía del final, se le prepara tanto visual como narrativamente. En el final se resuelve lo que se ha representado o, en ocasiones, se sorprende al espectador con un “giro de tuerca” al terminar inesperadamente la película, o también se finaliza con

⁴¹ Edoardo Bruno citado por Francesco Casetti, *Teorías del cine*, p. 311.

una duda, con un final abierto. Roland Barthes, desde un enfoque de la semiología de la imagen filmica, menciona cómo al inicio del filme los signos tienen mayor densidad y se adelanta lo más posible la mayor información acerca de la película, da la misma relevancia a las últimas imágenes:

El principio del filme tiene la mayor densidad significativa [...]; [no sólo porque] los fenómenos de inauguración son siempre estéticamente más importantes que los otros, sino también porque el principio del filme tiene una función intensa de explicación: se trata de explicar lo más rápido posible una situación desconocida para el espectador, de *significar* el estatuto anterior de los personajes, sus relaciones [...]. Las imágenes de cierre también pueden contener un recrudescimiento de los signos, en la medida en que hacen presentir lo que sucederá cuando el filme haya terminado; la última imagen, en particular, puede tener un verdadero valor de conocimiento y premonición.⁴²

Como ya se ha dicho, en la experiencia estética del espectador intervienen la percepción visual y auditiva de las imágenes en sucesión y de la música y los sonidos, respectivamente, así como el transcurrir narrativo de la historia representada; es decir, su estructura discursiva. El espectador es el receptáculo sensorial de esa otra realidad que, inmóvil, la “decodifica” mental y emocionalmente, se apropia de ella y la resguarda en su imaginación; así constituirá parte en su imaginario, incrementará su “historia individual”. Lo imaginario “no puede disociarse de la ‘naturaleza humana’ del hombre material. Es parte integrante y vital. Contribuye a su formación práctica. Constituye un verdadero andamiaje

⁴² Roland Barthes, *La Torre Eiffel*, trad. Enrique Folch González, Paidós, Barcelona, 2001, p. 29.

de proyecciones-identificaciones a partir del cual, al mismo tiempo se enmascara, el hombre se conoce y se construye”.⁴³

El sentir estético está relacionado con lo imaginario en cuanto que éste integra una parte de la “naturaleza humana”, del ser del individuo. En lo imaginario se entrelazan lo real y lo irreal, se da una apropiación de las imágenes, de la música y los sonidos percibidos. Después, el espectador mediante la memoria recupera la película, la recrea en su mente, al haberse distanciado de ella la completa con su imaginación. Él a través de su imaginario redescubre y experimenta de nuevo el filme. De este modo, “lo imaginario estético, como todo lo imaginario, es el reino de las necesidades y aspiraciones del hombre, encarnadas y puestas en situación en el marco de una ficción”.⁴⁴ Aun cuando en este punto pudiera entenderse a lo imaginario en relación con la ficción, no sólo existe esta correspondencia, sino también aquella en donde lo imaginario habita en el individuo, en su interior, forma parte de su naturaleza. Además, en cierta forma, con ello el individuo se descubre a sí mismo, quizá dentro y fuera del mundo.

El cine acaso es una forma de pensar; al parecer, esto resulta de una serie de reflexiones que se han dado en varios estudios de diferentes pensadores o teóricos, quienes se han acercado al cine más desde una postura filosófica. Desde este enfoque se ha considerado al cine como un medio posible no sólo de representar y ver, sino de pensar. Es en este sentido que se subraya esta perspectiva del cine, por las interesantes aportaciones y porque de esta forma se hace un acercamiento a la poética del cine, más como un todo, como un medio de expresión artística.

⁴³ Edgar Morin, *op. cit.*, p. 185.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 92.

Desde este enfoque, el cine se asimila no sólo como una experiencia estética, sino como una experiencia de vida, en la cual este medio representa esa “otra realidad” que se sabe ficticia en cuanto proyección de imágenes en movimiento y sonidos que la conforman. Esta experiencia forma parte de la vida, y se integra a ella –acaso por “necesidad”– desde el momento en que se asiste a la sala cinematográfica, hasta la aprehensión de lo que se proyecta en la pantalla. En esta dirección, Stanley Cavell menciona al cine como toda una experiencia perceptiva que nos acerca de nuevo a la realidad porque ésta vuelve a hacerse presente ante nuestros sentidos al proyectarse en la pantalla:

El cine antes que un medio, es un instrumento para percibir el mundo; es un “mundo visto”; es la realidad tal como se plantea ante nuestros ojos; la realidad misma, que la imagen nos devuelve en la pantalla con toda su plenitud y que nosotros percibimos (en la pantalla) como a través de una ventana abierta [...]. Con el cine, la realidad vuelve a hacerse cercana y familiar, en sí misma, con sus perfiles concretos y en sus manifestaciones efectivas. Porque el cine es real, es una experiencia, tanto por el acto de asistir a la proyección como por lo que ofrece a nuestra vista.⁴⁵

En cuanto proyección y percepción el cine aparece como “realidad”, manifiesta su existencia en el mundo. Es un microcosmos que vive en la pantalla con sus propias características, pero sale de ésta. El cine es entonces “otra realidad” dentro de la realidad, está en permanente convivencia con ella. Por otro lado, un filme –más que ser sólo un tipo de discurso o lenguaje– es también una idea que manifiesta un mundo propio con su perspectiva de espacio y tiempo,

⁴⁵ Stanley Cavell citado por Francesco Casetti, *Teorías del cine*, p. 314.

factores, como en otras disciplinas, inherentes a su naturaleza. Por lo tanto, esta situación fílmica, de ser ante todo una idea, permite aproximarse al cine como un “espacio del pensamiento” tanto al momento de ser proyectado como de ser percibido, se trata de una experiencia del ser, una vivencia. Quizá en este sentido, el cine es pensamiento o existe pensamiento en el cine. Deleuze afirma cómo “la esencia del cine, que no es la generalidad de los *films*, tiene por objetivo más elevado el pensamiento, nada más que el pensamiento y su funcionamiento”.⁴⁶ Por tanto si considera el cine como arte y al pensamiento como un rasgo suyo y de su estética, acaso podría decirse que “entre las tareas del arte está pues, la de pensar lo impensable, o la de mostrar lo inmostrable, aunque sabiendo que entre lo pensado y lo impensable, lo mostrado y lo inmostrable hay siempre una brecha, un hiato imposible de sortear”.⁴⁷

De este modo, el cine vendría a ser, más que una experiencia para los sentidos, una forma o manifestación del pensamiento, que es “potencia” integradora de su condición. El cine mantiene en conjunción a lo sensible y el pensamiento, la vida y el ser, es “experimentación del ser”. La imagen cinematográfica, en principio, potencia la materialización del pensamiento en el cine. Aquí a su vez, “se puede hacer pensar a esa existencia de la imagen, a esa ontología bruta de la imagen [...], esto puede ser pensado en sí mismo como una tarea literaria, una tarea poética, una tarea filosófica”.⁴⁸

El pensamiento se manifiesta a partir de la propia imposibilidad de su realización, a partir de la nada, debido a que la imagen domina el espacio y el tiempo; ésta invade al espectador y no le

⁴⁶ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 225. Una parte del comentario anterior a la cita se basó en los señalamientos de Casetti acerca del pensamiento deleuziano.

⁴⁷ Eduardo Grüner, “JLG, o el absoluto de la acción”, en David Oubiña (comp.), *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, Paidós, Buenos Aires, 2003, p. 90.

⁴⁸ *Ibid.*, pp. 90-91.

permite pensar nada que ella no desencadene. El pensamiento se ve imposibilitado, “lo que fuerza a pensar es ‘el impoder del pensamiento’, la figura de nada, la inexistencia de un todo que podría ser pensado”,⁴⁹ mientras la imagen cinematográfica predomina, ésta sustituye al pensamiento.

Al momento de que aparece la imagen el mundo se detiene, sólo el espacio y el tiempo de la otra realidad en la pantalla es lo que permanece, lo existente, lo visible. El espectador –ente perceptor– está ahí como un autómatas que recibe y decodifica la sucesión de imágenes. Mientras esta sucesión se desarrolla, el pensamiento se ve sustituido por la imagen que origina un choque en el receptor y desencadena su surgimiento, una reflexión sobre lo que ve. Podría decirse que la imagen provoca y orienta el pensamiento. Esta sucesión en movimiento hace que el mundo se detenga, se suspenda, y sólo la realidad de la pantalla da constancia de una existencia, la suya.

Paradójicamente manifiesta una inexistencia de algo, no sólo por el hecho de la constante sucesión mostrada por este aparecer y desaparecer continuo de lo que se proyecta, sino porque se trata de la representación de una ausencia. Lo que se ve y se oye no sucede en realidad, las luces, sombras y sonidos que se materializan dan constancia de esa realidad que está ausente. De este modo, “la imagen cinematográfica, en cuanto asume su aberración de movimiento opera una ‘suspensión de mundo’, o afecta a lo visible con una ‘turbiedad’ que, lejos de hacer visible el pensamiento [...], se dirige [...] a lo que no se deja pensar en el pensamiento y a lo que no se deja ver en la visión”.⁵⁰ Mas, lo que hace visible el pensamiento es esta “suspensión de mundo”, y no tanto el movimiento; así,

⁴⁹ Gilles Deleuze, *op. cit.*, p. 224.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 225.

“es la suspensión de mundo [...] lo que da lo visible al pensamiento, no como un objeto sino como un acto que no cesa de nacer en el pensamiento y de escabullirse”.⁵¹

Por otro lado, la coexistencia del hombre y el mundo, primero su vínculo y después su rompimiento, se materializa en el cine. Al principio, mediante una relación “sensoriomotriz” de la imagen cinematográfica se presenta el vínculo del hombre con el mundo. Según Deleuze, esta relación existía antes del cine moderno, durante el cine de la imagen-movimiento, sobre todo el de los inicios. La relación del hombre con el mundo, con la “Naturaleza”, se manifiesta mediante el “pensamiento-acción”, esto de acuerdo con las reflexiones de Eisenstein que Deleuze retoma de este director: “El pensamiento-acción plantea a la vez la unidad de la Naturaleza y el hombre, del individuo y la masa: [...] el cine no tiene por sujeto al individuo, ni por objeto a una intriga o una historia; tiene por objeto a la Naturaleza, y por sujeto a las masas, la individuación de las masas y no de una persona”. El cine como arte de masas. Este tipo de pensamiento señala la relación del hombre con el mundo. Con la imagen-movimiento se diría que el espectador no puede escapar al choque que ésta le provoca y le hace surgir el pensamiento, fuerza al espíritu a pensar y a pensar el Todo.⁵²

Posteriormente, con el cine moderno –que para Deleuze sería el de mediados del siglo XX, sobre todo el cine francés de la *nouvelle vague*– se rompe el vínculo del hombre con el mundo, sólo queda como rasgo la creencia en éste; un acto de fe del hombre en el mundo. En este sentido, mientras más inhumano sea el mundo, el artista mediante sus obras, tiene como un motivo hacer creer al hombre en el mundo. El mundo se vuelve “intolerable” para

⁵¹ *Ibid.*, p. 226.

⁵² *Ibid.*, p. 217.

el hombre, según Deleuze, por la cotidiana banalidad permanente del estado de las cosas. Por ello se ha roto esta relación y sólo queda la creencia en este vínculo. El hombre se convierte en un vidente imposibilitado para pensar, sólo puede creer en esta relación y en el mundo; acaso con el fin de hacerlo tolerable, para manifestar el pensamiento de lo impensable. Así, mediante el acto de fe y de lo impensable es como surge el pensamiento, es como se mantiene el hombre en el mundo:

Lo que se ha roto es el vínculo del hombre con el mundo. A partir de aquí este vínculo se hará objeto de creencia: él es lo imposible que sólo puede volverse a dar en una fe. La creencia ya no se dirige a un mundo distinto, o transformado. El hombre está en el mundo como en una situación óptica y sonora pura. La reacción de la que el hombre está desposeído no puede ser remplazada más que por la creencia. Sólo la creencia en el mundo puede enlazar al hombre con lo que ve y oye. Lo que el cine tiene que filmar no es el mundo, sino la creencia en este mundo, nuestro único vínculo. Se preguntó a menudo por la naturaleza de la ilusión cinematográfica. Volver a darnos creencia en el mundo, ése es el poder del cine moderno.⁵³

Otro aspecto del pensamiento en el cine sería el cambio en el significado del “Todo”, el cine pensado como totalidad, como unidad; donde el todo es la representación indirecta del tiempo. Antes, en el cine clásico el todo dependía de un sentir, ya no se trataba tanto de ver u oír. Las emociones y sensaciones se conjuntaban y se manifestaba un “yo siento” para después dar paso al pensar, un “yo pienso cinematográfico” mediante el choque, provocando el surgimiento del pensamiento; un “cine intelectual” como señala

⁵³ *Ibid.*, p. 229.

Deleuze al mencionar los planteamientos de Eisenstein; todo lo anterior mediante el “montaje-pensamiento”. De este modo, “el todo no puede ser sino pensado porque es la representación indirecta del tiempo que emana del movimiento [...]. Así depende del montaje, aunque emane de la imagen: no es una suma sino ‘un producto’, una unidad de orden superior. El todo es la totalidad orgánica que se plantea oponiendo y superando sus propias partes”.⁵⁴

En cambio, con el cine moderno la situación del “Todo” pasa por una transformación. En este caso, la asociación de las imágenes cambia, ya no se trata de encadenarlas una detrás de la otra. Se manifiesta una resignificación mediante la ruptura de esta asociación, o no-asociación de las imágenes, se enfatiza lo fragmentario. Es el caso de *Muriel* o *El tiempo de un retorno* (1963) de Alain Resnais, donde al inicio de esta película se presentan –de manera fragmentada– una serie de planos o cuadros que se oponen entre sí y por sí solos cada uno tiene su propio significado. Por lo tanto, se favorece a la separación, lo que produce un “intersticio” entre dos imágenes, sean visuales o sonoras. Éste, podría decirse, consiste en la manifestación de una diferencia entre ellas, entre dos cuadros:

Los intersticios proliferan por doquier, en la imagen visual, en la imagen sonora, entre la imagen sonora y la imagen visual. Esto no quiere decir que lo discontinuo triunfe sobre lo continuo; por el contrario, en el cine los cortes o las rupturas siempre formaron la potencia de lo continuo [...]. En el cine lo continuo y lo discontinuo no se opusieron nunca [...]. Lo que se opone, o lo que por lo menos se distingue, son más bien dos maneras de conciliarlos, según la mutación del Todo. Aquí es donde el montaje reconquista sus derechos. Mientras el todo sea la representación indirecta del tiempo, lo continuo se concilia con

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 211-212.

lo discontinuo en forma de puntos racionales y según relaciones conmensurables [...]. Pero cuando el todo pasa a ser la potencia del afuera que pasa al intersticio, entonces él es la presentación directa del tiempo, o la continuidad que se concilia con la serie de los puntos irracionales, según relaciones no cronológicas del tiempo. En este sentido [...] el montaje cobra un nuevo sentido, determinando las relaciones en la imagen-tiempo directa y conciliando el montaje cortado con el plano-secuencia [...]. La pregunta que se plantea ya no es: ¿nos da el cine la ilusión del mundo?, sino: ¿de qué modo nos vuelve a dar el cine la creencia en el mundo? Este punto irracional es lo “inevocable” [...], lo “inexplicable” [...], lo “indecidible” [...], lo “imposible” [...], o incluso eso que podríamos llamar lo “incomensurable” [...] (entre dos cosas).⁵⁵

El cine es así una manera de pensamiento, donde se manifiesta una forma de experiencia del hombre y del ser. En principio una experiencia estética que involucra los sentidos y las emociones, en ella el sujeto se ve, hasta cierto punto, invadido por las imágenes visuales y sonoras que se insertarán en su imaginario, si la película es de “calidad” le dejarán una huella en su espíritu y en su intelecto. Acaso por ello al salir del cine, el individuo mantiene un estado a la vez de ausencia y de inconsciencia, ocasionando un “automatismo espiritual” que lo mantiene ajeno al mundo. Como se ha mencionado antes, el cine concreta la ocupación del espacio y del tiempo, presenta una sustitución de la realidad, el mundo se suspende. Mientras, la “otra realidad” domina el ámbito de lo posible y lo imposible, de lo impensable y lo pensable. Al momento de que las luces se apagan y las imágenes aparecen, el mundo se detiene, entonces se desvela un microcosmos.

⁵⁵ *Ibid.*, pp. 242-243.

II. Territorios de lo fantástico y lo siniestro

De la imaginación y lo fantástico

“En el principio está la imaginación”, ese parecería ser uno de los rasgos constantes en la filmografía de Guillermo del Toro; lo cual podría explicarse por la potencia creadora de la imaginación, facultad y rasgo que tiene todo individuo, pero que se experimenta, que se vive de forma literal durante la infancia, sólo durante ésta los mundos posibles dejan ese plano para dominar el terreno de lo verdadero, de lo que existe en ese territorio de ensueño infantil, situaciones que se observan en los tres filmes con sus protagonistas. Aquí, es la imaginación la que resuelve, elimina, disminuye las distancias con lo otro, aquello que se presenta como desconocido, inexplicable y difícil de entender. La cuestión radica si se trata sólo de la imaginación de los infantes o de algo más; pero este asunto se tocará con más detalle en las siguientes páginas.

Por el momento –con la finalidad de librar el recorrido por este trabajo de una forma más clara– trataré de manera panorámica diversos aspectos de la imaginación, sus características y algunas definiciones sobre la misma. Estos rasgos los relacionaré con lo real y con lo fantástico. De igual forma, tocaré la teoría de lo fantástico y sus características con el fin de marcar la situación entre este género y lo “normal”.

En primera instancia, la imaginación está relacionada con la psique del individuo en el sentido de producción de imágenes o

creación de situaciones en su mente, por tanto, la imaginación está ligada a las imágenes. Éstas pueden ser creadas mediante motivaciones de diversa índole. La “actividad imaginaria puede ser voluntaria o involuntaria”. Imaginar es una actividad en correspondencia –hasta cierto punto– con el recuerdo, con la rememoración; esto mediante la recreación de momentos anteriores debido al distanciamiento que se ha tenido de los acontecimientos y la invocación de imágenes que los complementan. En otro aspecto, también está relacionada a procesos creativos del individuo, con los cuales construye nuevas formas o posibilidades de enriquecer su imaginario, su historia individual o colectiva. De esta forma, la imaginación participa en diferentes niveles de la actividad humana:

En la vida de vigilia participa en perceptos, recuerdos, conceptos, lenguaje [...], en el ensueño, en el sueño, en la creación artística o en la invención científica; en las creencias colectivas (mitos), en los proyectos utópicos. En rigor, no queda rincón de la actividad humana que no esté penetrado por procesos imaginativos.¹

¹ María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988, pp. 21-22. Lapoujade hace acercamientos de la imaginación mediante varias tesis. De manera general, anotaré sólo algunas: “la imaginación tiñe toda forma de actividad mental; desempeñando un papel principal o secundario participa en mayor o menor grado en los procesos psíquicos totales. Su participación puede ser consciente o inconsciente, normal o patológica”. En otro sentido, “la imaginación es una actividad temporal orientada fundamentalmente al porvenir”. En cuanto a los procesos de conocimiento, dota de imágenes que representan “configurados” los conceptos, o los aluden por medio de símbolos; así, “la imaginación hace posible la creación de símbolos figurativos que representan [...] conceptos abstractos”; en este sentido, “la imaginación enriquece los procesos de reflexión”. Por otro lado, en relación con los perceptos (sensibilidad) y los conceptos (entendimiento), mediante imágenes, “la imaginación puede mediar entre sensibilidad y entendimiento. En otro aspecto, la imaginación participa como un factor de motivación del acto voluntario, a través de imágenes desencadenantes de deseos, delimitando figurativamente las representaciones, por las

En todos los niveles, la imaginación es una actividad productora de diversos factores que influyen el quehacer humano, como menciona María Noel Lapoujade se encuentra en toda acción humana; esto indica la importancia que tiene para el desarrollo del sujeto y de una colectividad. La imaginación está ligada a la percepción de los objetos que pueden manifestarse incompletos o alterados. Mediante un proceso visual de abstracción e imaginativo se completarán o distorsionarán, según sea el caso: es lo que sucede cuando un tren atraviesa un túnel, aun cuando el tren se parte en dos ante nuestra vista, para nosotros el tren sigue siendo una unidad. A pesar de esto, podría decirse cómo las imágenes completan la interpretación mental del sujeto en relación con los objetos presentes involucrados en el acto de percepción. Incluso resultan engañosas para la imaginación misma, como se observa con la protagonista de *El laberinto del fauno* cuando tiene que ajustar la representación del hada por algo conocido para que la interpretación sea asimilable, reconocible. De este modo, la imaginación interviene en la percepción, la modifica y la implementa de variantes al momento de interpretarla; es decir, la apreciación de los objetos está influida por la imaginación en el sentido de que la percepción es parcial e incompleta. Es así como “la imaginación, a través de sus imágenes modifica el percepto [...],

cuales se procede a una reflexión, esto es, deliberación; por ello la imaginación media entre la voluntad y la razón. Por último, la imaginación también “participa en los diversos procesos de la afectividad”, debido a que algunas clases de sentimientos van acompañados de imágenes. Además, “sentimientos, emociones, pasiones, deseos impregnan todo proceso psíquico por impersonal y ‘objetivo’ que pueda parecer”. Finalmente, entre las características de la imaginación Lapoujade menciona varias tesis de manera sintética. De este modo, la imaginación sería una función de *figuración*, *intencional*, crea su propio *orden*, *pone* su objeto *inmediatamente*, es una función de *síntesis*, potencia la *temporalidad* del hombre, hace posible la *identidad*, es una función de *libertad*, implica *negación*, es una *identificación de vinculación*, es una función *erótica*, y es *transgresora*. Véase las “Conclusiones” de esta referencia bibliográfica, pp. 240-252.

lo altera. La alteración que la imaginación introduce en la percepción es múltiple, ya sea que complemente el dato, lo corrija, lo distorsione o llegue a falsearlo”.²

En cuanto a la imaginación y su carácter de negación y de irrealidad, ésta se manifiesta por parte del hombre como un rechazo al objeto presente, a lo dado en la percepción. Con ello ejerce un derecho de libertad, acaso por el rasgo de libre pensamiento es que puede decidir si acepta o niega, es decir, rehúsa lo que se le presenta. Además, por este factor de libertad, el individuo toma una distancia frente al objeto presente, frente a lo dado, lo que afecta al sujeto. Este distanciamiento implica la actividad imaginaria –quizá por este rechazo y ejercicio de libertad– que se traducirá, por decirlo así, en la proposición de algo irreal. De esta forma, la actividad de la imaginación se acerca a la irrealidad; así, “la imaginación es una actividad intencional que pone su objeto; lo pone como irreal; implica negación (distanciamiento de lo dado) y espontaneidad, todo lo cual puede plasmarse en un enunciado: la imaginación es una función de libertad”.³ Situación que se aprecia con los protagonistas infantiles de estos filmes, debido a las circunstancias desfavorables que se presentan para los niños. En los tres filmes, quizá menos acentuado en *Cronos*, el prejuicio y el “dominio” de los adultos y también el entorno de desolación circundan el mundo infantil.

La imaginación, ya en relación con la irrealidad cada vez más liberada de lo real, está más cercana a la fantasía, según Lapoujade, pero aquí este término aplica como fantástico. Este factor de liberación permite el surgimiento de lo fantástico, porque entonces la imaginación propone mundos alternos. Posteriormente

² *Ibid.*, p.111.

³ *Ibid.*, p.133.

lo fantástico produce su “realidad” con sus propias leyes. Por lo mismo, se da una combinación de rasgos entre la imaginación y lo fantástico. Ambos planos mantienen ese grado de lo irreal en oposición a lo real, lo niegan y transgreden cada uno con sus propias características. La imaginación en cierta forma “recrea”, “reordena” una realidad. En cambio, lo fantástico crea otra “realidad” más específica, un mundo fantástico –paralelo– regido por sus propias reglas. Esto indica, aun cuando mantienen sus diferencias, una relación entre la imaginación y lo fantástico; así, para Lapoujade:

La imaginación es un desafío del hombre a la realidad. El hombre desafía la realidad en cuanto la niega, la transforma y la transgrede mediante el poder de su imaginación. La fantasía fuerza la realidad, creando su realidad. La fantasía propone otra realidad, superpuesta a la realidad dada [...]; la imaginación produce alteración; la fantasía propone alteridad.⁴

En relación con lo fantástico existen varios estudios que desarrollan sus características. De entre los más relevantes y conocidos se encuentra el de *Introducción a la literatura fantástica* de Tzvetan Todorov. En este libro, Todorov hace un análisis sobre el tema, desarrolla una teoría sobre lo fantástico y la literatura; realiza una tipología y clasificación de los diferentes elementos que componen lo fantástico. Asimismo, presenta un acercamiento sobre las posibilidades de este género. En síntesis, Todorov define lo fantástico como “la vacilación experimentada por un ser que no conoce más que las leyes naturales, frente a un acontecimiento aparentemente

⁴ *Ibid.*, p. 144. Como se aprecia en la cita el término de fantasía y sus características pueden aplicarse de forma directa y adecuada a ciertas posibilidades que determinan lo fantástico.

sobrenatural. El concepto fantástico se define pues con relación a los de real e imaginario”.⁵ El sujeto o admite que el acontecimiento es real, o decide que lo percibido es producto de la imaginación o de la ilusión; de esta forma se resolvería la vacilación. Es pues la interrogante que nos plantea Guillermo del Toro en estos filmes, y de manera más específica en *El laberinto del fauno*. Desde la perspectiva de Todorov, de manera muy general, en esto consiste lo fantástico, en la vacilación, en la duda. Por un lado, si el acontecimiento se acepta como real, entonces se está frente a leyes desconocidas que rigen esta realidad. Por el otro, si se decide que el hecho fue producto de la imaginación entonces las leyes de la realidad siguen siendo las mismas, las conocidas. Por lo tanto, lo fantástico ocupa el tiempo de la incertidumbre, cuando se toma una de estas dos opciones, se deja lo fantástico y se entra en los géneros de lo extraño o lo maravilloso.

Al parecer, lo fantástico se encuentra entre la frontera de estos dos géneros. Lo extraño se manifiesta cuando, finalmente, la duda se disipa mediante una explicación “racional” de los sucesos según las reglas de la realidad, debido a que no cambiaron porque esta última quedó intacta. En cambio, lo maravilloso se presenta cuando

⁵ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, 3a. ed., Ediciones Coyoacán, México, 1998, p. 24. En este trabajo considero que la propuesta de Todorov es suficiente para analizar estos filmes de Del Toro, porque en ellos se encuentran los rasgos fantásticos que Todorov problematiza y desarrolla en su teoría, desde las características de los personajes, el modo del discurso y la vacilación. En este sentido, tomo como fundamento la teoría de Todorov, porque la vacilación es un rasgo determinante de lo fantástico en estas películas. Además de Todorov, también me apoyo en otras posturas teóricas de lo fantástico para complementar las nociones de este modo discursivo en los textos fílmicos. Esto quiere decir que la posibilidad interpretativa de los filmes desde los códigos de lo fantástico es muy amplia. No obstante, en este estudio me centro en las reflexiones de Todorov porque coinciden con la configuración de lo fantástico en estos tres filmes de Guillermo del Toro.

hay una aceptación del fenómeno y se ha decidido la necesidad de nuevas normas para poder explicarlo. En este sentido, es como lo fantástico se mantiene en relación con estos géneros, mediante la incertidumbre y el límite; quizá en algún momento derive en uno u otro género, sin tener la certeza de cómo se entrará en ese territorio, de cuál será el factor desencadenante de esa traslación.

Ambos, tanto lo extraño como lo maravilloso, en correspondencia con lo fantástico crean subgéneros transitorios: lo fantástico-extraño y lo fantástico-maravilloso. Dentro de lo fantástico-extraño, “los acontecimientos que a lo largo del relato parecen sobrenaturales”, por su carácter insólito, increíble, al final encuentran una explicación lógica, racional. Todorov menciona varios tipos de explicación para reducir lo sobrenatural: el azar, coincidencias, el sueño, la influencia de las drogas, las supercherías, los juegos trucados, la ilusión de los sentidos, y la locura. También manifiesta dos explicaciones, conformadas por dos grupos opuestos. El primero, real-imaginario, donde no se produce ningún suceso sobrenatural, todo fue sueño, locura, imaginación. El segundo, real-ilusorio, aquí los acontecimientos ocurrieron en realidad, pero se explican por vías racionales (casualidades, supercherías, ilusiones).⁶ De este modo, lo extraño se relaciona con hechos que pueden ser explicados racionalmente, por increíbles, extraordinarios, insólitos que parezcan, esta situación provoca en el personaje, en el lector y en este caso en el espectador, una reacción ante el suceso, un sentimiento. Lo extraño describe estas reacciones, principalmente la del miedo. Según Todorov, lo extraño sólo se relaciona con los sentimientos de las personas y no con las condiciones de los acontecimientos que ponen en duda a la razón.

⁶ *Ibid.*, pp. 39-40.

En esta dirección, Flora Botton, siguiendo a Todorov, llama a lo extraño como lo extraordinario, lo define de la siguiente manera:

Cuando el fenómeno extraño se aplica, al final, por medio de las leyes del mundo conocido, estamos en presencia de lo extraordinario [...]. Lo que ocurre en este caso es que la manifestación insólita fue producto de una ilusión, o de un truco, o una mentira; o bien, al final del relato, se le da una explicación lógica [...]. Esto significa que el fenómeno no era fantástico sino que, por anormal, por extraordinario, lo parecía.⁷

En cambio, lo maravilloso radica en la aceptación del acontecimiento sobrenatural, esto hace posible la presentación de una nueva realidad con sus leyes propias. A diferencia de lo extraño, en lo maravilloso los elementos sobrenaturales no producen reacción alguna ni en los personajes, ni en el lector o el espectador, los hechos son aceptados. El rasgo de lo maravilloso radica en la naturaleza de los acontecimientos relatados o presentados. Como lo fantástico permanece inexplicado, además de la duda, de la anormalidad, situación que sugiere la presencia de lo sobrenatural, los relatos de tipo maravilloso se acercan más a lo fantástico. Por lo mismo, Todorov señala cómo a lo “maravilloso puro” se oponen otras formas de “maravillosos imperfectos”, donde lo sobrenatural recibe cierto tipo de justificación: lo *maravilloso hiperbólico*: aquí “los fenómenos son sobrenaturales sólo por sus dimensiones superiores a las que nos resultan familiares”; lo *maravilloso exótico*: lugares desconocidos, relatos que aparentan no ser sobrenaturales; lo *maravilloso instrumental*: objetos asombrosos que pueden ser o

⁷ Flora Botton Burlá, *Los juegos fantásticos*, 2a. ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, p. 18.

parecen mágicos, pero verosímiles; y lo *maravilloso científico* o ciencia ficción: lo sobrenatural explicado por la razón. Instrumentos y adelantos tecnológicos asombrosos para la época.⁸ Así, lo maravilloso se manifiesta “cuando el hecho extraño no se puede explicar según las leyes del mundo real, sino que obedece a otras leyes, a otras reglas que son las de otro sistema diferente del nuestro”.⁹ En los relatos de tipo maravilloso, el mundo “real” y el “maravilloso” pueden coexistir sin conflictos, cada uno tiene sus reglas definidas y existe una aceptación de ambos mundos.

Lo fantástico consiste en la creación de mundos imposibles gobernados por sus propias leyes, de realidades alternas con sus propias nociones de tiempo y espacio. Un factor inherente de lo fantástico es lo imposible, sin este no podría presentarse la duda, la vacilación de entre una realidad y otra, entre un acontecimiento posible, por lógico, y uno imposible por anormal o ilógico. La naturaleza de lo fantástico radica en esta ambigüedad manifiesta entre lo real y lo irreal, entre lo normal y lo anormal, lo natural y lo sobrenatural; este hecho facilita la permanencia de la incertidumbre. En el mundo fantástico coexisten lo conocido y lo desconocido; se manifiesta entonces una ambivalencia entre lo real y lo irreal, no es posible saber dónde radica el límite entre ambas. En ese universo:

Hay siempre estado de inmanencia virtual que desencadena el cambio, la metamorfosis de los individuos, de las cosas, del espacio o del tiempo. En ellos puede manifestarse lo humano y lo no humano, natural y sobrenatural, vida y muerte simultáneas. Se borran los

⁸ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, pp. 46-48.

⁹ Flora Botton Burlá, *op. cit.*, p. 15.

límites de los estados temporales del sueño y la vigilia y hasta los límites de los sujetos y objetos.¹⁰

Las fronteras entre lo real y lo irreal, lo conocido y lo desconocido, se ven habitadas por esta serie de factores, que mantienen esta condición de ambivalencia y de incertidumbre en un universo ficcional determinado, el fantástico.

En el mundo fantástico, esta ruptura con la realidad se manifiesta mediante diversas condiciones o, podrían considerarse, “juegos fantásticos” como los llama Botton, que propician la aparición de elementos ajenos a lo aparentemente normal, o mantienen ese conflicto con lo real. Para Botton, estos juegos se relacionan con el tiempo, el espacio, la personalidad de los personajes o la materia. El tiempo puede ser: detenido, discontinuo, simultáneo, cíclico y revertido. El espacio presenta una reducción o superposición. Por último, la personalidad manifiesta diversas variables: desdoblamiento, intercambio, fusión, transformación.¹¹ Asimismo, esta situación puede explicarse por la existencia de “argumentos fantásticos”, como los llama Bioy Casares, estos son: *a)* aquellos en que aparecen fantasmas, *b)* viajes por el tiempo, *c)* los tres deseos, *d)* con personaje soñado, *e)* con metamorfosis, *f)* acciones paralelas que obran por analogía, *g)* tema de la inmortalidad, *h)* fantasías metafísicas, *i)* cuentos y novelas de Kafka, *j)* vampiros y castillos.¹²

Esta creación de mundos se da a partir de un cuestionamiento sobre lo conocido, se pone en duda la certidumbre de lo real, se la lleva al límite y se la transgrede; al grado de manifestar el surgimiento

¹⁰ Pampa Olga Arán, *El fantástico literario*, Naravaja, Córdoba (Argentina), 1999, p. 49.

¹¹ Flora Botton Burlá, *op. cit.*, pp. 192-194.

¹² Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, 16a. ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1999, pp. 10-13.

de una lógica propia. En este universo paralelo, apenas es distinguible esta división entre lo real y lo no real. Los límites entre lo conocido y lo desconocido se desvanecen, los parámetros de lo normal o lo anormal se vuelven, todavía más relativos. Si en el mundo conocido resulta difícil establecer el grado de falsedad o de verdad de una situación o cosa, aquí esto adquiere un nuevo matiz, lo verdadero y lo falso se confunden para proponer una nueva forma de ver y de manifestar un acontecimiento. Así, más que completar este universo fantástico, en él esto se vuelve parte de la norma y lo conocido:

El acontecimiento fantástico, se lo llame como se lo llame –la casa, el monstruo, lo innombrable, lo absurdo y sus variaciones– son una metáfora del miedo *en donde se destaca la palabra de la muerte [...]*. El fantástico expone la angustia de lo cotidiano, la igualdad de la vida y de la muerte, la pérdida de la promesa del mito y todo lo que lleva al hombre a *adivinar la imposibilidad absoluta del sentido [...]*. Esto es lo que funda el efecto estético del fantástico y más allá de las creencias, de la verdad y de la referencia le da un poder cognoscitivo.¹³

El mundo fantástico manifiesta su existencia solamente en los textos de ficción ya sean literarios o cinematográficos, aquí es donde se construye y crea su realidad, es donde puede lograr ese poder cognoscitivo. Como ya se ha dicho presenta esta confusión entre lo conocido y lo desconocido. Pero no sólo muestra esta incertidumbre, sino que problematiza sobre ella, sobre la dificultad en delimitar y diferenciar entre lo real y lo irreal –ya que por oposición uno existe a partir del otro–, y en cierta forma, evidencia la fragilidad de sus fronteras, muestra las posibilidades de esta confusión o ruptura entre ambas instancias. Pero lo fantástico,

¹³ Pampa Olga Arán, *op. cit.*, pp. 126-127.

se trata también de una interrogación sobre las fronteras entre lo humano y lo no humano, y acaso una búsqueda sobre los alcances y límites del hombre; en ello también radica parte de su carácter. De este modo, en el fantástico “su función más importante y sostenida es recordar que el orden siempre es provisorio y parcial, que las palabras de la razón nunca son definitivas y que, por lo tanto, todo discurso sobre la realidad está vinculado inexorablemente a algún principio de irrealidad”.¹⁴

Lo fantástico se presenta como un universo donde los personajes, el lector y el espectador se ven sujetos a nuevas leyes, donde incluso lo absurdo parece tener sentido, y las barreras entre lo conocido y lo desconocido, lo natural y lo sobrenatural se rompen. En este mundo se plantea la interrogante frente a los sentidos, ¿qué y cómo creer? La interpretación y experimentación estarán determinadas por la lógica de este espacio. Como se mencionó, para resolver esta vacilación se debe elegir si creer en lo que se percibe, si el acontecimiento es o no real. No obstante, otra interrogante está relacionada con la existencia del sujeto; es decir, sobre los escenarios posibles en un determinado espacio y tiempo. En sus películas, Guillermo del Toro maneja esta incertidumbre hasta el final y nos deja con ella, por tanto, la decisión dependerá del espectador.

En este universo, el momento de vacilación no es tan sólo por la naturaleza del suceso observado, sino también porque lo fantástico plantea la duda frente a la seguridad del ser humano en relación con lo conocido. Después de esto, el individuo tal vez dude de la forma de su existencia, de su experiencia cognoscitiva y vivencial. Se recuerda la inseguridad en cuanto a lo conocido, indicación de que nada es lo que parece o de que nada está resuelto, cualquier

¹⁴ *Ibid.*, p. 123.

ligero desajuste en lo aparente puede provocar la irrupción del desorden, la inseguridad frente a lo que se vive, el surgimiento, quizá, de un nuevo orden, de una nueva realidad.

Lo siniestro

Lo siniestro está relacionado con lo oculto y lo desconocido, por lo mismo cuando éstos se presentan provocan la sensación de espanto. Así, lo siniestro consiste en algo que debía permanecer oculto, pero se manifiesta. Esto ocasiona sorpresa y una sensación de temor o desconcierto frente al acontecimiento, se da paso entonces a lo siniestro. De igual modo, cuando éste afecta las cosas conocidas y familiares, cuando lo que nos es familiar se vuelve desconocido y ajeno, extraño; esto deriva en una reacción de temor y duda. Incluso también, cuando algo que nos es familiar ha quedado atrás olvidado, quizá oculto más en el subconsciente que en el pasado, repentinamente por una “impresión externa” regresa trastocado y se presenta de manera sorpresiva reviviendo los pensamientos o “complejos” anteriores. En su conjunto, considerando los rasgos anteriores, “lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás”.¹⁵

En este sentido, se relaciona lo siniestro con lo desconocido, situación que lo asemeja y equipara, hasta cierto punto, con lo fantástico. Como se mencionó con anterioridad, éste radica primordialmente en la vacilación, en la duda, en la incertidumbre. Lo siniestro, a pesar de la incertidumbre y el desconcierto que encierra, está ligado directamente con la sensación de temor, generalmente

¹⁵ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, trad. L. Rosenthal, López Crespo Editor, Buenos Aires, 1976, p. 10.

se le relaciona con aquellas cosas negativas que pueden afectar al sujeto o un entorno determinado. Lo siniestro deriva en un sentimiento, acto o acontecer donde dominan factores más que desafortunados, incluso terroríficos, que pueden inquietar y angustiar al sujeto o alterar negativamente una situación.

En esta dirección, lo siniestro se presenta como una forma donde dominan el misterio, las sombras y lo oculto; donde aquello extraño cobra otro sentido, y es capaz de alterar al individuo, de arrinconarlo en sus emociones, de llevarlo al límite entre lo inquietante y lo confortable; donde la angustia puede desbordarse y orillar al sujeto a un estado de desconcierto, de incertidumbre, de temor, situación característica de lo siniestro vivencial; por tanto, podría decirse, representa una amenaza a un estado de tranquilidad tanto del individuo como del entorno. No obstante, en la ficción para que lo siniestro se manifieste, generalmente, debe acompañarse de “fuerzas particulares” o fenómenos extraordinarios o sobrenaturales. Así, en cierto sentido, “la circunstancia de que se despierte una incertidumbre intelectual respecto al carácter animado o inanimado de algo, o bien la de que un objeto privado de vida adopte una apariencia muy cercana a la misma, son sumamente favorables para la producción de sentimientos de lo siniestro”.¹⁶

A pesar de esto, Freud señala cómo esa “incertidumbre intelectual” no es suficiente para la manifestación de lo siniestro, sobre todo en el vivencial; éste se trata más de un sentimiento de angustia reprimido por el individuo; algo siempre presente y familiar, pero censurado por el sujeto. Por esa censura o represión se pasa de lo familiar, “*Heimlich*”, a lo oculto o desconocido, “*Unheimlich*”. Debido a ese regreso sorpresivo de lo angustiante que había estado censurado en la psique del sujeto, la certidumbre o el bienestar

¹⁶ Jentsch citado por Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 32.

se ven trastornados para dar paso al sentimiento de miedo o temor frente a lo que acontece, frente a aquello desconocido, que sin embargo siempre había estado ahí, pero escondido, oculto. Es así como:

Esta forma de la angustia sería precisamente lo siniestro, siendo entonces indiferente si ya tenía en su origen ese carácter angustioso, o si fue portado por otro tono afectivo [...]. [Entonces] lo siniestro sería [...] algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de su represión.¹⁷

A la vez, Trías, basándose en el estudio de Freud, puntualiza sobre este factor de lo siniestro: “Se trata, pues, de algo que acaso *fue* familiar y ha llegado a resultar extraño e inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser, o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible”.¹⁸ En este sentido, ambos enfatizan la definición de Schelling sobre lo siniestro, misma que se esbozó con anterioridad, donde lo siniestro “es todo lo que, debiendo permanecer secreto, oculto, no obstante, se ha manifestado”. Por lo tanto, la naturaleza de lo siniestro radica en lo oculto, en lo secreto; en aquello que está presente pero velado, que manifiesta la presencia de una ausencia, lo latente de lo terrible en las cosas.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 45-46. Para acercarse a un concepto sobre lo siniestro, Freud realiza una aproximación lingüística sobre esta palabra, donde el significado de lo siniestro, a partir de la lengua alemana, tiene varias acepciones similares con sus matices. En este sentido nombraré las pertinentes para este trabajo. Así, *Heimlich* sería “lo propio de la casa, no extraño, familiar, dócil, íntimo, confidencial, lo que recuerda el hogar” o también y muy parecido lo “íntimo; que evoca bienestar”. Sin embargo, también sería “lo secreto, oculto, de modo que otros no puedan advertirlo”. Por otro lado, su antónimo *Unheimlich* sería “lo inquietante, que provoca un terror atroz”; este sería el antónimo del primer significado, mas no del segundo, por la coincidencia en sus acepciones (pp. 12-17).

¹⁸ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 5a. ed., Ariel, Barcelona, 2001, p. 42.

Asimismo, Freud marca una diferencia entre lo siniestro “vivencial” y el imaginativo; es decir, aquel que se presenta como una experiencia en la realidad y el que se manifiesta dentro de una ficción. El primero está más relacionado con el sentimiento de angustia que ocasiona en el individuo, donde los factores que desencadenan este sentimiento se verán determinados por ciertas condiciones que lo propician. Lo siniestro vivencial, o en las vivencias, “se da cuando complejos infantiles *reprimidos* son reanimados por una impresión exterior, o cuando convicciones primitivas *superadas* parecen hallar una nueva confirmación”.¹⁹ No obstante, estas condiciones no serán las mismas en la ficción, debido a que estos factores, incluso, perderían su rasgo siniestro. Freud, esto lo ejemplifica con los cuentos de hadas, donde cosas o situaciones increíbles no tienen nada de espantoso, sino por el contrario se ven como parte normal o natural de ese mundo ficticio. En la ficción lo siniestro se potencia y se le lleva más allá de lo vivencialmente posible, adquiere un nuevo carácter que rebasa la incertidumbre y la angustia; se manifiesta entonces como un siniestro ficcional determinado por la creación de situaciones imposibles en la realidad, cuestión que lo lleva a los lindes con lo fantástico. De esta forma, en lo siniestro en la ficción “sus manifestaciones son mucho más multiformes que las de lo siniestro vivencial, pues lo abarca totalmente, amén de otros elementos que no se dan en las condiciones del vivenciar”.²⁰

Dentro de las condiciones que evocan el efecto de lo siniestro se presentan las siguientes: *a)* aquellas que están relacionadas con el tema del doble; el desdoblamiento del yo, o cuando aparecen personas idénticas, pero además los estados de ánimo entre éstas se transmiten entre sí, de una persona a su doble, lo que sería la

¹⁹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 59.

²⁰ *Idem.*

telepatía; b) el factor de la repetición de lo mismo o lo semejante, aquella repetición involuntaria; cuando se presentan de manera constante situaciones o escenarios ya antes experimentados o visualizados; cuando se vuelve involuntariamente al mismo lugar en el que se ha estado; de este modo, “sólo el factor de la repetición involuntaria es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de casualidad”;²¹ c) cuando se relaciona con los espectros, con la aparición de los muertos, con los fantasmas, “aquí lo siniestro se mezcla con lo espeluznante, y en parte coincide con ello” (p. 46); d) un individuo malévolo en sus intenciones, siempre y cuando se realicen con ayuda de “fuerzas particulares”; e) por los desmembramientos o mutilaciones, esto se relaciona con el “complejo de castración”; miembros separados, sobre todo si tienen actividad independiente; f) cuando se diluye el límite entre fantasía y realidad, cuando elementos fantásticos aparecen como reales, “cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado” (p. 51), situación que se observa con la magia.

Los deseos también influyen en la manifestación de lo siniestro. Parte de la esencia del deseo radica en su característica secreta, encubierta; en un anhelo oculto en el interior del individuo que espera su realización. Su naturaleza secreta lo aproxima, en este sentido, a lo siniestro. El deseo manifiesta lo siniestro, sobre todo, cuando se convierte en realidad de manera repentina; también dependiendo del carácter o la intención de lo deseado será el tipo de suceso que se manifieste, y será siniestro cuando devenga en algún

²¹ *Ibid.*, pp. 39-40. En las siguientes citas, referentes al tema de las condiciones de lo siniestro, sólo anotaré el número de página al final de éstas.

mal, o en algo negativo para alguien o algo. Es así como “se da la sensación de lo siniestro cuando algo sentido y presentido, temido y secretamente deseado por el sujeto, se hace, de forma súbita, realidad”.²² En cierta medida, lo siniestro llega a relacionarse con los deseos íntimos del individuo.

Por otro lado, lo siniestro, como analiza Trías, tiene otro carácter; aquel relacionado con la obra artística, como condición y límite de lo bello, acaso como fundamento estético. Aquí el rasgo siniestro se presenta como potencia de la artísticidad y belleza o estética de la obra y del arte. Esto es, lo siniestro por su rasgo oculto y secreto se mantiene en la obra de manera velada, encubierta, pero siempre permanente, presente; es aquello “que debiendo permanecer oculto se ha manifestado”, pero cuando esto sucede el efecto estético desaparece. En esta dirección Trías, apoyándose en Kant, hace un señalamiento en cuanto a aquello opuesto a lo bello que se manifiesta sin censura, casi literalmente, el asco; debido a que cierto grado del asco constituye una especie de lo siniestro. Para Trías, el ser humano:

Es acaso el animal que, de forma incondicional, no soporta el asco, [...] que extiende hasta lo fantástico el sentimiento de lo asqueroso, no en vano es el animal fantástico y soñador, tejido con la madera de sus propios sueños y pesadillas. y el sentimiento de lo repugnante late con denodada fuerza en esa trama de sueño y pesadilla que le constituye. Me refiero aquí [...] a un asco literal [...]: sentir asco por la vida”.²³

²² Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, p. 44. De acuerdo con el estudio de Freud, Trías desarrolla una enumeración de los motivos siniestros, véase pp. 43-44.

²³ *Ibid.*, p. 22.

Frente a esta situación, al parecer, el único antídoto a la sensación de repulsión es el humor; de igual forma, éste irrumpe repentinamente en el estado anímico del individuo; se presenta como lo opuesto, aquello capaz de eliminar esa sensación y transformarla en algo asimilable y acaso placentero para el sujeto; por ello “la transformación de dolor en placer se produce así por intersección de lo cómico: único modo acaso que tiene el arte por configurar estéticamente ese límite señalado por Kant; ese límite del arte [...] que es el asco, en tanto que el asco constituye una de las especies de lo siniestro”.²⁴

Este sentido de lo siniestro se refiere a aquello que no puede ser mostrado de manera directa y literal, sin alguna especie de disfraz o matiz. Mas lo siniestro no sólo radica en aquello que no se debe mostrar en su forma pura, sin una especie de velo; también se relaciona con el arte en cuanto a potencia y efecto estético a partir y dentro de la obra, para ello debe estar presente de manera tratada, metaforizado, manteniendo siempre ese velo que lo distancia de lo perceptible, de lo visible en su forma cruda o natural. En la obra, lo siniestro se mantiene oculto, pero siempre presente, aquí se llega al límite entre lo gozoso y lo desagradable, entre aquello placentero y aquello espantoso o terrorífico. Esta situación lleva a los lindes entre lo que se ve y lo oculto detrás de ello, manteniendo esa exposición, pero siempre detrás, siempre sugerido. En cierta forma, es un factor determinante de la fuerza de la obra y de su efecto estético. Así, se marca una distinción entre lo que se muestra repentinamente sin velos y aquello que permanece sugerido, velado, lo siniestro en la obra artística:

²⁴ *Ibid.*, p. 24.

La obra artística traza un hiato entre la represión pura de lo siniestro y su presentación sensible y real. En ello cifra su necesaria ambivalencia: sugiere sin mostrar, revela sin dejar de esconder o escamotear algo, muestra como real algo que se revela ficción, realiza una ficción que a larga se sabrá ficción de segundo grado. En ningún caso patentiza, crudamente, lo siniestro; pero carecería de fuerza la obra artística de no hallarse lo siniestro presentido; sin esa presencia –velada, sugerida, metaforizada, en la que se da el efecto y se sustrae a la visión la causa– el arte carecería de vitalidad.²⁵

Lo siniestro como una parte de la vitalidad de la obra artística se mantiene de manera velada, sugerida, detrás de lo aparente; con él, la obra alcanza ese grado del límite entre lo soportable y lo intolerable para los sentidos. Forma la barrera entre lo perceptible y lo secreto, manifiesta un borde en donde su esencia secreta se mantiene, mientras lo bello, lo estético se proyecta con fuerza y dinamismo. Como se ha dicho, al presentarse lo siniestro sin alguna forma de cortina, el efecto estético desaparece; esto no sucederá si eso siniestro habita en la obra de manera sutil y elaborada, influido y envuelto por el carácter estético de la obra. Acaso lo siniestro permanece como un factor de armonía o equilibrio de lo artístico en la obra, pero capaz también de desestabilizarla en cualquier instante.

De este modo, el arte se ve influido por la condición de lo siniestro en cuanto a presencia de lo oculto o secreto en su manifestación; ello le brinda una característica original y cautivadora, hasta cierto punto, por el misterio que encierra. La percepción de la obra se verá determinada, quizá por ese halo de encubrimiento, pero también, en cierto momento se detonará una revelación para

²⁵ *Ibid.*, p. 50.

atrapar al sujeto. Aquí, lo estético –influido, limitado por lo siniestro, por eso secreto– muestra precisamente lo familiar acaso inherente al sujeto, eso hogareño remoto que retorna sorpresivamente, pero que también es desconocido y oculto, apenas sugerido; en ello estriba su fuerza. Aquí, el arte –en equivalencia de fuerzas– expone lo visible, lo perceptible –estéticamente hace visible lo invisible– a la vez que oculta lo siniestro; así, esboza ambiguamente el misterio. De esta forma, “una de las condiciones que hacen que una obra sea bella es su capacidad para revelar y a la vez esconder algo siniestro. Algo siniestro que se nos presenta con rostro familiar: de ahí el carácter hogareño e inhóspito, próximo y lejano, que presenta una obra verdaderamente artística”.²⁶

Lo siniestro –factor dinamizante de lo estético en la obra– marca ese linde en donde confluyen lo doloroso y lo placentero, en donde las sensaciones se confunden, aquello apenas perceptible por el sujeto debido a su carácter sugerido. Sin embargo, todo esto experimentado en principio de manera inesperada, para después pasar a la fascinación y acaso quedar impresionado, atrapado por esa manifestación. En esta situación –siempre con esa potencia oculta de lo oscuro– podría decirse que la luz va acompañada de la oscuridad. En efecto, un cierto grado de sombra, no una oscuridad total, porque si no la opacaría y eliminaría la luminosidad. Acaso, el arte apuesta por mostrar ese límite donde confluyen lo insoportable y lo agradable, ese linde conjuntivo de potencialidades de lo doloroso y lo placentero, capaces de vitalizar a la obra artística en todas sus dimensiones:

El arte, hoy, se encamina, difícilmente, penosamente, a elaborar estéticamente los límites mismos de la experiencia estética, lo

²⁶ *Ibid.*, p. 82.

siniestro y lo repugnante, lo vomitivo y lo excremental, lo macabro y lo demoníaco, todo el surtido de teclas del horror. Quizá como forma preventiva y defensa respecto a amenazas internas y externas que acosan por todas partes: sótanos del psiquismo y de la sociedad que cuanto más escondidos queden más efectos inesperados, crudos, intempestivos, dolorosos nos producen. Elaborar como placer lo que es dolor, tal es el humanitarismo del arte [...], el arte produce siempre, cuando es arte, un efecto benefactor, placentero: linda el límite de lo soportable y de esa fuente del horror extrae beneficios que producen intensificación vital.²⁷

Para concluir, considero las palabras de Trías en relación con lo bello y lo estético en la obra artística. Se trata, en cierta medida del planteamiento principal, de una comprobación. Lo siniestro radica en aquello que se encuentra oculto detrás de lo bello, aquello que manifiesta un límite, un borde en lo que es bello o no lo es. Más que ser un rasgo, para Trías, lo siniestro es condición y límite de lo bello, sin éste lo bello no podría manifestarse. En cuanto condición, no puede haber un efecto estético, sin que lo siniestro esté presente, pero oculto en una obra artística. En cuanto límite, porque la revelación de lo siniestro destruye el efecto estético, debe permanecer oculto, velado dentro de la obra:

Lo siniestro constituye condición y límite de lo bello. En tanto que condición, no puede darse efecto estético sin que lo siniestro esté, de alguna manera, presente en la obra artística. En tanto que límite, la revelación de lo siniestro destruye *ipso facto* el efecto estético. En consecuencia, lo siniestro es condición y límite: debe estar presente bajo forma de ausencia, debe estar velado, no puede ser desvelado.

²⁷ *Ibid.*, p. 83.

Es a la vez cifra y fuente de poder de la obra artística, cifra de su magia, misterio y fascinación, fuente de su capacidad de sugestión y de arrebato. Pero la revelación de esa fuente implica la destrucción del efecto estético.²⁸

De lo fantástico a lo siniestro

Como se dijo anteriormente en el primer apartado de este capítulo, lo fantástico radica en la vacilación, en la duda, y por lo mismo en la incertidumbre. Esta circunstancia lleva necesariamente a lo desconocido, o remite a eso ajeno, insólito. Acaso por esto, lo fantástico podría relacionarse con lo siniestro por aquello desconocido que se muestra, por el suspenso que se mantiene. Como se ha dicho, lo siniestro, en parte, consiste en aquello secreto, oculto, y por lo mismo podría decirse en lo desconocido. No obstante, hay ahí también un grado de lo familiar, pero eso lo familiar es lejano, paradójicamente ajeno que repentina, sorpresivamente se manifiesta con cierto factor externo y siniestro; algo distante y extraño que lo hace desconocido, eso familiar que estuvo oculto y regresó de forma siniestra. De igual forma, “lo fantástico produce un efecto particular sobre el lector [y espectador] –miedo, horror o simplemente curiosidad– [...], lo fantástico sirve a la narración mantiene el suspenso [...] permite una organización particularmente ceñida de la intriga”.²⁹

Lo fantástico y lo siniestro comparten el factor, por decirlo así, de lo desconocido, del suspenso. Esta relación radica en la figura de una ausencia que repentinamente invade la normalidad.

²⁸ *Ibid.*, p. 27.

²⁹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 76.

En cierto grado, estos elementos podrían desencadenar condiciones de anormalidad, de lo sobrenatural o de lo terrible; es decir, diferentes rasgos que alteran y perturban la estabilidad tanto psicológica del individuo como de la realidad. De igual modo, estas afinidades no se quedan sólo en el ocultamiento debido a lo desconocido, a la incertidumbre, sino también en algunas de las formas de su manifestación. Por ejemplo, esto se observa cuando se presentan las mismas condiciones, como lo monstruoso, la vida de los muertos, los fantasmas o situaciones provocadoras de males o desórdenes; estos convergen entre sí, se entrecruzan entre lo siniestro y lo fantástico. Algunos de estos temas ya fueron mencionados. Más aún, en los motivos anteriores lo siniestro se encuentra presente, sugerido acaso por lo fantástico. Tanto en lo fantástico como en lo siniestro es como si lo ajeno, lo oculto que no debía mostrarse se manifestara. En este caso, valen también para lo siniestro las anotaciones que Remo Ceserani menciona en relación con lo fantástico:

Aquí [en lo fantástico] el suceso se mueve en la dirección 'de fuera hacia dentro' [...]. Tiene lugar una honda interiorización de la experiencia, el yo profundo es agredido por la irrupción inesperada. A consecuencia de lo cual la imagen del extranjero se complica y se transforma y según las ocasiones, se convierte en el diablo que viene a sellar un pacto, o en el fantasma que viene a turbar los sueños tranquilos y la felicidad doméstica, o en el ser monstruoso que pone en crisis el equilibrio de la razón, o en el licántropo que arrastra al remoto mundo de la bestialidad y de las transformaciones de los cuerpos y de las naturalezas, o en el vampiro que se apodera de la energía vital,

o en los casos extremos y más inquietantes, en la presencia informe, incognoscible e inaprensible, que tiene la forma vaga del íncubo.³⁰

De este modo, podría hablarse –además de este cruce de fronteras– de similitudes entre estos territorios “inaprensibles” e “incognoscibles”, desconocidos, ocultos, pero sugeridos; porque siempre están ahí detrás de lo visible, de lo evidente; quizá esperando sólo un factor externo que ocasione esa aparición. En lo fantástico esta irrupción desencadena una inestabilidad en la normalidad, en lo considerado real. Al mismo tiempo mantiene una convivencia con éste o crea un universo con sus leyes propias, que puede estar habitado por seres sobrenaturales o monstruosos, por objetos desencadenantes de males, también este mundo puede estar influido por el absurdo en concordancia con la lógica singular de ese universo fantástico. Este espacio fantástico también puede ser siniestro, podría decirse que no hay una presencia de lo siniestro a menos que ese mundo sea terrorífico.

Lo siniestro también comparte esa necesidad de convivencia o de presencia en la normalidad, le resulta inseparable al igual que lo fantástico. En lo siniestro se aparece lo monstruoso en el inconsciente –como en *Cronos*, *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*–, por ello lo terrorífico, lo trágico. Los seres imaginarios que regresan de la muerte –lo maléfico– también son sujetos invadidos por eso familiar, pero ajeno –que retorna inesperadamente de forma inhóspita y los atormenta. Estas similitudes se mantienen de manera definida cuando están separados uno del otro, pero cuando ambos territorios se entrecruzan, desde luego en la ficción, se enriquecen mutuamente; cuando conviven entre sí hay cierta dificultad para

³⁰ Remo Ceserani, *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Aauri, Visor, Madrid, 1999 (La balsa de Medusa, 104), p. 123.

diferenciarlos, se toman préstamos uno del otro. Así, “lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre la fantasía y la realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado”.³¹

A pesar de lo anterior, existen ciertas diferencias entre lo fantástico y lo siniestro. El primero es creador de mundos con leyes propias, de universos paralelos siempre ficticios en convivencia con el normal. El segundo es la irrupción, la manifestación de aquello oculto que altera –en un sentido terrorífico de la palabra– y agrede a esa capa visible, acaso estable y ordenada de la normalidad. En principio, sólo en la ficción podría mencionarse cómo lo fantástico mantiene esa relación inherente con la realidad, depende de ella para su surgimiento, para su existencia; en esto consiste parte de su naturaleza. Ello, en la ficción, deriva en un grado de asimilación de elementos fantásticos por parte de la realidad. En cambio, lo siniestro no sólo está presente en la ficción, sino también en la realidad. En ella siempre está presente, generalmente, de forma sugerida, velada; y cuando parece haber cierta armonía o tranquilidad, esta normalidad se rompe con su manifestación.

Quizá, siempre en el mundo ficcional, el punto de encuentro más significativo entre ambos es la oscuridad, lo terrorífico. Esto sucede primordialmente cuando lo terrorífico y lo espantoso dominan en estos espacios, cuando la normalidad se ha tornado insegura –acaso caótica e increíble–, cuando las tinieblas se enfrentan a la luz, cuando la oscuridad predomina tanto en los personajes como en el ambiente, especialmente en el entorno de la noche. Es en esta situación donde se muestra cómo estos rasgos convergen,

³¹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 51.

y así, inevitablemente, se manifiestan esos seres sobrenaturales y monstruosos que atemorizan ese espacio; acaso en un reino de oscuridad donde lo tenebroso envuelve el ambiente. Por decirlo así, cuando el orden se ha perdido y el caos predominado, cambian las nociones de normalidad y anormalidad, las fronteras entre lo natural y lo sobrenatural se diluyen dando paso a la permanencia de lo sobrenatural y condiciones de lo siniestro.

Lo fantástico y lo siniestro comparten varias formas de manifestarse por ese rasgo de lo desconocido, por ese entorno marginal en el que se ubican –en espera de una condición propicia para mostrarse. Entre las condiciones de lo siniestro muchas de ellas coinciden con elementos fantásticos, algunas ya fueron mencionadas en el apartado respectivo a lo siniestro. Entre otras manifestaciones que coinciden en ambos espacios se encuentran: “las formas de locura, de la perversión de lo demoníaco, de lo tenebroso, los impulsos bestiales, la fragmentación de los cuerpos, temas que asumen los aspectos marginales y negativos de la conducta humana”.³² En este sentido existen similitudes y una estrecha correspondencia, debido a esto pueden surgir posibilidades que muestren aquellas situaciones o formas imposibles, oscuras, ocultas o secretas, inhóspitas, ajenas y caóticas que habiten estos territorios.

En cierta forma, el ser humano está solo, desposeído de sí mismo a causa de él, por eso las fantasías. Quizá en esto radica uno de sus temores más profundos: la desposesión, el temor a reconocerse, el miedo al vacío. De este modo, “privado de su fe en lo sobrenatural el hombre queda solo con sus demonios y este terrible desconsuelo humano parecería ser una de las causas constantes del fantástico hasta nuestros días”,³³ y también de lo siniestro. Tal vez

³² Pampa Olga Arán, *op. cit.*, p. 20.

³³ *Idem.*

por esto el temor del sujeto al mirarse en el espejo con el miedo de reconocerse y ver al otro, al monstruo; el más siniestro y diabólico de todos, por ello el más temible; es decir, el que se lleva dentro. Ese reflejo distorsionado –que el espejo devuelve– es lo familiar, lo oculto, que puede retornar sorpresivamente “inhóspito” y atravesar el cristal para tomar el otro lado del espejo.

III. En el principio fue *Cronos*

Lo fantástico, lo siniestro y las relaciones filiales

Cronos (1992) es el primer largometraje de Guillermo del Toro, antes realizó algunos cortometrajes como *Doña Lupe* (1985) y *Geometría* (1987), entre otros trabajos, como ya se mencionó en la introducción de este libro. Desde sus primeras realizaciones hasta la actualidad se aprecia el interés y desarrollo constante por el género fantástico y el terror en la obra filmica de este director, algo muy poco común para el cine mexicano de la época en que realiza *Cronos*. Desde luego, existen valiosos antecedentes filmicos en este género, como el trabajo cinematográfico de Carlos Enrique Taboada con películas como *Hasta el viento tiene miedo* (1968), *El libro de piedra* (1968), *Más negro que la noche* (1975) y *Veneno para las hadas* (1984); filmes que se destacan del trabajo cinematográfico de Taboada en los que trata el género fantástico, el terror y el suspenso de forma magistral. Estas películas además dejaron huella en varias generaciones de espectadores, que las apreciaron por la televisión mexicana, por provocar esa sensación de miedo a través de los filmes. No hay que olvidar la relevancia de películas antecesoras a la obra de Taboada, y por lo tanto de Del Toro, que conforman la historia del cine mexicano fantástico y de horror. Para ello, me remito a dos estudios de Cabrera Carreón sobre el cine de horror en México, en uno de ellos realiza una detallada

genealogía de los personajes fantásticos en el cine de horror,¹ en el otro escrito analiza las influencias del cine expresionista alemán para la configuración de este tipo de filmes en México.² En este estudio, Cabrera resalta como la primera película mexicana con elementos fantásticos a *La llorona* (1933), de Ramón Peón; después le sigue *El fantasma del convento* (1934), de Fernando de Fuentes, otro filme que menciona con una fuerte impronta del expresionismo alemán; señala también, *El baúl macabro* (1936), de Miguel Zacarías; destaca la figura del realizador Juan Bustillo Oro en el cine de horror con filmes como *Dos monjes* (1934), *El misterio del rostro pálido* (1935); a continuación menciona el trabajo de Alejandro Galindo en el cine de este género con los filmes *El muerto murió* (1937) y *El monje loco* (1940).³ En este escrito Cabrera resalta que el conocimiento de técnicas cinematográficas, principalmente

¹ María Dolores Cabrera Carreón, “El surgimiento de la figura vampírica en el cine mexicano: hacia una genealogía de los personajes fantásticos del cine de horror en México de 1933 a 1972”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 2017, núm. 1, pp. 353-380. Ya referí esta fuente en la introducción del presente libro. Este artículo de Cabrera explica puntualmente los orígenes, la evolución y el eclecticismo que caracterizó al cine fantástico y de horror mexicano desde la década de los treinta hasta la década de los setenta del siglo XX, en su momento anoté algunos de los filmes mencionados en el texto de Cabrera. Aprovecho aquí para complementar la información con otras referencias filmográficas que se mencionan en este artículo: *El monstruo resucitado* (1953) y *La bruja* (1954), de Chano Ureta; *La momia azteca vs. El robot humano* (1958), de Rafael Portillo; *El ataúd del vampiro* (1958), de Fernando Méndez; *Orlak, el infierno de Frankenstein* (1960), de Rafael Baledón; *Rostro infernal* (1962), de Alfredo B. Crevenna; *Santo contra las mujeres vampiro* (1962), de Alfonso Corona Blake; *Las vampiras* (1969), de Federico Curiel; entre muchas otras, (pp. 359-376).

² María Dolores Cabrera Carreón, “La estética y la influencia del cine alemán en el cine fantástico y de horror mexicano de los años 30”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 2019, núm. 1, pp. 183-208.

³ *Ibid.*, pp. 199-204.

expresionistas, contribuyeron a sentar los cimientos y a la evolución del cine fantástico y de horror en México:

Aun cuando las primeras películas fantásticas y de horror mexicanas no son numerosas, la experimentación con la técnica cinematográfica, la influencia y adaptación de historias y recursos visuales, así como la experiencia adquirida por cineastas y cinefotógrafos durante la década de los treinta fueron elementos que contribuyeron a conformar los géneros fantástico y de horror y servirían de referencia para el *boom* de estos géneros en los años 50 y 60 en México.⁴

Nuevamente retomo la figura de Guillermo del Toro, para él la verdadera concepción del cine proviene de cineastas que no trabajaron el género fantástico, contrario a lo que este director mexicano ha desarrollado a lo largo de su trayectoria. Se trata de dos realizadores emblemáticos en la historia del cine: Alfred Hitchcock (1899-1980) y Luis Buñuel (1900-1983). Estos directores son los referentes fílmicos incuestionables para Guillermo del Toro, quien menciona: “para mí, Buñuel y Hitchcock son dioses”.⁵ Después, él mismo enfatiza la impronta de estos realizadores en su conocimiento del cine: “analizar a Hitchcock fue mi escuela de cine. Y creo que los dos grandes cineastas para analizar, por dos motivos diferentes, son Hitchcock y Buñuel... Bueno, y Kubrick,

⁴ *Ibid.*, p. 205.

⁵ En entrevista con Leonardo García Tsao, *Guillermo del Toro. Su cine, su vida y sus monstruos*, Grijalbo, Ciudad de México, 2021, p. 35. Como el título de esta edición indica, se trata de un libro de entrevistas que García Tsao realiza a Guillermo del Toro, también cuenta con información detallada y muy completa de la filmografía del autor. A partir de este momento cuando me refiera a esta edición mencionaré sólo el nombre del autor del libro.

si quieres poner tres. Pero Hitchcock y Buñuel son similares y antípodos... son parecidos y muy diferentes”.⁶

En este sentido, se podría pensar en un contraste estético y temático entre la filmografía de Del Toro y de estos maestros del arte cinematográfico en la representación del suspenso y de la miseria humana, Hitchcock y Buñuel respectivamente. A pesar de que el cine del director de *La forma del agua* se determina por el género fantástico, toda su filmografía contiene altos grados de suspenso y presentan, mediante el filtro de lo fantástico, la desdicha humana y sus problemáticas; de ahí la configuración de una monstruosidad maléfica y cruel en sus filmes, la monstruosidad humana, más que la de los entes sobrenaturales. Así, los contrastes también generan una relación de sentido, que es más comprensible si se complementan los opuestos a que si se consideran de forma separada, porque no tienen la misma profundidad. No se podría comprender o expresar lo bello sin su anverso lo siniestro, la vida sin la muerte, lo bueno sin lo malo, lo real sin lo irreal; estas aparentes dicotomías

⁶ *Ibid.*, p. 56. Cuando Guillermo del Toro menciona que “analizar la obra de Hitchcock fue su escuela de cine”, se refiere al trabajo que realizó sobre este director inglés para el CIEC (Centro de Investigaciones y Estudios Cinematográficos) entre 1986 y 1987. Al respecto del Toro señala: “lo que hice en este libro de manera muy juvenil y pueril fue rearticular lo que pensaba sobre el cine a través de Hitchcock. Es una declaración de cómo yo veo el cine, pero también una posición iconoclasta a lo pendejo, de juventud rabiosa, frecuentemente irónico y sólo en ocasiones inteligente”, (p. 55). Guillermo del Toro en entrevista con Marc Scott Zicree, también menciona dos maestros que fueron importantes para su filia por el cine: “Two teachers were important for my love of cinema: Daniel Varela in high school, who was my film teacher and dear friend [...]. And Jaime Humberto Hermosillo, who was a very literary, script-minded director”, en Guillermo del Toro y Marc Scott Zicree, *Guillermo del Toro. Cabinet of Curiosities. My Notebooks, Collections, and Other Obsessions*, Harper Design, New York, 2013, p. 61. Esta edición está conformada por una entrevista de Zicree a Del Toro, por ilustraciones de sus filmes y de sus cuadernos de notas y por otros escritos breves con autoría de Scott Zicree, James Cameron, Alfonso Cuarón, Ron Perlman, entre otros.

forman una sola cosa, que se sitúan en el mundo y nos ayudan a comprenderlo, a definirlo y a estar en él. Aquí considero apropiado anotar los versos de Rilke de su “Elegía primera”, en el que se aprecia con gran sutileza y elegancia lo antes mencionado: “Pues lo hermoso no es otra cosa que el comienzo/ de lo terrible en un grado que todavía podemos soportar”.⁷ Este verso del poeta alemán sintetiza estas antípodas relacionadas con la belleza y advierte, también, cómo lo siniestro forma parte de lo bello que produce admiración y temor al mismo tiempo. Para dar continuidad a esta idea menciono la postura de Eugenio Trías, quien propone que “la belleza es una apariencia y un velo que escamotea nuestra visión de un abismo sin fondo y sin remisión en el cual cede toda visión y se resquebraja todo efecto de belleza. Eso es lo inhóspito, lo siniestro, lo que, habiendo de permanecer oculto, produce, al revelarse, la ruptura del efecto estético”.⁸

Por otro lado, lo fantástico determina la estética cinematográfica de Guillermo del Toro. Gracias a sus referentes fílmicos y literarios es como este director mexicano logra configurar una poética de lo fantástico en su cine, que siempre está acompañada por claves del terror y del suspenso. Su filmografía se distingue de la de otros realizadores mexicanos por el compromiso mostrado de forma permanente con el cine de género fantástico o el terror, que –más allá de los registros del género– siempre muestra en sus filmes una profunda crítica a un entorno social determinado, esta crítica generalmente filtrada por los modos de la irrealidad, porque al interrogar lo considerado “real” del mundo se pone en cuestión toda una lógica predominante en el que las

⁷ Rainer Maria Rilke, *Elegías de Duino*, trad. Jenaro Talens, Hiperión, Madrid, 1999, p. 15.

⁸ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 5a. ed., Ariel, Barcelona, 2001, p. 81.

anomalías y lo extravagante son consideradas como algo anormal y siniestro por desconocido. En este sentido, para Campra: “La función de lo fantástico [...] sigue siendo la de iluminar por un momento los abismos de lo incognoscible que existen fuera y dentro del hombre, de crear por lo tanto una incertidumbre en toda la realidad”.⁹

Considero importante enfatizar cómo esta cualidad de Del Toro de velar la problemática social del entorno hace que se profundicen estas cuestiones mediante las capas de lo fantástico y de lo irreal, en donde las interrogantes ¿qué es lo “real”? ¿qué es lo “normal”? ¿quiénes son los verdaderos monstruos? atraviesan toda su obra. Para tener una respuesta es necesario que los códigos de lo “real” o lo “normal” pasen por la inestabilidad que ofrece lo fantástico y lo irreal; porque debido a esta aparente inestabilidad es como se puede interrogar el mundo y la forma en que nos encontramos en éste, a la vez de que se posibilita su reconfiguración. Sin esta puesta en duda de los preceptos predominantes y lineales, no es posible que podamos siquiera imaginar o reaccionar a lo que acontece frente a nuestra mirada, ni preguntarnos si el monstruo más cruel está sobre todo en nuestro ámbito natural, más que en el sobrenatural. Por lo tanto, cuestionar nuestra forma de entender, de ser y de estar en el mundo abre nuevos horizontes para su comprensión. Desde la perspectiva de Roas “lo fantástico –a través de vampiros, fantasmas, dobles y el resto de figuras y motivos del imaginario sobrenatural– tiene que ver

⁹ Rosalba Campra, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, trad. Luigi Guliani, en David Roas (intr. y comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, p. 191.

con los miedos colectivos que atenazan a los seres humanos, con todo aquello que escapa a los límites de la razón”.¹⁰

De esta forma, como resalta Del Toro, siempre es importante “saber a dónde mirar”, primordialmente saber observar para que nos demos cuenta de que podríamos estar inmersos en un terreno ilusorio que denominamos “realidad”, pero que no tenemos la certeza ni la forma de demostrar que aquello que experimentamos en el mundo es real o no. No podemos asegurar que no existan otros planos de realidad, o de irrealidad, pero tampoco podemos comprobar que existan. En este punto, la imaginación ocupa un papel indispensable para la comprensión que tiene una persona de su entorno; ya que no se puede concebir el mundo sin la imaginación ni las sensaciones, porque forman parte inherente de nuestra forma de estar en él y de nuestra definición como seres humanos. El pensamiento simbólico es lo que nos determina como seres humanos, pero también lo que nos distingue como especie. Por supuesto, además de nuestra enorme capacidad predadora y destructiva que nos caracteriza, quizá, como los seres más monstruosos de todos, esta monstruosidad es, lamentablemente, la que también nos distingue como especie, especie capaz de generar violencia y crueldades inenarrables y de autodestrucción colectiva e individual. Por eso es tan peculiar el empleo de lo fantástico o las formas de irrealidad, para hacer más comprensible el mundo y poder transformarlo a partir de su puesta en vacilación.

Debido a los filtros de lo fantástico es como cuestionamos al mundo y podemos plantear interrogantes que nos permitan comprenderlo de forma más accesible. Como especie nos obstinamos en medir todo de forma binaria, nos empeñamos en elegir la

¹⁰ David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, 2a. ed., Páginas de Espuma, Madrid, 2019, p. 92.

monstruosidad que emerge de nuestro interior y domina nuestras pulsiones para lastimar a los otros, a lo otro, a aquello que nos ocasiona temor porque lo desconocemos y tratamos de eliminarlo en lugar de comprenderlo, de convivir con las divergencias que conforman nuestra “realidad”. En relación con la figura del monstruo Roas destaca como “El monstruo encarna la transgresión, el desorden. Su existencia subvierte los límites que determinan lo que resulta aceptable desde un punto de vista físico, biológico e incluso moral”.¹¹ Sin embargo, todo deviene en una contradicción propia de lo humano, a partir de nuestra voluntad, libertad, capacidad de amar y de elegir es como lo humano emerge como ese rasgo de nuestro ser, rasgo que puede poner límites y domar ese lado oculto y monstruoso, pero que no se puede eliminar porque forma parte de nuestra esencia.

Lo anterior se encuentra de forma muy sostenida estéticamente en la cinematografía de Guillermo del Toro; al final, una de las inquietudes principales presentes en su trabajo es la capacidad para decidir qué camino se elige para transitar por esta vida bastante compleja y que nos empeñamos en hacerla terrorífica, por el daño que causamos a nuestro entorno y a aquello que no comprendemos. No obstante, en sus filmes siempre hay un resquicio de esperanza por el amor humano real, no romántico –como afirma él mismo en la entrevista concedida a García Tsao: “el amor real, el bello, el que no es romántico, es el que existe cuando te das cuenta de todos los defectos del otro”¹² y el sacrificio vital que conlleva, en donde importan más los seres amados que la propia individualidad porque el amor es una cuestión de decisión; que no responde

¹¹ David Roas, “Presentación”, en David Roas (coord.), *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*, Editorial Aluvión, Madrid, 2016, p. 7.

¹² Leonardo García Tsao, *op. cit.*, p. 57.

a límites temporales o espaciales. Es justo en la ficción donde se puede experimentar este sentimiento entre los planos de lo natural y lo sobrenatural. Por ello, al final del camino, el sentimiento del amor proporciona la esperanza de que lo humano perviva de forma positiva en el mundo y se siga adelante por este duro transitar de la vida con todas las complejidades que le son inherentes. En este sentido, anoto lo que Del Toro menciona sobre este sentimiento: “Es importante que podamos elegir el amor por encima del miedo, porque el amor es la mejor respuesta, aunque suene tonto, la mejor respuesta a todo”.¹³ Esta fuerza del amor se aprecia en toda su filmografía, pero particularmente en la serie televisiva *The Strain* (2014), creada por Guillermo del Toro y Chuck Hogan, en donde la potencia del amor trasciende la vida después de la muerte y provoca la destrucción de los personajes amados porque, siendo vampiros, buscan a sus seres amados motivados por el amor, a pesar de que los pueden lastimar y llevar a la muerte, o mejor dicho a un estado vampírico de intersticio entre la vida y la muerte.

Cierta configuración de lo monstruoso aludida anteriormente –me refiero a esa monstruosidad humana cruel, directa, sin deformaciones físicas, lo siniestro oculto en una apariencia “normal”– se muestra de forma inquietante y directa en el filme de Guillermo del Toro: *Nightmare Alley* (2021) (*El callejón de las almas perdidas*, 2021), que se basa en la novela homónima de William Lindsay Gresham de 1946, novela que tuvo su primera transposición al cine en 1947 con el filme *Nightmare Alley* dirigida por Edmund Goulding. En el filme de Guillermo del Toro se percibe esta inquietud por configurar la monstruosidad humana, la más terrible de todas, desde diferentes ámbitos en el universo de la película.

¹³ Guillermo del Toro, *En casa con mis monstruos*, Editorial Turner/Universidad de Guadalajara, Ciudad de México, 2019, p. 97.

La trama se desarrolla en un circo (según el imaginario colectivo, hábitat de personajes raros y anormales) y posteriormente se desplaza a un espacio urbano. En este momento es cuando comienzan a reafirmarse los verdaderos monstruos en el filme, desde el protagonista Stanton Carlisle (Bradley Cooper) –con su espectáculo de clarividencia–, la psiquiatra Lilith Richter (Cate Blanchett) y el empresario Ezra Grindle (Richard Jenkins) quienes configuran diversas monstruosidades, todas crueles, que van desde el narcisismo, la vanidad, la manipulación, la violencia y el uso del poder para dañar y someter a los otros. Aquí, conviene acotar que el espacio circense funcionaría como un lugar y tiempo de aparente inocencia –presentes en todos los filmes de Del Toro–, ya que los personajes que lo habitan persiguen la estabilidad de ese microcosmos a pesar de sus debilidades y adicciones que los define con más humanidad a diferencia de los tres personajes aludidos anteriormente; pese a ello, para los personajes circenses el circo representa su espacio familiar y las decisiones que toman también buscan el bienestar de esta particular colectividad. Tal vez, en este filme se aprecia, de forma más directa, la influencia de sus admirados directores Buñuel y Hitchcock, por la miseria humana mostrada y el suspenso con el que se teje la trama en el filme.

Sin embargo, como esta película no es objeto de estudio del presente trabajo sólo aludo a este rasgo de la monstruosidad humana, verdaderamente lograda, como ejemplo de la mirada aguda del cineasta sobre este fenómeno en el cine y en el mundo. En la película destaca el manejo del suspenso, la psicología de los personajes, la representación de los espacios rurales y urbanos, la presencia de espacios heterotópicos, la marginación social hacia quienes son considerados raros, anormales o disfuncionales para una sociedad “normal”; obviamente esta marginación está influida por cuestiones económicas y por las pulsiones humanas

que llevan al protagonista a convertirse en un “bulto social” y a asumir el rol literal del monstruo de circo, entre otros aspectos que enriquecen la trama. En este filme del director mexicano se aprecian con una profundidad reflexiva los instintos básicos y siniestros que configuran a los personajes. Hasta cierto punto, esta configuración permite revelar, de una forma depurada y honesta, la verdadera naturaleza de los monstruos, aquella que habita en el ser humano de forma velada, pero cuando se manifiesta lo hace con toda su crueldad. En este punto, anoto la consideración del Roas sobre el monstruo quien “nos pone en contacto con el lado oscuro del ser humano al reflejar nuestros deseos más ocultos”.¹⁴

Al hablar de *Cronos* es importante enfatizar que la visión de las cosas mostrada por Del Toro en esta ópera prima, ya la viene trabajando desde sus primeros proyectos cinematográficos; en ellos, el interés por lo sobrenatural ya está presente. Sin embargo, es con *Cronos* como muestra, de forma más depurada, los indicios de lo que constituirá su filmografía. Esto es, la combinación de las preocupaciones mundanas y cotidianas con lo sobrenatural de forma entrecruzada –no es sólo una inquietud por el mundo, sino también por lo sobrenatural que propicia una mayor comprensión de las cosas. Esta mixtura provoca que la configuración de lo irreal en su cine se vea determinada por inquietudes relacionadas con cuestiones humanas, sociales e individuales en las que se mueven los personajes de sus filmes. En *Cronos* lo fantástico está determinado por la presencia de un ser sobrenatural como el vampiro, la existencia de “la invención de *Cronos*” como objeto mediador entre lo natural y lo sobrenatural que posibilita el estado vampírico y el gradual rejuvenecimiento de Jesús Gris, el contraste de espacios –uno cálido como el de la familia Gris y otro frío e inhóspito

¹⁴ David Roas, “Presentación”, *op. cit.*, 2016, p. 7.

como el de la fábrica De la Guardia–; además estos elementos se complementan por un cuestionamiento del entorno económico y social de los personajes, que pasan por el velo de lo fantástico, lo que propicia que esta interrogante sobre los ejes rectores en una sociedad sea igual de válida que cuando se hace mediante otros modos discursivos que apelan a la representación más concreta de lo “real”. Esto, porque lo fantástico al poner en duda la lógica de lo “real”, implícitamente contiene un cuestionamiento sobre el orden normal del mundo y todo lo que esto implica. Por ello, para el director de arte Eugenio Caballero este filme muestra un cuestionamiento al México finisecular del siglo XX:

Cronos [...] tenía una frescura inusual. En el panorama del cine mexicano de principios de los noventa se hacían muy pocas películas, y estas solían ser duras, conectadas con lo social de forma irremediable, de corte realista y dramáticas. Con *Cronos* nos dimos cuenta de que había otra manera de contar historias y tocar los mismos temas; había forma de sugerirlos y dotarlos de poesía.¹⁵

Esta sugestión a la que alude Caballero consiste en el tratamiento de un entorno social determinado mediante los modos de lo fantástico, complementado por ese cúmulo de imágenes con sus tonos cálidos y fríos que muestran gradualmente la transformación de Jesús Gris (Federico Luppi) de un estado natural a uno sobrenatural, todo ello cobijado por un entorno en el que se pone en juego un trasfondo de complejidad social: la incertidumbre económica y vital de la familia Gris en contraposición con la riqueza, la ambición y el egoísmo de los de la Guardia. En la mostración de

¹⁵ Eugenio Caballero, “En casa con mis monstruos”, en Guillermo del Toro, *En casa con mis monstruos*, p. 15.

este cambio de estado de Jesús Gris, también se aprecia un ritmo cadencioso, pero contrastante. Por ejemplo, el espacio de la casa de los Gris y el bazar están determinados por cierta tranquilidad y monotonía. Sin embargo, el estado calmo de estos espacios se ve trastocado por el descubrimiento del artefacto y por la irrupción de Ángel de la Guardia (Ron Perlman) al bazar de antigüedades para buscar el dispositivo, esta irrupción desarticula esa aparente calma de ese espacio silencioso y cómplice que comparten Gris y su nieta Aurora (Tamara Shanath). Ángel está más preocupado por la apariencia de su nariz que por el artefacto, y compra la escultura de un arcángel que su tío De la Guardia (Claudio Brook) le ordenó. Por el contrario, la fábrica de De la Guardia proyecta frialdad y hermetismo, se trata de un espacio determinado por tonos azules, sin cambios; por lo tanto, más cercano a la frialdad de la muerte que a la vida. Aquí entra la figura del vampiro, aquel que lo es sin serlo como De la Guardia por absorber y controlar la vida de los demás, quien se obstina en aprovecharse de todos porque puede hacerlo con una frialdad siniestra, pero no es inmortal. En cambio, Gris es un vampiro sin querer serlo, quien se preocupa por las personas que ama, por su esposa Mercedes (Margarita Isabel) y por su nieta Aurora, Gris antepone este profundo amor filial por encima de la aparente ventaja de inmortalidad que le proporciona su estado vampírico.

En este filme, la configuración del vampiro es muy particular, porque no sigue el estereotipo de tener esta naturaleza por otro semejante que lo convierte, de ser un seductor, un controlador de mentes, de tener poderes sobrenaturales y estar insaciable de la sangre humana para mantener su vigor e inmortalidad. Al respecto anoto la proposición de Vicente Quirarte sobre el vampiro:

Tiene [...] los atributos del poderoso, de quien ejerce sobre el otro su voluntad de ataque y transformación. Es un depredador, pero no termina con la vida de sus víctimas, sino que las convierte a su imagen y semejanza. En el vampiro se resumen los dos principios extremos que determinan la existencia: el Eros creativo y biofílico y el Tanatos destructivo y necrofilico.¹⁶

En este sentido, Quirarte resalta cómo el vampiro necesita de los humanos para existir, porque depende del cuerpo y de las emociones del ser humano.¹⁷

El vampiro de *Cronos* lo que comparte con esta figura es la inmortalidad y el poder de rejuvenecer. En el filme este estado es originado por la invención del alquimista anciano Uberto Fulcanelli (Mario Iván Martínez) en la Nueva España en el siglo XVI y, por supuesto, esta inmortalidad que le caracteriza sólo es posible al nutrirse con la sangre humana. Este personaje es encontrado agonizante en 1937 después del derrumbe de un edificio, su pecho está atravesado por una barra de hierro, su piel es blanquecina, casi transparente; mientras agoniza repite una palabra: *Suo tempore* (A su debido tiempo, es la hora), al enunciarla por última vez muere. La invención del alquimista se trata de una pequeña máquina de oro que tiene el mecanismo de un reloj, pero en su interior contiene a un insecto –“especie de filtro viviente”– que succiona la sangre de la persona que activa el mecanismo y cuando este aparato, que semeja un “escarabajo” de oro, clava su aguijón dorado en alguna arteria de su portador le origina un cambio de estado “normal” a uno sobrenatural, con ese mínimo acto de la máquina es

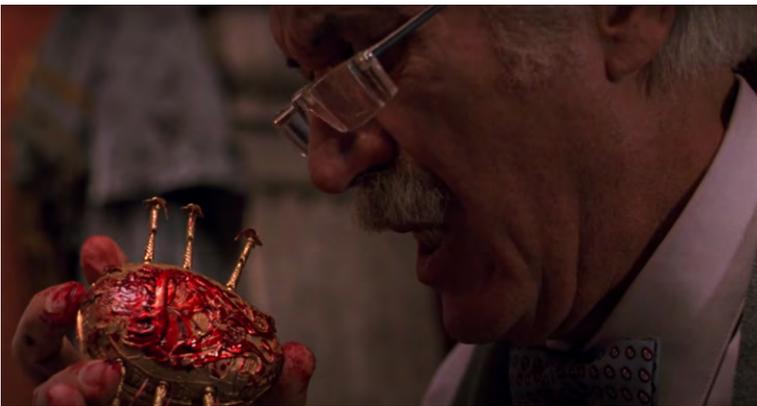
¹⁶ Vicente Quirarte, “Vampiros de esta lengua: luces y sombras en el dominio hispánico”, en David Roas (coord.), *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*, p. 40.

¹⁷ *Idem.*

como se origina el vampiro en el filme, como sucede con el alquimista Fulcanelli, quien lo utiliza de forma consciente y sabedor de los resultados de esta acción, y como pasa con Gris, que manipula el aparato por curiosidad y desconoce de las consecuencias de su uso.



Interior de la invención de *Cronos*.



La extrañeza de Jesús Gris al utilizar por primera vez el artefacto.

Parte de la trama de la película gira en torno a esta invención que proporciona la inmortalidad. Esta maquinaria se encuentra en el interior de un arcángel de madera en donde la ocultó el alquimista. Como Jesús Gris tiene una tienda de antigüedades es como esta representación religiosa llega a sus manos. Por otro lado, se encuentra el potentado De la Guardia, personaje con una enfermedad terminal que está obsesionado por encontrar la invención de *Cronos* para recuperar su salud y conseguir la inmortalidad, porque él tiene conocimiento de lo que origina la máquina al poseer el diario del alquimista. En este punto es conveniente detenerse para enfatizar el contraste de visiones del mundo y lo que representan estos personajes.

Por un lado, Jesús Gris vive en un estado de tranquila cotidianidad, que se deja llevar por la monotonía hasta que es aguijoneado por la máquina dorada; también representa, junto con su esposa Mercedes y su nieta Aurora, una familia de clase media; Jesús trata de seguir adelante con su bazar de antigüedades, mientras Mercedes da clases de tango en su casa. En el filme, este microcosmos familiar y cálido, principalmente el profundo afecto existente entre Jesús y su nieta Aurora, es lo que propicia que Jesús Gris no termine en un vampiro predador que se alimenta de la sangre humana.

Como ya mencioné, se podría decir que el universo familiar representado por la familia Gris funcionaría como una alegoría de la clase media mexicana de la época, en lucha permanentemente por mantener ciertas comodidades frente a un sistema económico y político que merma sus posibilidades de estabilidad. Además de que frente a lo sobrenatural las relaciones filiales funcionan como un ancla para que Gris no se pierda en la oscuridad que su nuevo estado implica.



Jesús Gris y su nieta Aurora en el bazar de antigüedades.

Por otro lado, De la Guardia se caracteriza por ser un personaje ambicioso y egocéntrico, sólo piensa en obtener la invención de *Cronos* a cualquier precio, sin que le importe lo material o lo humano, incluso a su familiar más cercano –su sobrino Ángel de la Guardia– lo menosprecia y sólo lo utiliza para encontrar el arcángel en el que podría estar el artefacto de Fulcanelli. Cuando estos personajes hablan entre sí lo hacen en inglés. Debido a la enfermedad terminal que padece de la Guardia su cuerpo se está transformando para morir, está dejando de funcionar, a pesar de varias intervenciones quirúrgicas; por esta razón el espacio en el que habita, ubicado en el interior de la fábrica, es aséptico, frío y hermético, no puede ser contaminado y el único que ingresa es su sobrino Ángel con las medidas de higiene necesarias. Este espacio de De la Guardia, caracterizado por una frialdad perturbadora acorde con el carácter de quien lo habita, está decorado por algunos muebles antiguos, por recipientes de cristal que contienen partes de sus órganos y por una gran cantidad de esculturas de arcángeles embalados en plástico.



La inhóspita habitación de De la Guardia se resalta por la profundidad de campo.

De la Guardia representaría a las empresas transnacionales, que para el tiempo del filme se estaban asentando cada vez más en nuestro país, empresas que se ven beneficiadas por las decisiones políticas y económicas del régimen en turno; de ahí que en algunas tomas del filme se aprecien letreros en varios idiomas. A propósito de este comentario, reitero el interés de Del Toro por debatir el entorno social en el que se mueven sus personajes, no de forma explícita, sino de forma velada mediante las cortinas de lo fantástico y lo irreal, lo que hace que este cuestionamiento sea más profundo; porque muestra lo invisible, aquello que está ahí que no desaparece al no mostrarse, y que no se le pone atención. Así lo postula en el guion de este filme, caracterizado por descripciones cercanas a lo literario y que nos dan una idea más concreta de las inquietudes del cineasta. El tiempo de la diégesis en el filme transcurre en el pasaje de 1996 a 1997 –información que se muestra con el obituario de Jesús Gris–, en el guion se ubican las primeras acciones en 1996:

Créditos iniciales. Bajo éstos vemos la ciudad de México, *masa compacta de putrefacción urbana*. Muros y paredones grises, interminables hileras de antenas de televisión, *naturaleza muerta iluminada por un sol pardo y tímido*. No hay tráfico en las calles húmedas, cubiertas de hojas secas. Los letreros y anuncios callejeros están en español, japonés e inglés. Este es un México *post-Tratado de Libre Comercio*. Una que otra lucecilla de Navidad parpadea a distancia, *como intentando destruir el monótono conjunto*.¹⁸

En el filme se aprecia una alusión a la compleja relación histórica entre Estados Unidos y México a lo largo del tiempo, mediante la configuración de los personajes Jesús Gris y De la Guardia, quienes serían una alegoría de la relación tirante entre estos dos países. Como menciono en nota, para Guillermo del Toro el TLC también representa una especie de vampirismo, porque el más fuerte absorbe al más débil, trata de convertirlo y alienar a sus intereses, sin importar el daño causado en ese proceso de conversión automática. Al respecto, de forma muy particular, Ann Davies menciona:

In the relationship between Jesús Gris and the de la Guardias this history is invoked, and in particular we are reminded that the traffic between the two countries has not been one way. The de la Guardias which their decrepit factory have been read by some academics as symbolic of American neo-colonialism and the encroachments

¹⁸ Guillermo del Toro, *La invención de Cronos*, Ediciones El Milagro/Imcine, México, 1992, p. 17. [Las cursivas son mías. El énfasis tiene la intención de mostrar un estilo literario en el guion de Del Toro]. En relación con el suceso del TLC en *Cronos* el cineasta destaca: “En aquel entonces el TLC no estaba aprobado, pero ya venía. Lo situamos en la época post tratado de libre comercio, que para mí era otra forma de vampirismo”, en Leonardo García Tsao, *op. cit.*, pp. 58-59.

of U.S.–style capitalism. The ruined state of the factory suggests that this is an economic and political model that is now worn out, but neo-colonialism, like the de la Guardia themselves, remains a threat. Gris’s resistance to them can be –and has been– read in terms of a Latin American resistance to the encroachment of U.S. influence, a Mexican gatekeeper aiming to protect a future generation of Mexicans represented by his granddaughter Aurora.¹⁹

Sin embargo, es importante no olvidar que lo relevante en la ficción y en especial el género fantástico es la alusión, lo oculto, la incertidumbre y la puesta en duda de los paradigmas de la realidad. Si bien esta lectura existe en el filme, la problemática social pasa por el filtro de lo fantástico y no se muestra de forma literal. Esta es la aportación crítica y estética de Del Toro, quien pone el dedo en la llaga que lastimaba a la sociedad mexicana de aquella época, siempre sujeta a las decisiones del régimen en turno que sólo piensa en los intereses particulares y no en el bien común; porque a lo largo del tiempo el discurso de promesas de quienes ostentan el poder ha sido una ilusión. De ahí que el cineasta no aluda directamente a lo social, sino que utilice el velo de lo fantástico para poner en juego una problemática social y económica que aqueja al México de aquella época. No obstante, este filme, desde el énfasis en lo fantástico podría trasladarse a cualquier sociedad del mundo en cualquier época; porque los intereses económicos son los verdaderos predadores, como los vampiros. No hay que olvidar que considerar de forma literal lo mostrado elimina el efecto estético y la potencia de lo fantástico.

¹⁹ Ann Davies, “Slime and Subtlety. Monsters in del Toro’s Spanish-Language Films”, en John W. Morehead (ed.), *The supernatural cinema of Guillermo del Toro: critical essays*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, 2015, p. 53.

Al retomar los efectos de la invención de *Cronos*, en relación con el estado sobrenatural vampírico, se aprecia un contraste entre Gris y De la Guardia, éste lo que más desea es la inmortalidad que le proporcionaría el “escarabajo” dorado y Gris adquiere este estado, sin desearlo, de forma accidental al utilizar la invención. Sin embargo, para la culminación de lo vampírico ambos se complementan de forma inconsciente, porque el empresario es poseedor del diario del alquimista que contiene toda la información e instrucciones para sacar el mayor provecho a la invención; por su parte, Gris está en proceso de lograr ese estado al transitar ciegamente de un estado natural a uno sobrenatural, porque Gris no sabe lo que le sucede y no encuentra respuestas lógicas para la situación que está experimentando, su estado vampírico es instintivo y se deja llevar por la pulsiones provocadas por éste. Aquí anoto el diálogo entre De la Guardia y Gris, en el que se aprecia el conocimiento que tiene el primero sobre la invención y la ingenuidad del segundo de las secuelas por usar el artefacto de Fulcanelli. En esta escena está presente Aurora y salva a su abuelo de que De la Guardia lo mate con una daga, al golpearlo con un bastón. Esto provoca una gran hemorragia, Gris no puede resistirse y se lanza contra el cuerpo de De la Guardia para morderle y alimentarse de su sangre. Aurora ve esta escena inmóvil, al parecer con cierto temor y con extrañeza:

De la Guardia: —Funciona... yo sabía que iba usted a volver...

Jesús: —Usted habla de eternidad y míreme, mire mi piel, está descompuesta, se me está cayendo a pedazos.

De la Guardia: —Arránquela

Jesús: —¿De qué habla?

De la Guardia: —¡Arránquela!

Jesús: —¿Qué me está pasando?

De la Guardia: —Ha vuelto a nacer

[...]

Jesús: —Pero ¿por qué esto? ¿por qué esta piel nueva? ¡Y no me conteste con acertijos! Usted habla de insectos, alquimistas, aparatos... pero ¿qué es lo que me hace falta?

De la Guardia: —Sangre...

Jesús: —¿Humana?

De la Guardia: —Por supuesto. No puede ganarse la eternidad con una vaca o un cerdo.

Jesús: —Puedo romper al aparato, hacerlo pedazos.

De la Guardia: —Como quiera. Si se destruye el aparato, usted también. Pero... podemos compartir la eternidad.

Jesús: —¡Qué me importa la eternidad! No quiero ser eterno, solamente quiero salirme de esto.

De la Guardia: —Eso es aún mejor. Hay una salida. Pero primero, el aparato.

Jesús: —No confío en usted.

De la Guardia: —No veo que tenga muchas opciones.

Jesús: [a Aurora] —Dame eso querida. Dámelo, yo sé lo que hago.

Jesús: —Primero usted... mi salida.

De la Guardia: —Como quiera...

[Le clava una daga varias veces a Jesús]

De la Guardia: —Ni siquiera sangra bien... Y ahora el corazón.

[Aurora golpea a De la Guardia para salvar a su abuelo Jesús]

Jesús: —Dios mío, Aurora.²⁰

²⁰ *Cronos*, dirección y guion Guillermo del Toro, fotografía de Guillermo Navarro, música de Javier Álvarez, producción: Producciones Iguana en asociación con Ventana Films / Instituto Mexicano de Cinematografía / Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica / Universidad de Guadalajara / Grupo del Toro / Servicios Fílmicos A.H.C., productores: Bertha Navarro, Alejandro Springal Caram, Arturo Whaley Martínez, México, 1992. En DVD *The Criterion Collection*, 1993. A partir de este momento las citas que se hagan de la película ya no se anotarán los datos filmográficos.



Jesús Gris consume la sangre del cuerpo inerte de De la Guardia, mientras Aurora observa esta escena con temor y extrañeza.

El otro momento en que Gris se alimenta de sangre humana es cuando lame del piso de un baño un pequeño manchón de sangre –originado por la hemorragia nasal que sufre un personaje desconocido en un encuentro social de fin de año al que asiste la familia Gris– lo hace de forma instintiva, sin querer lastimar a nadie.



Jesús Gris no soporta más la ansiedad provocada por no ingerir sangre humana y lame del piso de un baño público un residuo de sangre.

Esta secuencia muestra que Gris no tiene ese rasgo predador determinante de los vampiros. Sus relaciones filiales imposibilitan que Gris sea un verdadero vampiro, a pesar de que resucita después de su muerte provocada por Ángel. En esta secuencia, mientras la cámara nos muestra –con movimientos lentos y un giro de 180 grados– el cuerpo agonizante de Gris atrapado por el auto, escuchamos en *off* sus pensamientos antes de morir: “Cuánto silencio... cuánta sangre Dios mío... ¿Toda esa sangre es mía? Me estoy muriendo... Qué cosa... Todo está de cabeza... Y yo me estoy muriendo... solo... solo... No me dejes que me muera hoy... Ay cuánto duele... Puedo aguantar mucho más, mucho más... Ay Aurora”. Después de su muerte, el cuerpo de Gris adquiere con más naturalidad las características vampíricas según la lógica del filme: su piel es blanquecina, casi transparente y la necesidad de sangre humana es incontrolable. Al grado de que cuando Aurora se corta por accidente, Gris está a punto de ingerir la sangre

de este personaje, en ese momento Aurora enuncia su única palabra en todo el filme: “Abuelo”. Esto devuelve a Gris al momento inmediato y el amor que le tiene hace que se detenga y destruye el dispositivo.



Para Jesús Gris, el amor filial es más poderoso que la saciedad de sangre y la posibilidad de una existencia eterna como vampiro.

Por lo tanto, Gris elige no ser un vampiro predador y deja que su existencia se desvanezca. Entonces, este personaje se configuraría como un vampiro humanizado –más que tradicional– a pesar de que contenga ciertos rasgos de este último. Según la propuesta de Roas el vampiro humanizado es un personaje con el que nos identificamos por sus problemas emocionales y existenciales muy parecidos a los nuestros; por ello, este vampiro “después de su transformación, es un individuo completamente atormentado ante la posibilidad de matar a algún ser humano, por causar el mal a los que fueron sus semejantes”.²¹ En el caso de Gris esta definición se ajusta a su carácter, pero su verdadera motivación para no ser un vampiro predador es el amor filial que siente por su esposa y por su nieta. En relación con una representación humanizada del vampiro, Roas señala cómo aquello que provocaba temor del vampiro tradicional –por ser monstruoso, depredador e imposible en nuestra realidad, entre otros rasgos– se ve atenuado; su condición de monstruo disminuye, se “reduce su distancia respecto a nosotros... porque nos reflejamos en él, en sus dudas y angustias existenciales. [...], el vampiro se humaniza. Éste es uno de los grandes cambios que se producen en las reelaboraciones posmodernas del vampiro”.²²

²¹ David Roas, “Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo”, *Letras & Letras*, 2012, núm. 2, p. 446. Para esta definición del vampiro humanizado, Roas se basa en la configuración del personaje Louis, que Anne Rice realiza en su novela *Interview with the Vampire* de 1975.

²² *Idem.* Roas define al vampiro tradicional como aquella entidad monstruosa y terrorífica por dos motivos: “1) en un sentido físico, porque mata a los humanos para alimentarse de ellos, de ahí sus amenazadores colmillos y otros rasgos vinculados a su identidad de depredador y; 2) en un sentido metafísico, porque es un ser imposible, alguien que ha regresado de la tumba en otra forma de existencia. Esa segunda condición lo vincula a tres sentidos esenciales, también recurrentes en las diversas encarnaciones del vampiro: el miedo a la muerte [...], el miedo al ser que transgrede el tabú de la muerte

En este sentido, el rasgo humano de este vampiro en *Cronos* se relaciona con la forma en cómo Del Toro concibe a Jesús Gris:

La idea que yo tenía, muy católica, es que perdiera todo y cuando ya no tuviera nada, escogiera. Las películas que hago son todas sobre la capacidad de escoger, el libre albedrío, cómo puedes escoger o no hacer algo y cómo lo que escoges te define. Por eso el personaje tiene que elegir no beber sangre, pero debe hacerlo en el último minuto de la película y para eso tiene que perderlo todo.²³

En este sentido, el amor filial entre Jesús y su nieta Aurora resulta mucho más poderoso que la tentación de existir permanentemente en un mundo complejo y caótico. Por ello, ante la reacción de estos personajes frente al hecho sobrenatural del retorno de la muerte de Gris ya con fisionomía del vampiro:

In Aurora's case, you see the soul within and cherish it, regardless of outside appearances [of Jesús Gris]. You tuck him into your toy chest with your plush bear; you shield him from the light and witness his final moments of existence. As for Jesús Gris, who is transformed by the exquisite, monstrous *Cronos* device into a deathless addict, he chooses to destroy both himself

[...], así como el deseo de inmortalidad, pues el vampiro encarna también la esperanza de vencer a la muerte" (p. 442). En este artículo Roas propone tres modos de la configuración del vampiro en la ficción: a) el vampiro depredador, similar o igual al vampiro tradicional, cuya definición se ha mencionado líneas antes en esta nota; b) el vampiro humanizado, su definición se ha citado en el cuerpo del texto y c) el vampiro naturalizado, que "se ha convertido en una especie o raza más de las que habitan el mundo. Lo que los convierte en seres normales, naturales" (p. 450).

²³ Leonardo García Tsao, *op. cit.*, p. 55.

and the device rather than sacrifice his granddaughter on the altar of his need.²⁴

En relación con De la Guardia se ve determinado por la malevolencia consciente con la que actúa y que lo asemeja con un ser siniestro porque este personaje el único objetivo que tiene es encontrar la invención de *Cronos* a cualquier costo, sin importarle el daño que le hace a los demás, ya sea a su sobrino –casi igual de hostil pero sin poder–, ya sea a Jesús Gris y a su familia: de forma directa la muerte de Gris representa un daño irreparable para Mercedes y más para Aurora, para ella una ausencia casi igual de significativa que la de sus padres. Quizá por ello Aurora sería la víctima más vulnerable en todo el filme. De este modo, De la Guardia representa lo siniestro por ese rasgo hostil que daña a todo su entorno con la finalidad de conseguir su objetivo que lo ha obsesionado por décadas: la invención de *Cronos*. De la Guardia, se trataría de un individuo siniestro que ostenta lo maléfico y quien se cruza con él experimenta una serie de infortunios. Según Freud: “puede decirse de un ser viviente que es siniestro, cuando se le atribuyen intenciones malévolas [...], es preciso agregar que éstas, sus intenciones, se realicen para perjudicarnos con la ayuda de fuerzas particulares”.²⁵

²⁴ Marc Scott Zicree, *op. cit.*, pp. 77-78. [En el caso de Aurora, se ve el alma blanca y se aprecia, independientemente de las apariencias externas (de Jesús Gris). Lo metes en tu baúl de juguetes con tu oso de peluche; lo proteges de la luz y blanquea sus últimos momentos de existencia. En cuanto a Jesús Gris, que es transformado por el exquisito y monstruoso dispositivo de Cronos en un adicto, opta por destruirse a sí mismo y al dispositivo antes que sacrificar a su abuelo en el altar de su necesidad]. [Traducción del editor].

²⁵ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, trad. L. Rosenthal, López Crespo Editor, Buenos Aires, 1976, p. 49.



Fragmento del cuaderno de Fulcanelli en posesión
del siniestro personaje De la Guardia.

De la Guardia, además de emplear su poder económico para influir en otros, se apoya en el conocimiento que le proporciona el hermético diario de Fulcanelli escrito en latín al revés. Así, cuando Gris se involucra con De la Guardia por encontrar, de forma accidental, el artefacto que le obsiona al potentado, esto deriva en su propia muerte, para después retornar como un no vivo. Esto se aprecia en el filme con el diálogo que mantienen Ángel y De la Guardia, después de que el primero matara a Jesús Gris:

De la Guardia: —¿Y su corazón?

Ángel: —¿Qué pasa?

De la Guardia: —¿Lo lastimaste de algún modo?

Ángel: —Te lo dije, no lo toqué. El carro patinó, se cayó del barranco...

De la Guardia: —Pero ¿revisaste su corazón?

Ángel: —No latía.

De la Guardia: —¿Algo lo atravesó por accidente?

Ángel: —¿Cuál es la diferencia? Está muerto.

De la Guardia: —¡Hay mucha diferencia! ¡Toda la diferencia! Bestia torpe, no puedes hacer nada bien. Después de todo este tiempo creí que había esperanza para ti ¡Pero eres un inútil! ¡Un inútil! ¡Probablemente ya lo arruinaste todo!

Ángel: —¿Cómo se puede estar más muerto que muerto?

De la Guardia: —Tú no sabes nada de morir.

Ángel: —No lo entiendo...

De la Guardia: —No, no lo entiendes. Y seguirás así. Pero hay algo más que debes hacer, y será mejor que lo hagas bien, porque no descansaré hasta que sea mío por derecho. Y tú tampoco.

Con estas últimas sentencias de la Guardia confirma lo ya comentado sobre su carácter siniestro. Estas palabras indican, una vez más, su obsesión por obtener la invención de *Cronos*, por lo que le ordena a su sobrino Ángel conseguir el artefacto de la familia Gris sin importar los medios ni el costo. Por esta razón se podría reiterar que el verdadero monstruo y ser siniestro en el filme no radica en la figura sobrenatural del vampiro, sino en De la Guardia quien se caracteriza por ser un personaje obsesivo, que disfruta sometiendo a los otros al controlar sus voluntades –como un verdadero vampiro–, además de su amargura por la enfermedad terminal que lo está llevando a la muerte. Esto hace que su obsesión por la inmortalidad, que ofrece el artefacto, sea cada vez más ciega y dañina, pues lo único que le interesa es su propia satisfacción, pues se considera el único con el derecho de poseer la invención. Esta sentencia revela su personalidad siniestra y por lo tanto temible, pues el dispositivo nunca le perteneció y él se lo apropia desde la verbalización, como una especie de invocación para que su deseo más profundo se haga realidad. Este rasgo, con sus matices, también podría ser siniestro, por el ferviente deseo del personaje por obtener, a cualquier cos-

to, el objeto deseado: “Produce [...] el sentimiento de lo siniestro la realización de un deseo escondido, íntimo y prohibido. Siniestro es un deseo entretenido en la fantasía inconsciente que comparece en lo real; es la verificación de una fantasía formulada como deseo, si bien temida”.²⁶

A diferencia de los monstruos deformes y terroríficos que comúnmente se les determina con estos rasgos, en este filme la monstruosidad radica en la naturaleza humana, en la vileza que motiva a los personajes para lastimar y someter a los demás. En este caso, como he mencionado, la configuración del monstruo reside en De la Guardia, quien menosprecia a su único familiar Ángel de la Guardia y lo utiliza para tratar de obtener lo que desea; por otro lado, también quiere someter a Jesús Gris mediante la manipulación o el uso de la fuerza, porque representa lo deseado por De la Guardia, la inmortalidad y la capacidad de rejuvenecer junto con sus poderes vampíricos. Todo esto es lo que De la Guardia siempre ha buscado y al darse cuenta de que Gris tiene este estado de forma accidental, lo menosprecia, lo considera “indigno” para estos “doñes”; quizá por envidia, por frustración, por vileza. Lo único que le interesa a De la Guardia es el artefacto de *Cronos* para conseguir su objetivo: la inmortalidad. De este modo, Guillermo del Toro enfatiza en relación con la figura del monstruo: “En las películas que hago, mayormente, el fantasma no es malo, es alguien humano, el monstruo no es el malo, la maldad humana es infinitamente más temible”²⁷. En este sentido, para el reconocido director mexicano Felipe Cazals, los monstruos de Guillermo del Toro son muy propios y no tienen parecido con otros:

²⁶ Eugenio Trías, *op. cit.*, pp. 44-45.

²⁷ Guillermo del Toro, *En casa con mis monstruos*, p. 205.

[A del Toro] El proceso de decantación entre lo cierto pero imaginario de los monstruos, así como de su percepción muy documentada entre los que no son sino imitaciones, le permiten distinguir con entusiasmo y orgullo la evidente superchería de índole comercial y la complejidad de lo verdaderamente monstruoso.

Ese substancial distingo, sinónimo de algo irreal pero tangible, con una real voluntad de acoso, reside en una voluntad que desfigura el propósito mismo de la presencia del monstruo: lo que motiva la descarga emocional es la emoción misma de su repentina aparición, no la eventual reflexión sobre su necesaria irrealidad física.²⁸

Por su parte David Roas define al monstruo de la siguiente forma:

El monstruo encarna en sí mismo esa dimensión transgresora: no sólo sirve [...] para representar (y provocar) nuestros miedos, sino también como vía para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos. Porque más allá del peligro que se suelen implicar para la integración física de los humanos que se topan con ellos, o de su aspecto más o menos repulsivo, el monstruo fantástico supone siempre una amenaza para nuestro conocimiento (de la realidad de nosotros mismos).²⁹

Otro rasgo muy relevante en la filmografía de Del Toro es la presencia de la infancia y su concepción sobre las cosas. En *Cronos*, en *El espinazo del diablo* y en *El laberinto del fauno*, la infancia y su visión franca del mundo es determinante porque se trata de

²⁸ Felipe Cazals, "Prólogo", en Leonardo García Tsao, *op. cit.*, p. 10.

²⁹ David Roas, "Presentación", *op. cit.*, p. 8.

una mirada desprejuiciada que es capaz de apreciar aquello que puede estar oculto e incluso así, todavía hay una creencia en el mundo, en contraste con la visión prejuiciosa y desencantada de los adultos. A pesar de que en esta etapa se ejerce cierta crueldad por parte de los infantes, en este trabajo me centro más en la ingenuidad y la extraordinaria capacidad de asombro de los niños para asimilar el mundo y generar una visión muy particular y única de su entorno, por la claridad de su mirada; principalmente si esta concepción se ve entremezclada con lo anómalo, lo fantástico y lo inexplicable racionalmente a partir de pautas rectoras de la realidad. Acaso por esa potencia de la imaginación, que determina y caracteriza esta etapa, es como el infante se ve provisto de un mayor horizonte para acceder a otros mundos posibles y, hasta cierto punto, experimentarlos como si fuesen “reales”.³⁰

³⁰ En este libro me centro en una visión de mundo infantil determinada por la inocencia, la imaginación, el asombro y la ensoñación; con la capacidad del infante de relacionarse con lo desconocido y lo sobrenatural sin algún prejuicio. Este enfoque se origina a partir de la configuración de la infancia en los tres filmes de Del Toro. Una infancia que representa una etapa de esperanza, inocencia y fortaleza desde la potencia de la imaginación y desde su falta de extrañeza ante acontecimientos sobrenaturales. A pesar de que no trate la infancia desde una mirada que caracteriza la crueldad durante esta etapa, la perspectiva que privilegio –desde la lectura de los filmes– no deja de reconocer que la infancia también es una etapa cruel y, hasta cierto punto, malévola física y psicológicamente, entre pares infantes, hacia los adultos y hacia el entorno, quizá debido a la falta de procuración de los adultos y de la sociedad: “cuando hablamos de lo monstruoso en lo niños, hemos de tener en cuenta que supone un desquiciamiento estructural. El infante es arrancado del lugar inocuo en el que ha sido puesto, como entidad que requiere protección y cuidados, y se revela de pronto como una amenaza”, en Rodrigo Ignacio González Dinamarca, “Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de Samanta Schweblin”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 2015, núm. 2, p. 90. Sin embargo, esta configuración del infante monstruoso no está presente en los filmes de Del Toro, como sí lo está aquella que menciono al principio de esta nota.

En *Cronos* la figura de la infancia está representada por Aurora, la nieta de los Gris. Este personaje se caracteriza por su mutismo y discreción; por lo tanto, su capacidad de observar las cosas es mucho más aguda. De ahí que a lo largo del filme se resalte la expresión de la mirada de este personaje y lo que aprecia. Aurora percibe lo sobrenatural no como si fuese algo anómalo sino como parte del mundo, no cuestiona en ningún momento su existencia, al contrario, convive con éste de forma natural y “normal”, pero esto no significa que no le tema a lo desconocido. Esto deja ver como aprehende las cosas que se le presentan, tal vez con temor y con incertidumbre, pero siempre atenta a lo que se le manifiesta en el mundo. En este personaje conviven la capacidad de asombro y de asimilación de lo desconocido, de lo imprevisto y angustiante mediante su mirada atenta del entorno que se ve trastocado por lo sobrenatural, pero que ella enfrenta y convive con éste. Quizá esta capacidad de asimilación se debe a la potencia imaginativa de la infancia, pero sobre todo a que su abuelo Jesús Gris es en quien recae la manifestación de lo sobrenatural, mediante la gradual transformación que experimenta de su nuevo estado vampírico.



El lazo entre Aurora y Jesús Gris es inquebrantable. Aurora representa esa potencia de la infancia para asimilar lo sobrenatural.

Tal vez por ello, Aurora se vuelve testigo, cómplice y coadyuvante de su abuelo en esa transformación al ver cómo la naturaleza humana de su abuelo se va desvaneciendo. En lugar de asustarse, Aurora se queda con su abuelo, guarda el secreto y le ayuda –en la medida de sus posibilidades– a que el tránsito de esa metamorfosis sea menos doloroso. Aurora es el primer personaje en darse cuenta de que algo sucede con su abuelo Jesús Gris. Sin necesidad de palabras, la mirada expresiva de Aurora proyecta el miedo que experimenta cuando Gris es pinchado por el artefacto de *Cronos* y los efectos que está produciendo en su organismo. Esto se aprecia cuando encuentra a Gris derrumbado en las escaleras de la casa después de haber utilizado el artefacto. Situación que lleva a Aurora a ocultar el dispositivo en su oso de peluche y por tal motivo Jesús no lo encuentra y le pregunta dónde lo ocultó, porque ya experimenta la necesidad de utilizarlo para sentir satisfacción y alivio ante la sed de sangre humana que le provoca la invención:

Jesús: —¿Estás asustada?

—¿crees que me va a pasar algo?

—¿Está cómoda ahí atrás?

—Ya me pasó esto una vez con tu papá...

—¿Te acuerdas, aunque sea un poquitito de él?

—Sí... me imagino que sí.

—Cuando tenía tu edad oyó algo o a alguien hablar de la gente que se muere por cáncer de pulmón.

—Así es que cuando llegué del trabajo... me encontré con que mis cigarros habían desaparecido.

—Después de buscar todo el día me meto al baño y me encuentro un montón de pedacitos de tabaco... flotando en el excusado... pedacitos nomás.

—Yo creo que luego entendió que romper mis cigarros no ayudaba en nada al asunto... Pero por lo menos me quedó claro que estaba preocupado... y a él le quedó claro que a mí me quedó claro.

—Sabes... no sé qué me pasa... pero yo creo que es mejor si estamos juntos.

Aquí lo que está en el trasfondo de este paso de lo humano a lo no-humano es el amor filial. Este amor que trasciende cualquier límite ya sea en el plano normal o anormal. Este amor es lo que propicia que Jesús Gris destruya el aparato y renuncie a la prolongación de su existencia para no lastimar a las personas que ama. El tremendo afecto incorruptible entre Jesús y Aurora se aprecia desde el comienzo del filme hasta la última secuencia. Además, en la forma en como Gris se dirige a su nieta Aurora, y porque los abuelos han procurado su bienestar. En relación con la configuración de los personajes y la percepción de éstos por parte del espectador, Scott Zicree resalta:

With these characters, their monstrous circumstances, and their difficult choices, Guillermo confronts his audience with an inescapable truth of life: that those we love, and we ourselves, will ultimately be made horrible by either accident or illness, and certainly by death. Constancy and devotion are possible only by virtue of love, which alone endures.³¹

³¹ Marc Scott Zicree, *op. cit.*, p. 78. [Con estos personajes, sus monstruosas circunstancias y sus cambios complicados, Guillermo confronta a su público con una verdad ineludible de la vida: que los que amamos, y nosotros mismos, acabaremos siendo horribles para la vida, ya sea por un accidente o por una enfermedad, y claro, por la muerte. La constancia y la devoción sólo son posibles en virtud del amor, que es lo único que perdura]. [Traducción del editor].

En este sentido, la orfandad primordialmente infantil es un rasgo distintivo en estos personajes del cine de Del Toro. Este detalle no es menor en su filmografía, coincidentemente la mayoría de sus protagonistas experimentan cierta orfandad; desde *Cronos*, siguiendo con *Mimic*, desde luego en *El espinazo del diablo* y en *El laberinto del fauno*, en *Hellboy* quizá de manera simbólica, hasta *La cumbre escarlata* y, también, en *La forma del agua*, en esta última se postularía una orfandad social, más que filial, derivada de la soledad y marginación de los personajes por ser diferentes, por representar lo otro, lo desconocido.

En *Cronos*, la figura del huérfano esta encarnada en Aurora, quien no tiene padres, pero es educada y amada por sus abuelos Jesús y Mercedes, principalmente por Jesús quien le muestra un cariño inconmensurable y por su parte Aurora lo venera y le ama de igual forma. Al grado de que no le importa el estado sobrenatural que está experimentando su abuelo. Ella siempre muestra disposición para quererlo como es y para ayudarlo en cualquier situación. Esto se aprecia cuando Gris regresa a su casa, después de haber fallecido, con una apariencia cada vez menos humana y Aurora lo oculta en su baúl grande de juguetes y peluches para protegerlo de la luz solar. Desde luego, este baúl sería una alegoría del féretro en el que habitualmente descansan los vampiros. No obstante, el baúl también representa un espacio afectivo para Aurora, porque ahí es donde resguarda los objetos con los que ha puesto en juego su imaginación y sus emociones, entonces lo considera un lugar seguro. Jesús se ve protegido por su nieta con este acto de amor.



Aurora cobija y protege a su abuelo Jesús Gris en el baúl de sus juegos.

Con este filme Del Toro nos presenta extraordinariamente, desde una mirada juvenil, pero aguda, la posibilidad de la existencia de lo sobrenatural y la convivencia de estos dos planos: el “real” y el “irreal” en la ficción. Quizá por ello en el cine de Del Toro este cuestionamiento de lo “real” pasa por la mirada sin velo de los infantes, porque ellos son capaces de ver esos resquicios en donde se conjunta lo “real” con lo “irreal” e intuyen lo inestable del mundo; tal vez porque el mundo “real” está compuesto por bifurcaciones que los adultos no somos capaces de percibir, de presentir ni mucho menos de asimilar de forma tan nítida, por ello el mundo no se puede limitar a categorizaciones dicotómicas, se trata de un conjunto de mezclas de diferente índole. De este modo, en esta película, y en todo su cine, Del Toro pone en tela de juicio los paradigmas de lo considerado “normal”, porque los preceptos inamovibles impiden ampliar nuestro horizonte del mundo, sesgan y prejuician nuestra mirada de las cosas e imposibilitan apreciar la belleza y lo siniestro de cada objeto y ser; de ahí la relevancia de tener la capacidad de saber dónde mirar y de ejercer nuestro libre albedrío.

IV. Lo fantástico en *El espinazo del diablo*

Los niños y lo sobrenatural

El espinazo del diablo se trata de una historia ubicada en España a finales de los años treinta del siglo XX, en el contexto de la Guerra Civil. El protagonista Carlos (Fernando Tielve), es un niño que llega al orfanato acompañado por su tutor, quien lo abandona en ese lugar, un espacioso edificio con grandes muros. Aquí domina en el ambiente cierta angustia en el ánimo de los personajes adultos –encargados del albergue– principalmente en el doctor Casares (Federico Luppi), Carmen (Marisa Paredes), Jacinto (Eduardo Noriega) y Conchita (Irene Visedo), por las complejas relaciones que mantienen entre ellos y, sobre todo, por la presencia sugerida de la Guerra Civil que afecta la vida no sólo de ellos, sino del resto de los personajes de la trama del filme.

Todos parecen estar atrapados en ese edificio en medio de la nada. Carlos ahora tiene en común con los niños el abandono o la pérdida de un familiar. Desde el principio, él siente la presencia de un ente extraño, quien se le manifestará de forma constante. Carlos poco a poco irá descubriendo el secreto que se oculta entre los muros del orfanato, pronto sabrá que el fantasma infantil se trata del espectro de un niño llamado Santi (Junio Valverde), quien fue el mejor amigo de Jaime (Íñigo Garcés) y desapareció en circunstancias misteriosas. Al revelar este misterio, el fantasma

recurre a Carlos para vengar su muerte, esta venganza se cumple de forma inesperada y terrible con la ayuda de los otros niños.

En general, en el universo fantástico cuando se presentan elementos materiales –algunos cotidianos otros inusuales, objetos que originan un desorden o alteración– que desencadenan una serie de sucesos fuera de lo habitual, éstos paulatinamente muestran su rasgo de anormalidad y, de igual modo si lo tienen, su carácter sobrenatural. Al mismo tiempo plantean la incertidumbre sobre ese mundo considerado hasta el momento como normal. Asimismo, como anota Arán: “la existencia del fantástico –esta es la tesis que sostiene Bessiere– debe hacer coexistir lo natural y lo sobrenatural como dos posibilidades equivalentes”.¹ Esta situación, permite la develación gradual, en ocasiones compleja, de lo misterioso que se hace visible en una realidad, y abre una puerta que facilita esa irrupción de los caracteres sobrenaturales. Esto provoca confusión de los límites entre lo real y lo irreal y en algún momento se llegan a romper sus fronteras. Por ello, “el mundo fantástico es el mundo de la ficción, el ámbito de la ambigüedad [...]. Es un mundo donde pueden caducar las barreras infranqueables o, dicho afirmativamente, todos los límites pueden llegar a ser franqueados, abolidos, transformados, nulificados o alterados”.²

En este sentido, podría hablarse de los objetos como uno de los indicios en la manifestación de lo fantástico. Aquí se trataría de la presencia en un texto filmico de un “objeto mediador” entre lo normal y lo anormal, como su nombre lo indica cumple la función de puente entre estos mundos. Quizá, en lo fantástico uno de los objetos más representativos es el espejo, por su naturaleza ilusoria

¹ Pampa Olga Arán, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Naravaja, Córdoba (Argentina), 1999, p. 119.

² María Noel Lapoujade, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988, p. 145.

y reflejante de lo otro, aquello desconocido que sólo se hace visible y familiar a través de éste. En el caso de *El laberinto del fauno*, aunque el espejo no es en sí un objeto mediador, sí funciona como un reflejo de lo otro, de lo desconocido. Al parecer entraría como un objeto dentro de lo fantástico. El capitán Vidal cuando se enfrenta a su propio reflejo al momento de rasurarse ve al otro que detesta y la realidad oculta a quien le cuesta mirarse. En cambio, Ofelia cuando se mira en el espejo ve el tatuaje de la luna que la confirma como la princesa Moanna. De este modo, el objeto mediador, cuando se presenta en un texto de género fantástico, es uno de los principales indicios para la exposición de lo sobrenatural.³



Jaime atestigua el momento en que cae la bomba en el orfanato.

³ Este objeto también podría relacionarse con el tema de la percepción en lo fantástico, relacionado con la alucinación y el engaño a los sentidos, y podría decirse, sólo hasta cierto punto con la figura del fantasma, por su carácter ilusorio; así, “toda aparición de un elemento sobrenatural va acompañada de la introducción paralela de un elemento perteneciente al campo de la mirada”, Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 3a. ed., trad. Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México, 1998, p. 97.

En cambio, en *El espinazo del diablo* la bomba cumple esta función mediadora y exponencial de lo sobrenatural. Según los personajes infantiles con ella llegan acontecimientos extraños que se suceden en el orfanato. Para ellos es como si ésta tuviera vida propia. Con anterioridad se mencionó que lo terrorífico encuentra su atmósfera durante la noche. Es así como en una noche de lluvia cae la bomba en el patio del orfanato, pero no estalla. Esa misma noche desaparece uno de los niños. Situación que preocupa a los responsables del orfanato y mantiene la curiosidad de los infantes. Los adultos dicen que escapó. Los niños piensan que lo mató la bomba, por tal razón señalan que ésta tiene vida. Así, el ánima de Santi parecería estar encerrada dentro del caparazón metálico de la bomba. No obstante, esta cuestión se revelará más adelante en la película, cuando se manifieste su espectro en el sótano, lugar donde murió. Aquí, el artefacto mantiene esa instancia mediadora de motivo y guía entre los personajes infantiles, principalmente entre Carlos en el plano natural y Santi en el plano sobrenatural. Motivo relacionado con el fallecimiento de Santi y a su vez se le asocia con lo desconocido. Guía porque orienta al protagonista de la historia hacia el fantasma, o es el fantasma quien se vale del artefacto para comunicarse con la realidad. Esto indica la correspondencia existente entre el objeto y la presencia de lo sobrenatural, el fantasma. Esto se observa cuando Carlos le pregunta a la bomba sobre el destino de Santi: “Bomba si estás viva, dime dónde está Santi”.⁴

⁴ *El espinazo del diablo*, director Guillermo del Toro, guion de Guillermo del Toro, Antonio Trashorras y David Muñoz, fotografía de Guillermo Navarro, música de Javier Navarrete, producción: El Deseo/Tequila Gang/Sogepaq/Canal+España/Anhelos Producciones, productores: Agustín y Pedro Almodóvar, Guillermo del Toro y Bertha Navarro, España-México, 2001. Esta referencia proviene de la edición especial en DVD de Sony Pictures Classics; ésta incluye comentarios del director, *making off* y entrevistas. A partir de este momento, las citas que se mencionen del filme y de Guillermo del Toro provendrán de esta fuente.



Carlos consulta a la bomba sobre Santi.

El artefacto cumple la mediación entre lo natural y lo sobrenatural. Aquello terrorífico que influye, en este caso, tanto en el comportamiento de los personajes como en las sensaciones del espectador.

La atmósfera es siempre el elemento más importante, por cuanto el criterio final de autenticidad no reside en urdir la trama, sino en la creación de una impresión determinada [...]. Por consiguiente, podemos juzgar un cuento macabro [por ello también fantástico o siniestro] no a través de las intenciones del autor o la pura mecánica de la trama, sino más bien del nivel emocional que es capaz de alcanzar en sus más pequeños elementos sobrenaturales [...]. El único comprobante de lo auténticamente sobrenatural es [...] saber si suscita o no en el lector [o el espectador] un hondo sentimiento de espanto al contacto de unos elementos y fuerzas desconocidos.⁵

⁵ H.P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, trad. Melitón Bustamante, Fontamara, México, 2002, pp. 11-12.

De este modo, lo sobrenatural en *El espinazo del diablo* logra sutilmente ese efecto de espanto en el espectador. Mediante una serie de indicios que se presentan a lo largo del filme se reitera este rasgo fantástico: la bomba como objeto mediador, el comienzo y el final del relato contado por un narrador-personaje⁶ quien introduce al espectador en los acontecimientos extraños, la presencia de un espectro, así como algunos espacios siempre en la oscuridad. Por ejemplo, cuando Carlos huye del fantasma al llegar a un largo pasillo el espectro ya está allí. En esta secuencia, el niño corre por este espacio para ocultarse y el ente se encuentra en el mismo sitio hasta donde Carlos ha llegado; el protagonista alcanza a protegerse detrás de una puerta en un pequeño armario, el espectro del otro lado intenta abrir y toca la puerta con fuerza. Toda esta secuencia crea un estado de angustia que puede llegar al espanto cuando –al igual que el protagonista– el espectador ve el ojo del fantasma a través de la cerradura. En este sentido, Jacques Derrida considera al fantasma como un fenómeno del espíritu: “Consecuencia, concatenación, ruido de cadenas, procesión sin fin de las formas fenoménicas que desfilan, blancas y diáfanas, en el corazón de la noche. La forma de

⁶ En cuanto a la enunciación en lo fantástico, Todorov menciona cómo generalmente el narrador habla en primera persona. Éste se caracteriza por ser un “hombre medio”, ya que facilita la identificación. En el filme, el espectador se da cuenta hasta el final de que el doctor Casares anunciaba su estado fantasmagórico, como él menciona a Carlos, se trata de “un hombre de ciencia” racional, que difícilmente creería en espectros. Pero al final, cuando define fantasma nos damos cuenta de que no sólo se trató del estado inmaterial de Santi, sino también del suyo, pues en ese momento nos revela su condición espectral. Así, “el narrador representado conviene a lo fantástico, pues facilita la necesaria identificación del lector con los personajes. El discurso de ese narrador tiene un status ambiguo, y los autores lo explotaron de diversas maneras, poniendo el acento sobre uno u otro de sus aspectos: por pertenecer al narrador, el discurso está más acá de la prueba de verdad; por pertenecer al personaje, debe someterse a la prueba”, *op. cit.*, p. 71.

aparición, el cuerpo fenoménico del espíritu: ésta es la definición del espectro. El fantasma es el fenómeno del espíritu”.⁷

En el primer cuadro de la película, el espectador ve caer la bomba desde una toma aérea y sigue su trayectoria, pero no estalla. Por esta situación, el artefacto después parece respirar, tener “vida”, entonces mantiene esta instancia de mediación y da paso al surgimiento de lo anormal. La bomba funciona como un motivo mediador entre el plano natural y el sobrenatural.

Otro de los indicios que llevan a pensar al espectador en la existencia de eso extraño dentro del filme se relaciona con los espacios en la oscuridad, más cuando éstos aparecen en cuadro acompañados por efectos de sonido y un tipo de música que facilitan esta idea. De tal forma, se enfatiza un estado de suspenso y angustia en el receptor. Aquí cabrían las palabras de Lapoujade en relación con el espectador y lo fantástico: “el espectador siente la vivencia de lo desconocido, el desconcierto ante lo imprevisible. Este mundo insólito, acerca del cual no puede dar una respuesta unívoca, directa y terminada; provoca sorpresa asombro, duda, angustia, ansiedad, temor”.⁸ En la película, este entorno propiciatorio de incertidumbre y angustia se aprecia en los lugares físicos donde los personajes se mueven, contienen una atmósfera sombría favorable para que se manifieste la figura espectral. Tal es el caso del sótano, la cocina y también el dormitorio principalmente durante la noche. Como se ha dicho, la oscuridad es propicia para lo tenebroso. Estos espacios mantienen ciertas correspondencias con lo fantástico, como el descenso a los infiernos, el viaje a mundos oníricos o universos paralelos, sólo por mencionar algunos.

⁷ Jacques Derrida, *Espectros de Marx*, 4a. ed., trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Trotta, Madrid, 2003, p. 153.

⁸ María Noel Lapoujade, *op. cit.*, p. 147.

En este caso, el sótano y el dormitorio se les podría relacionar acaso con en eso terrorífico en cuanto lugares ocultos, desconocidos. El sótano, un espacio subterráneo de inframundo. El dormitorio, uno del sueño, de indefensión, ajeno a la vigilia. La cocina, espacio entre el sótano y el patio del viejo orfanato, parecería ser un lugar contrastante de oscuridad y de luz, sitio de amenaza velada por los utensilios cortantes guardados en sus repisas o colgados de los estantes. Ciertos elementos anteriores son códigos empleados en algunas películas más relacionadas con *thrillers* y filmes de terror, que llevan al espectador a un estado de angustia y espanto que culmina con la sorpresa. Guillermo del Toro explota estos elementos sutilmente, con una “puesta en escena” que conserva los rasgos de lo fantástico, sin caer en excesos de forma y contenido; es decir, lo logra estéticamente.

Por otro lado, la relación de los niños con lo sobrenatural se puede explicar por esa potencia de la imaginación durante la infancia. El niño aún con la ingenuidad tanto en su visión de mundo como en su sensibilidad puede ver y sentir cosas que los adultos no alcanzan a distinguir, para el resto es una cuestión que permanece velada a sus sentidos. El infante es capaz de imaginar, de soñar y de ver “aquello oculto que se manifiesta”, eso extraño y anormal presente en el mundo, su mirada parece descubrir lo invisible, eso que habita en la frontera entre lo real y lo irreal. Esto se aprecia casi al inicio de la película, cuando Carlos –quien se encuentra en el patio central del orfanato– observa como aparece el fantasma de Santi en el resquicio de la puerta y después desaparece. El espectro se mueve en la oscuridad de la cocina en oposición a la luz de día del exterior. Esta condición de ver lo “oculto” se facilita acaso por esa soledad del niño frente al mundo y su capacidad soñadora a la que Bachelard alude: “Mientras soñaba en su soledad el niño conocía

una existencia sin límites. Su ensoñación no es simplemente una ensoñación de huida. Es una ensoñación de expansión”⁹

Los personajes infantiles del filme habitan ese universo de soledades. Ellos están desposeídos de todo, parecerían estar destinados al olvido a la ausencia, son las principales víctimas frente a la guerra. Lejos del mundo se encuentra el orfanato, la casa de sus juegos y enseñanzas, de sus experiencias. A pesar de todo, conservan ese espacio íntimo de ensoñación donde pueden imaginar y resguardar su inocencia frente a la desolación. No se trata tanto del lugar físico sino del interior, de lo sensible, de la imaginación; aquel a donde sólo ellos y aquello que permitan pueden entrar. Frente a esto, se vislumbra una terrible postura, para algunos adultos los infantes no importan. Esto se observa cuando Jacinto plantea a otros personajes la posibilidad de quemar el orfanato con los niños dentro, al respecto uno de ellos pregunta por los niños, a lo que Jacinto responde: “No tienen padres, no tienen a nadie, quién los va echar en falta. Estamos en guerra, una gotita de agua en medio del mar”.

Precisamente por esa capacidad de ensoñación de la infancia es que el niño tiene mayor sensibilidad que los adultos para sentir cosas imperceptibles. Quizá es también por esa orfandad en la que se encuentra ante el mundo, por lo que tiene la posibilidad de ver más allá de lo visible. Tal vez por esto los infantes, principalmente los desolados, por lo general se les relaciona con esa suprasensibilidad capaz de sentir aquello que habita en un plano paralelo al nuestro, fuera de este mundo, de la realidad. En este sentido, se anotan las palabras de Bachelard: “las imágenes de la infancia, las que un niño ha podido crear [...] son para nosotros manifestaciones de la infancia permanente. Son imágenes de la soledad. Hablan de la

⁹ Gaston Bachelard, *La poética de la ensoñación*, trad. Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, p. 151.

continuidad de las ensoñaciones de la gran infancia”.¹⁰ En este filme se presenta de una manera doblemente trágica, debido al contexto de guerra y orfandad en que se encuentran los personajes infantiles. Lo niños experimentan la soledad no sólo de manera interior sino social. Como huérfanos son consecuencia del olvido de los adultos, de una sociedad en guerra, su hogar está lejos de todo. A pesar del prematuro paso hacia la madurez, aún cuentan con esa inocencia de la niñez que les permite imaginar y ver aquello desconocido sin prejuicio y aceptar su existencia como parte de su realidad. Esta situación del niño desolado y ese factor de lo anómalo como umbral hacia lo desconocido, se refleja en películas del mismo Guillermo del Toro como *Cronos* (1992) y *El laberinto del fauno* (2006). En ellas se aprecia una relación entre la infancia y lo sobrenatural.

En *El espinazo del diablo*, la correspondencia de los niños con lo sobrenatural está marcada por la identificación y cercanía existente con el fantasma de Santi y el fantasma del doctor Casares, este último al final de la película. Esta condición se muestra desde el principio del filme con la pregunta “¿Qué es un fantasma?” La interrogante es un indicio sobre uno de los principales motivos de la trama, así como del espacio donde habita el espectro. Mientras se plantean estas palabras la cámara lleva al espectador, mediante un zoom de acercamiento, hacia la entrada del sótano. Al momento se responde: fantasma es “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”. Esto se presenta después de una de las primeras secuencias donde se muestra a Santi agonizando por una hemorragia en la cabeza provocada por un golpe, otro indicio de quien sería el

¹⁰ *Ibid.*, p. 152.

fantasma. Quizá por el hecho de que el espectro se trate de un niño desde ese momento se establece una relación de los infantes con lo otro, con lo sobrenatural. En consecuencia, se da paso a lo anómalo dentro de la realidad, ya que “la intervención del elemento sobrenatural constituye siempre una ruptura en el sistema de reglas preestablecidas”.¹¹ De tal forma, la visión infantil experimentará ese otro plano, lo desconocido en el mundo natural dentro de los viejos muros del orfanato. Así, se dará la aparición del fantasma, una representación de la ausencia –como se ha dicho condenada a repetirse–. Según James Joyce fantasma sería aquello “que se ha desvanecido hasta ser impalpable, por muerte, por ausencia, por cambio de costumbres”.¹²

Por tanto, el fantasma no es más que la imagen de lo otro, aquello que por ajeno y extraño resulta desconocido, se encuentra más allá de lo normal. Éste testimonia la existencia de un plano paralelo al cotidiano, de eso oculto detrás de lo visible; por ello al manifestarse muestra su rasgo siniestro. Se trata de un fenómeno que tememos por desconocido, por ausente, por intangible, por falta de costumbre. Fantasma es la representación de una ausencia tanto de un cuerpo físico y real, como de una presencia, de quien ya no está y una vez fue. No obstante, se perciben mediante la aparición de esa imagen espectral. De este modo, “la aparición

¹¹ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 131.

¹² Citado por Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, 16a. ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1999, p. 206. Del mismo modo, Derrida se pregunta ¿Qué es una fantasma? “Repetición y primera vez, es quizá esa la cuestión del acontecimiento como cuestión de fantasma: ¿qué es un fantasma?, ¿qué es la *efectividad* o la *presencia* de un espectro, es decir, de lo que parece permanecer tan inefectivo, virtual, inconsciente como un simulacro? [...] Repetición y primera vez, pero también repetición y última vez, pues la singularidad de toda *primera vez* hace de ella también una *última vez*. Cada vez es el acontecimiento mismo una primera vez y una última vez”, *op. cit.*, p. 24.

de fantasmas se presenta exactamente igual que la de un cuerpo; sin embargo no lo es, y tampoco debe serlo [...]. Se trata de comprender que una acción idéntica a la de un cuerpo no presupone necesariamente la presencia de un cuerpo”.¹³

¹³ Arthur Schopenhauer, *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*, Valdemar, Madrid, 1998, p. 22. Para Schopenhauer, las visiones de fantasmas radican en el interior del sujeto, esto a partir de ciertas alucinaciones que se generan en el cerebro de éste; así, “una aparición de un fantasma, en primer lugar e inmediatamente, no es más que una visión en el cerebro del visionario” (p. 145). Se trata de apariciones que se dan en un cierto estado de vigilia y no durante el sueño, no obstante Schopenhauer señala motivos externos al individuo que se encuentran en estas apariciones. Por ello, intenta “dilucidar” cómo las apariciones de los muertos no son meras alucinaciones, sino que también tienen cierto rasgo objetivo. Lo fantasmas, “lo más habitual es que sean percibidos en estado de duermevela, es decir, cuando el presente y el entorno inmediato se distingue exactamente, aunque en sueños. Puesto que todo lo que aquí se ve es objetivamente real, los fantasmas que se aparecen tienen de momento la presunción de realidad a su favor” (p. 91). Duermevela es un estado de vigilia, de vela, pero aun estando dormido; casi siempre al poco tiempo de haberse despertado. Las apariciones se dan mediante, lo que Schopenhauer llama el *órgano de los sueños*. En este sentido, Schopenhauer señala: “la función del *órgano de los sueños*, que por regla general tiene como condición de su actividad el sueño ligero, o el sueño magnético profundo, puede llegar a funcionar, de forma excepcional, con el cerebro despierto, lo que quiere decir que el ojo con el que vemos los sueños también puede abrirse en la vigilia. Entonces aparecen ante nosotros imágenes tan ilusoriamente semejantes a las que entran por los sentidos en el cerebro [...]. A una figura que se representa así le corresponderá el nombre de alucinación, visión, segunda vista o aparición dependiendo de dónde tenga su causa lejana, ya que su causa más próxima debe residir siempre en el interior del organismo” (p. 91).

En este texto, Schopenhauer hace una enumeración sobre posibles causas en torno a las apariciones de fantasmas: 1) Las causas más frecuentes son las enfermedades, sobre todo las fiebres agudas que provocan el delirio; 2) La locura cuando va acompañada de alucinaciones; 3) Las alucinaciones sin que por ello haya de por medio fiebre o algún tipo de locura, “Alucinaciones como apariciones de figuras humanas que se asemejan ilusoriamente a las reales”; 4) Alucinaciones a las que siguen ciertas apariciones “de figuras objetivas y exteriores [...] se distinguen de un carácter propio para el vidente, determinado, significativo y la mayoría de las veces sin duda siniestro, y cuya trascendencia real se

En la película, los personajes infantiles asimilan la presencia del fantasma con cierto grado de naturalidad, como algo que ya forma parte de su entorno dentro de los muros del orfanato, por eso los niños le llaman “el que suspira”. Debido a su estado de soledad y a la fuerza de su imaginación perciben la presencia del espectro tanto de Santi como del doctor Casares. Pero son los espectros, en especial el de Santi, quienes se acercan a los infantes. El fantasma de Santi se manifiesta ante Carlos con el fin de advertirle sobre acontecimientos trágicos que puedan ocasionarles daño, en cierta forma para pedirle ayuda en la realización indirecta de su acto de “justicia”, con relación a su fallecimiento y el causante de la misma, Jacinto.

pone fuera de duda por la muerte cercana de aquel ante el que las apariciones se representan”; 5) Sueños fatídicos que se refieren a circunstancias externas, corresponden visiones próximas que amenazan desde fuera; 6) Visiones que ya no se refieren al que las ve y representan con exactitud, con todo detalle, los acontecimientos futuros que se producen tarde o temprano; 7) Como oposición al punto anterior, están las visiones que “presentan al órgano de los sueños, que se abre en la vigilia, el pasado, en especial las figuras de personas que han vivido en tiempos pasados”; 8) “El que alguien piense con fuerza y pasión en nosotros puede excitar en nuestro cerebro la visión de su figura y no como simple fantasma, sino de modo que se presenta ante nosotros con vivacidad, indiscernible de la realidad”. Generalmente, es el caso de quienes están agonizando y llegada la hora de su muerte se aparecen a sus conocidos; 9) En este caso ya después de la muerte, “tendría lugar una aparición de fantasmas, propiamente dicha, mediante una acción directa, es decir, la presencia personal real, en cierto modo, de un ser ya muerto que permitiría a su vez una reacción sobre éste”. Los primeros puntos serían alucinaciones debido a que se dan, por decirlo así, desde el interior del individuo y el resto serían apariciones ya que muestran un factor externo al individuo (pp. 96-121).



Encuentro de Carlos y Santi, cuando el espectro le aclara el motivo de sus apariciones.

De este modo, existe una identificación y correspondencia entre el fantasma de Santi y Carlos. Santi busca ayuda en Carlos, pide que le acerque a su victimario, así el protagonista –junto con el resto de los niños– lo lleva al aljibe para que pueda consumir el acto de “justicia”, no sólo propio sino de todos los infantes, consecuencia del daño que ocasionó este personaje.

Como fantasma Santi se encuentra oculto, “suspendido” en el orfanato. Se trata de una “visitación”, de una “aparición”, él no está presente físicamente a pesar de que lo parezca.¹⁴ En el filme, el

¹⁴ Aquí resulta interesante anotar la propuesta de G. N. M. Tyrrell sobre las apariciones que no son algo físico, aunque lo aparenten; se trata de un fenómeno psicológico y de una cuestión en el “proceso de la percepción sensorial”. En los siguientes puntos describe los aspectos de la aparición, a partir de lo que considera la “Aparición perfecta”, aquella que se presenta como si estuviese al lado de una persona y tiene los siguientes puntos de semejanza: “1) Ambas figuras resultarían en el espacio y aparecerían igualmente reales y sólidas. La aparición sería tan nítida y clara [...] como la persona material. 2) Podríamos desplazarnos en torno de la aparición, viéndola desde cualquier distancia y desde cualquier punto de vista, y en cuanto a la perspectiva y distancia no descubriríamos ninguna diferencia entre ella y la persona viviente. 3) Si aconteciera que la luz fuese mala o escasa ambas figuras serían vistas con cierta dificultad, y si se mejora la luz, ambas figuras podrían verse más nítidamente [...]. 4) Ambas figuras oscurecerían o taparían el fondo. 5) Si sucediese que la aparición llevara una rosa en el ojal, probablemente oleríamos su perfume. 6) Al aproximarse la aparición la oíríamos respirar y oíríamos también el crujido de sus ropas al moverse, el ruido de sus zapatos al pisar. 7) La aparición se comportaría probablemente como si se diera cuenta de nuestra presencia [...]. 8) La aparición podría hablarnos, y probablemente llegar incluso a responder alguna pregunta [...], pero no sería posible mantener con ella una larga conversación. 9) Si hubiera un espejo en la pared, probablemente veríamos la imagen de la aparición reflejada en él [...]. 10) Probablemente ambas figuras proyectarían sombras [...]. 11) Si cerráramos los ojos o volviéramos la cabeza, dejaríamos de ver la aparición [...]. Y cuando los abriéramos, volveríamos a verla. 12) Además de sus ropas, la figura podría llevar otros accesorios [...]. 13) La aparición podría recoger cualquier objeto que estuviera en el suelo o abrir o cerrar una puerta. En ambos casos veríamos y oíríamos moverse a dichos objetos; sin embargo, físicamente no se habrían movido en absoluto [...]. 14) En primer lugar, tan pronto como nos acercáramos a la aparición, o ésta nos tocara, experimentaríamos una sensación de frío.

espectro de Santi parecería estar ahí como testimonio de una acción, como un fenómeno “condenado a repetirse”. El espectro sería la prueba de que los más inocentes son víctimas de aquel lado siniestro y terrorífico que parece, por momentos, sujetar al ser humano. Debido a su sensibilidad, Carlos es quien descubre eso oculto y secreto en el ambiente del lugar, se dirige al sótano, específicamente al aljibe –lugar donde Jacinto arrojó el cuerpo agonizante o ya sin vida de Santi– y le llama: “¿Eres tú el que suspira? ¿vives allá abajo? Escucha”, después mete su mano al agua. Por esta curiosidad e inocencia de niño, Carlos busca acercarse al espectro con el fin de entenderlo y ayudarlo a liberarse del “sufrimiento” en esa condición fantasmagórica. La aparición del espectro a la vista de Carlos tiene una finalidad: “el que se le aparece [al sujeto], no sólo quiere ser visto, sino también que se le entienda hasta cierto punto en sus ideas y en las acciones correspondientes; por lo tanto, éste tendría aún que adaptarse y unirse a las ideas limitadas y a los prejuicios del sujeto que se refieren a la totalidad de las cosas y del mundo”.¹⁵

Esta situación permite que exista un entendimiento entre el fantasma de Santi y Carlos, se concreta una extraña relación en la

15) Si intentamos asir la aparición, nuestra mano pasará a través de ella sin hallar resistencia [...]. 16) Si esparciéramos yeso en polvo por el suelo y pudiéramos inducir a la aparición y al ser humano a pasear juntos por la superficie [...], encontraríamos que solamente el ser humano deja huellas de sus pasos [...]. 17) Si tomáramos una fotografía de las dos figuras, solamente la figura del ser humano real impresionaría la placa [...]. 18) Después de un periodo de tiempo que podría variar entre una fracción de segundo y alrededor de media hora, la aparición desaparecería [...]. 19) Algunas veces encontraríamos, probablemente, que la aparición no imita tan cabalmente el comportamiento del hombre. Podría, por ejemplo, hacerse ligeramente luminosa, podría mostrar pequeños detalles suyos que nosotros percibiríamos desde lejos [...].”, en G. N. M. Tyrrell, *Apariciones*, trad. Juan Rojo, Paidós, Buenos Aires, 1965, pp. 140-145.

¹⁵ Arthur Schopenhauer, *op. cit.*, p. 140.

que ambos mantienen cercanía. En este sentido, el protagonista se puede comunicar directamente con el espectro, en principio para saber por qué está ahí y qué desea, después para auxiliarlo en el cumplimiento de su deseo. Esto se observa en las secuencias iniciales del dormitorio y en la de sótano. En la secuencia del dormitorio durante la primera noche de Carlos en el orfanato, Santi se aproxima a la cama donde duerme el protagonista –la misma que ocupaba él antes de morir. Carlos ve una sombra detrás de la cortina, al momento de recorrerla no hay nadie, busca debajo de las camas, pero no se aprecia nada. En ese momento, los jarros de agua caen solos al piso y Carlos ve cómo se marcan unas pisadas en dirección a la salida de la habitación. Al parecer el espectro realizó esta acción con el fin de que el protagonista fuera por agua a la cocina, de ahí atraer su atención hacia el sótano y así poder encontrarlo. Al momento de este encuentro Santi sólo expresa una frase: “muchos vais a morir”, palabras que asustan al niño, pero le intrigan. Más adelante, después de haberle preguntado a la bomba sobre la localización de Santi, Carlos se dirige al fantasma en otra de las apariciones: “Santi habla conmigo, no quiero que nadie muera”, pero el espectro responde con la misma sentencia. Esto se da porque Carlos se atreve a explorar lo oculto en el ambiente del lugar. Como menciona Guillermo del Toro, por su “pureza de corazón” el protagonista puede revelar el secreto que esconde el orfanato, no sólo la presencia del fantasma sino la causa de esa manifestación.

Para el protagonista, la frase expresada por el fantasma es una advertencia de lo que acontecerá, para el espectador un indicio de lo que vendrá. Es decir, en principio podría identificarse al espectro como causante de un posible mal dentro del relato. Sin embargo, a medida que avanza la historia se muestra cómo éste lo que intenta es prevenir al protagonista sobre el peligro que corren en

relación con una tragedia que se aproxima casi al final de la cinta. Se trata de la explosión provocada por Jacinto, ésta dará muerte a varios niños y a las profesoras Carmen y Alma; también será causa de la agonía y muerte del doctor Casares. El estado del doctor cambiará de condición, ya muerto permanecerá como fantasma en el orfanato. De este modo, también ayudará, y en cierta forma protegerá, a los niños para que puedan librarse de la amenaza que les representa Jacinto –personaje siniestro– y concreten la acción pedida por Santi, cobrar la vida de este personaje. El doctor al final los verá partir del orfanato.

Esta liberación no sólo consiste en auxiliarlos de la amenaza de este personaje, sino también en complementar ese paso hacia el exterior; acaso hacia la formación de su propio futuro junto con su capacidad de decidir y de soñar. Esa salida del orfanato, que podría representar un paso hacia la madurez, pero desde su propia perspectiva, porque ellos se harán responsables de sí mismos. Ellos quedan solos ante un mundo conflictivo que los abandonó. Entonces el espectador observa, junto con el fantasma del doctor Casares, cómo emprenden el viaje hacia ese espacio desconocido. Sólo queda imaginar aquello que pueden encontrar en el camino, que parece conducirlos hacia la nada mientras se pierden a la distancia.

El sótano y otros espacios

En este filme hay varios espacios donde se aprecian factores que indican la presencia de lo fantástico o de lo sobrenatural. Se muestran una serie de elementos que aparecen en una secuencia, y a medida que avanza la película se observan de nuevo, pero adquieren otro significado, o se comprende la razón de ser de dicho elemento. Esto es, la película cuenta con indicios tanto visuales como

narrativos, que van guiando al espectador hacia la revelación del secreto que encierran los muros del orfanato y al mismo tiempo el desentramado de la historia. En cierta medida, esta situación determina la forma en que los personajes se relacionan entre sí y con su entorno. Desde el principio se plantea el “confinamiento” en que se encuentran, parecen atrapados dentro de una estructura situada en medio de la nada, apartada de todo. Esto se observa cuando Carlos es llevado al orfanato, se presenta la lejanía del lugar mediante tomas abiertas de la cámara. De este modo, vemos un automóvil transitar por una llanura en dirección a una casona grande y descuidada. Los encuadres en plano general realizados por Del Toro permiten apreciar el aislamiento del orfanato y por tanto de quienes habitan ese espacio.

En el orfanato cohabitan personajes con emociones complejas junto con elementos extraños o poco comunes, como la bomba y la presencia del fantasma, que ambientan y, al igual que sus habitantes, ya forman parte del viejo edificio. Esto significa que los personajes con sus dificultades emotivas se encuentran atrapados dentro de esos muros. La relación establecida entre ellos resulta compleja y contradictoria, al grado de llegar a la confusión entre lo normal y lo anormal. Cada habitante tiene un rasgo que muestra algo de “extraño”. Entre los adultos: el doctor Casares, profesor, inteligente y bondadoso, pero pasivo, es coleccionista de fetos –en uno de ellos se aprecia una columna vertebral en desarrollo que se le conoce como “el espinazo de diablo”–; Carmen, la directora del orfanato, es una mujer madura y atractiva con un discreto deseo de vivir y “aventurarse”, pero imposibilitada por su cojera sujeta siempre a su prótesis; la profesora Alma con cierto aire infantil; Conchita es una mujer joven, pareja de Jacinto, bella e ingenua con un carácter indeciso; Jacinto, quizá es el personaje más solo, con su rasgo de brutalidad y causante de males, en él se

concentran elementos de lo siniestro. Entre los niños están: Jaime, quien pasa por una transformación, de ser alguien en cierto grado rencoroso, al final termina por solidarizarse fraternalmente con el resto de sus compañeros; Gálvez (Adrián Lamana) es ingenuo, extrovertido y curioso, protector y compañero leal de Búho (Javier Bódalo), a quien le llaman así porque “no habla nada, pero mira mucho”; Búho, personaje excepcional pues como todos parece testigo y víctima de lo que acontece; finalmente Carlos, sensible y solidario, aún con la ingenuidad de la infancia, busca la verdad en las cosas y la forma de ayudar a los demás. De este modo, los personajes comparten sus soledades, desencantos, su asilamiento tanto físico como emocional, en ese espacio donde ellos parecen estar “recluidos”, espacio que es el único que tienen. Alejados de todo, sólo les queda aferrarse aun sin quererlo, consciente o inconscientemente, a ese espacio que representa la casa, el hogar, ese sitio de frustraciones, soledad y sueños:

Todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios donde hemos sufrido de nuestra soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables. Y además, el ser no quiere borrarlos. Sabe por instinto que esos espacios de su soledad son constitutivos [...]. Se vuelve allí en los sueños nocturnos. Esos reductos tienen el valor de una concha, y cuando se llega a lo último de los laberintos del sueño profundo, se conocen tal vez reposos antehumanos. Lo antehumano toca aquí lo inmemorial.¹⁶

Entre los espacios donde se pueden observar una interrelación no sólo entre los personajes, sino de estos con lo sobrenatural se

¹⁶ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 40.

encuentra el dormitorio. Como ya señalé, ahí es donde Santi hace una de sus primeras apariciones ante Carlos para llamar su atención; esto indica la relevancia de este sitio dentro del filme, debido a un cierto sentido de protección o tranquilidad. Pero, contradictoriamente, es símbolo de indefensión en tanto que los personajes, cuando se encuentran dormidos permanecen temporalmente en un estado de inacción corporal y no de vigilia; lo que lleva a una presencia velada de la incertidumbre y de lo oculto, de lo secreto.

El dormitorio se trata de un espacio íntimo donde los personajes por las noches se refugian de su realidad para encontrarse con sus emociones, sus alegrías, con sus temores. Como el doctor Casares, quien se detiene en su melancolía o pasividad y anhela lo que no puede tener, a Carmen. Por otro lado, Carmen experimenta y siente, temporalmente, el placer contenido no sólo por lo carnal sino por la vida. En el caso de los niños se trata de un espacio –aunque colectivo– donde comparten su mundo de imaginación, de sueños, ingenuidad y temor ante lo extraño. Acaso este lugar se trata de la figura de un “rincón” donde pueden olvidar y liberarse temporalmente del peso de lo cotidiano, de aquello que los angustia y secretamente temen. Paradójicamente, es un espacio donde quedan indefensos a la llegada de la noche; tiempo propicio para el dominio de lo tenebroso y la aparición de los fantasmas, de lo sobrenatural. En relación con lo fantasmagórico, Arán señala que “la aparición provoca el miedo por lo otro y no una forma superior de conocimiento. Esto [...], tal vez provenga del modo en que se ha interpretado la actividad imaginativa en la cultura occidental, como facultad ligada a lo irracional, al sueño, al azar, a los estados de conciencia”.¹⁷

¹⁷ Pampa Olga Arán, *op. cit.*, p. 18.

En cuanto al rincón como espacio, Bachelard lo menciona como un refugio, “un refugio que nos asegura un primer valor del ser: la inmovilidad. Es el local seguro, el local próximo de mi inmovilidad. El rincón es una especie de semicaja, mitad muros, mitad puerta”.¹⁸ En la película, en ciertos aspectos, esta figura espacial se podría aplicar a toda la estructura donde habitan los personajes. Ellos se encuentran inmovilizados en esa edificación, seguros en relación con lo exterior, las paredes los separan, dividen y protegen de la nada que está del otro lado de ellas, afuera. Adentro siempre está presente la incertidumbre, aquello que no debería estar, pero está, como la bomba o el fantasma; o acaso la presencia de la bomba constata que es el orfanato, esa estructura alejada de todo, el que ya no debería existir; sin embargo, existe, junto con sus habitantes está ahí por casualidad, por probabilidad. En este sentido, el edificio –a pesar de su amplitud de espacio, de su arquería y de sus altos muros– conjunta a sus habitantes al grado de aprisionarlos figurativamente como “insectos atrapados en ámbar”. A esta figura se refiere Del Toro cuando hace referencia a la “escenografía” o diseño de arte en el filme, específicamente a la arquitectura: “mi encuadre de cámara debe reflejar eso [insectos atrapados en ámbar], por tanto, la película debe estar hecha de arquerías; es decir, la arquitectura aprisionando la figura humana”.

En este sentido, el dormitorio de los niños, instalado en un amplio salón, muestra una estructura de altas paredes y un pasillo central; derivado éste de la ubicación de las camas a los costados una frente a otra. A pesar de lo espacioso, los infantes se encuentran contenidos en ese sitio de sueño y de vigilia. En ese espacio íntimo de sus ensoñaciones, los niños comparten sus soledades

¹⁸ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, p. 172.

y temores entre la luz y la oscuridad, entre la noche y el día. Aquí es donde se descubren los secretos o manifiesta lo oculto. En este lugar se le aparece el fantasma a Carlos, se revela el misterio sobre la desaparición o muerte de Santi, se muestran los temores de personajes como Jaime, mejor amigo de Santi, temido por el resto de los niños después de la desaparición de éste. De igual modo, se revelan, entre los personajes, los secretos que encierra el propio edificio. El dormitorio se trata de un espacio donde se mezclan las emociones de los protagonistas, siempre con la constante de lo oculto, de lo extraño, ya sean secretos entre los personajes o la manifestación de lo sobrenatural. El edificio parecería manifestar en su estructura las emociones de los personajes que se mueven dentro de éste, las asimila a sus bloques de roca y las integra a su diseño arquitectónico. Por otro lado, se encuentra la cocina como espacio significativo en el filme. Es el lugar por donde transitan los personajes hacia lo subterráneo: el sótano. La cocina, se trata de una habitación que oculta un objeto: esconde entre sus muros la caja fuerte, objeto motivador de sucesos trágicos en la historia, como la muerte de Santi y la explosión que provoca la muerte de otros personajes. En esta caja con cerradura, además de contener en su interior objetos de valor material como lingotes de oro, se resguardan los secretos, el pasado y el origen de los habitantes del orfanato. Este registro de vidas encierra más valor que el oro mismo; se trata de la memoria, de los recuerdos, de aquello que trasciende lo material. Así, el pasado, el origen de los personajes permanece a salvo, protegido al interior de ese espacio cúbico. Cuando Jacinto al fin logra abrir la caja, se lleva una primera impresión de enojo y desilusión al no encontrar el oro que buscaba; pero al momento se da cuenta que ha descubierto algo más valioso: una fotografía de sus padres con él en brazos cuando era niño. Jacinto ha encontrado su origen, su pasado, algo olvidado en el tiempo, escondido en su memoria.

Por un instante se encuentra a sí mismo, recupera parte de su identidad y reafirma lo que ya sabía: está completamente solo, encuentra su soledad, su intimidad. Por esta razón, Jacinto durante un momento vacila, redescubre de donde viene. No obstante, eso para él ha quedado atrás, ya es demasiado tarde, el desencanto de la adultez y el resentimiento acumulado lo han corrompido y domina su visión de mundo.

Acaso el origen, la memoria, el recuerdo, el saber de la identidad y pertenencia, no es más valioso que todo el oro que pudiera contener en su interior la caja fuerte. El objeto parecía proteger celosamente ese tipo de documentos; lo valioso radicaba entonces en lo inmaterial, en ese resquicio de pasado, de identidad y sentimiento contenido en su interior. En este objeto se oculta parte de la vida de los personajes: el registro de su origen, de su existencia, parte de su identidad individual. Esto nadie se los puede arrebatar a ellos que están desposeídos de todo.

De este modo, la cocina, como otros espacios, mantiene un ambiente de incertidumbre; no se sabe con detalle qué pasó antes, ni tampoco que pasará después dentro de esas paredes. En la escena donde Jacinto mata a Santi, se observa la bonanza que existía en el orfanato. La cocina está en mejores condiciones, aparecen en cuadro una mayor cantidad de platos y tazas, la vajilla ordenada ya desde una noche anterior, lista para servir en ella los alimentos del día siguiente. Pero esa misma noche cae la bomba y con ella la guerra, comienza la debacle y lo trágico. En cierta forma, la cocina muestra un ambiente de transformación, se trata de un espacio de tránsito entre lo normal y lo anormal, entre lo externo y lo interno. Por ella se pasa de la luz natural a la oscuridad, esto es, del patio central al sótano, de donde está la bomba a donde habita el fantasma. Sin embargo, siempre está latente el factor de lo inesperado y lo trágico, como la caja fuerte que esconde

entre sus muros y posteriormente la destrucción de ese espacio originada por la explosión. Todos estos acontecimientos trastocan a los personajes.

Quizá el espacio más relevante dentro del filme es el sótano, por la naturaleza de los sucesos que se desarrollan en él; ahí es donde inicia y termina el entramado de la película. El sótano, ambientado por la oscuridad, es un espacio subterráneo que encierra lo tenebroso, un lugar de misterios donde habitan los temores y los miedos del individuo. Ahí en su profundidad domina lo oculto, aquello desconocido que parece siempre estar presente entre sus muros, eso que por extraño puede espantar a quien se adentre en sus dimensiones, en su cavidad. En este sentido, Bachelard menciona la sensación de miedo en relación con este espacio en oposición con el desván; cuartos similares y opuestos en cuanto a su ubicación en una casa. El desván contiene lo externo y la luz, está en las alturas, por ello la luz ilumina su espacio. En cambio, el sótano, espacio profundo debajo del suelo, enterrado y protegido por gruesos muros, permanece generalmente en la penumbra. Ambos lugares opuestos, cada uno con su ambientación y características propias:

En el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos. En el desván los miedos se “racionalizan” fácilmente. En el sótano [...], la “racionalización” es menos rápida y menos clara; no es nunca *definitiva*. En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche. En el sótano las tinieblas subsisten noche y día. Incluso con su palmatoria en la mano, el hombre ve en el sótano cómo danzan las sombras sobre el negro muro.¹⁹

¹⁹ *Ibid.*, p. 50.

El sótano refleja lo que Del Toro menciona sobre el hecho de proyectar a los personajes encerrados en el orfanato, “como un insecto atrapado en ámbar”. Aquí es donde habita el fantasma de Santi, su cuerpo fue arrojado al aljibe y está atrapado en este lugar. La estructura está formada por una serie de arquerías, de sólidas y gruesas paredes, además del predominio de la oscuridad dentro de ese espacio. En el sótano es donde Carlos ve y siente de forma cercana la presencia del fantasma como tal. En esta secuencia, el protagonista –desde la cocina– escucha un suspiro proveniente del sótano y baja a este sitio. Mientras Carlos está en la parte inferior experimenta una especie de espanto al percibir algo extraño, es el fantasma que se ha manifestado. Entonces sale huyendo de ese espacio y de Santi.

El sótano es un espacio que oculta un secreto: la muerte de Santi y el responsable de este hecho, entre sus muros se esconde la verdad sobre este acontecimiento. En una de las escenas iniciales de la película se observa a Jaime en cuclillas frente a Santi, quien yace agonizante y ensangrentado en el piso. En otro cuadro sólo se aprecia cómo el cuerpo de Santi, enrollado por un lazo, es arrojado al aljibe, y éste se hunde en la profundidad. Esta situación, lleva al espectador, junto con el protagonista, a sospechar de Jaime como el responsable de la muerte de este personaje. Así se mantiene la incertidumbre hasta el momento en que el misterio es revelado por el mismo Jaime, quien relata a Carlos cómo sucedió todo. Al mismo tiempo se da un *flashback*, aparece en la pantalla lo que Jaime cuenta al protagonista, y el secreto sobre la muerte de Santi se revela para el espectador. En esta secuencia se aprecia cómo es que Jacinto mata a Santi sin intención, porque el niño lo descubrió intentando abrir la caja fuerte. Frente a esta situación Santi baja rápidamente al sótano para prevenir a Jaime, quien se encontraba con él en ese lugar; éste logra esconderse, pero Santi no. Jacinto

enseguida llega al sótano, entonces, molesto, zarandea a Santi, lo avienta brutalmente y éste se golpea en la cabeza contra un pilar de la estructura. Jacinto asustado al ver que se convulsiona, lo llama para que reaccione, pero no responde. Este personaje aún temeroso, en lugar de disculparse y de pedir ayuda, –al parecer sin remordimiento– decide amarrarlo y arrojar su cuerpo al estanque. Como testigo silencioso de este suceso, Jaime carga con la culpa de no haber hecho nada para auxiliar a su amigo.



En este fotograma se aprecia la estructura del sótano con el estanque al fondo, y cómo Carlos merodea temeroso por el lugar.

De esta forma, además de Jacinto y Jaime, personajes que conocen la verdad sobre el misterio que mantiene el orfanato, está el sótano como espacio que resguarda entre sus muros ese secreto, vigilante de todo acontecimiento que sucede en su interior. Al igual que su estructura semienterrada en el subsuelo, el sótano mantiene

oculto y en la penumbra lo que ahí acontece, lo que ahí habita: es el caso del fantasma que merodea en su interior para después salir de esa cavidad y manifestarse en diversos espacios del edificio, pero al final siempre retorna a este lugar.

En este sentido, sólo estos dos personajes se adolecen por ese misterio, Jaime y Carlos. El primero porque en ese espacio fue testigo de un hecho que lo marcó: la muerte de Santi; pero también con este suceso se desprendió de su inocencia, de su ingenuidad. Jaime es vencido por la culpa y la resignación, por ello parece evadir cualquier aspecto relacionado con la muerte de su amigo o la presencia del espectro. El segundo, Carlos se interesa en develar este secreto, por las afinidades que encuentra con el fantasma de Santi, se trataba de un niño solo, igual que él. Carlos aún conserva su inocencia de niño y su capacidad de ensoñación. Ambos son afectados por este espacio, Jaime secretamente lo sufre por el sentimiento de culpa, Carlos lo vuelve un espacio de sus soledades al identificarse con el espectro, y buscar en ese sitio la respuesta sobre el misterio que se oculta en el orfanato. Esto no es sino un acto de vivencia de su soledad, aprehender esa experiencia de lo sobrenatural, acercarse a lo extraño, a lo desconocido en medio de lo cotidiano. Al parecer, un ser soñador que experimenta sus soledades es capaz de ver y sentir más allá de lo evidente, al grado de “apropiarse” y asimilar lo que se manifiesta a sus sentidos. En relación con estos personajes, quizá con Carlos en particular, podría mencionarse lo que Bachelard anota como el soñador del sótano; “el soñador del sótano sabe que los muros son paredes enterradas, paredes con un solo lado, muros que tienen *toda* la tierra tras ellos. y el drama crece y el miedo se exagera [...]. El sótano es entonces locura enterrada, drama emparedado”.²⁰

²⁰ *Ibid.*, p. 51.

En este espacio subterráneo se concreta el deseo de venganza del espectro. Misma que se realiza cuando el grupo de niños, decididos a salvarse, le tienden una celada a Jacinto y lo acorralan con lanzas improvisadas, como si fueran cazadores frente a su presa, en este caso del villano.



Momento en que los niños atacan a Jacinto en el sótano.

Esta secuencia puede relacionarse con la del salón de clases por el tema que se expone –ésta funciona como una anticipación de lo que vendrá más adelante en el filme–; aquí se observa cómo los hombres de la prehistoria cazaban un mamut y trabajaban en grupo para conseguir sus alimentos y mejorar su forma de vida. Con esta acción de los infantes en el sótano, se cierra una etapa para ellos, su crecimiento e independencia, su salida del orfanato, su salida al mundo.

En esta secuencia, los personajes infantiles facilitan la venganza de Santi, y en cierta forma, su liberación al liquidar a Jacinto. Sin embargo, la forma en la que lo hacen muestra un primitivismo por parte del grupo –como lo aprendieron en clase–,

no hay concesiones, se trata de su vida o la de Jacinto, como argumenta Jaime: “Santi está muerto, si nos quedamos aquí nos va a matar a todos, ¿Queréis quedaos aquí esperando?, ¿Creéis que nos van a dejar en paz?, ¿Creéis que si os portáis bien se va acabar todo esto?”. No obstante, la saña con la que clavan las lanzas a Jacinto demuestra decisión en la tarea de llegar hasta el final de este acto, sin importar la crueldad que puedan alcanzar. En este momento, Carlos recuerda el deseo de Santi por vengar su muerte, entonces se detiene y sólo empuja a Jacinto al agua; éste intenta salir a la superficie y al momento aparece el fantasma para impedirlo. Con esto comienza el final de este personaje: con el terror; es decir, al enfrentarse a lo sobrenatural, al fantasma de Santi; quien se ha manifestado ante su mirada para terminar con él. Éste culmina su venganza al retenerlo y arrastrarlo a la profundidad de la fosa acuática. Finalmente, es así como el sótano encierra lo oculto, es el espacio del fantasma, en este lugar se manifiesta lo sobrenatural y lo fantástico. En oposición a este suceso, los niños pasarán de lo subterráneo a la superficie, de un espacio donde domina la oscuridad a otro más vasto donde pueden ver la luz del día, pero igual de incierto y tenebroso. Se trata del mundo exterior.

El agua, elemento fatal

El agua es otro elemento diverso en significaciones, en principio parecería no tener relevancia en la película. Sin embargo, en el primer cuadro, con la caída de la bomba en el patio del orfanato, este líquido aparece en el filme; se trata de una noche de lluvia cuando se aprecia el bombardeo. Eso indicaría la función del agua de augurar la fatalidad, debido a que es muestra de un acontecimiento fruto de la Guerra Civil española. De este modo, el agua manifiesta un

momento en el destino o en la vida de los habitantes del orfanato con la llegada de la guerra a ese espacio. En algunas situaciones es presagio de bienestar o catástrofes; en caso de sequías o tormentas e inundaciones respectivamente. El agua en la naturaleza y en los seres vivos es un elemento transformador y vital, capaz de asimilarse a ellos en su totalidad. Por otro lado, el agua es parte integradora del ser en cuanto a su correspondencia con la naturaleza y con su “destino”, y en ésta, en tanto a su carácter inabarcable, es inaprensible y siempre se escabulle. Como menciona Bachelard se trata de un elemento transitorio:

El agua es también un *tipo de destino*, ya no solamente el vano destino de las imágenes huidizas, el vano destino de un sueño que no se consume, sino un destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser [...]. El agua es realmente el elemento transitorio. Es la metamorfosis esencial entre el fuego y la tierra. El ser consagrado al agua es un ser en el vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre, siempre concluye en su muerte horizontal.²¹

El agua lleva al ser humano hacia su pasado, a esos instantes de la infancia en que descubre su imagen reflejada en ese espejo líquido. Esta sustancia deriva en un primer acercamiento del ser con la naturaleza y consigo mismo. Acaso el niño no intenta atrapar el agua entre las manos y ésta se le escapa, asombrado por ese misterio él persiste en el intento mas no lo logra. Entonces, surge una

²¹ Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, trad. Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, pp. 14-15.

relación lúdica con este elemento. El recuerdo puede transportar al adulto hacia ese momento donde parecía dominar las aguas: crear remolinos y tormentas artificiales con sus propias manos, construir embarcaciones a escala y decidir sobre el destino de estos objetos en la superficie de los “inmensos” mares y ríos, o empaparse deliberadamente bajo la lluvia. A pesar de ser un factor de goce y de juego, el infante mantiene una distancia con esta materia. Un sentimiento de respeto y temor a la vez. Quizá por la fuerza de las aguas en movimiento y el misterio, oscuridad, que parece haber en el fondo de las aguas profundas, tranquilas. En su relación del ser con la naturaleza, estos temores permanecen por siempre. El agua indica movimiento, como los ríos y los mares, “aguas vivas”. En los ríos la corriente no se detiene. En los mares el abismo, su profundidad, un mundo desconocido para el ser humano. De esta forma: “Desaparecer en el agua profunda o desaparecer en un horizonte lejano, asociarse a la profundidad o la infinitud; tal es el destino humano que busca su imagen en el destino de las aguas”.²² Del mismo modo se encuentran los lagos, se trata de aguas tranquilas, “durmientes”. Probablemente son el centro dominante de un entorno. En ellas confluyen la vida y la muerte, son aguas profundas concentradoras de secretos. En cuanto a aguas inmóviles, Bachelard las relaciona con las aguas muertas. Así, “el agua es el verdadero *soporte* material de la muerte [...], para la imaginación material marcada por el agua, la muerte es la hidra universal [...]. Las aguas inmóviles evocan a los muertos porque las aguas muertas son aguas durmientes”.²³

El agua parecería estar relacionada con la fatalidad. En el filme se presenta con acontecimientos trágicos o como materia de misterios y secretos. Esto último debido a que se trata de aguas inmóviles,

²² *Ibid.*, p. 25.

²³ *Ibid.*, p. 103.

aguas tranquilas y profundas; por eso esta relación con lo secreto y lo velado. Se trata entonces de aguas “durmientes”, en sus profundidades se oculta el cuerpo de Santi y habita su fantasma. Así, desde el comienzo de la película, se observan ciertos indicios de este elemento líquido y su vinculación con lo fatal, específicamente con la caída de la bomba, que llega con la lluvia en medio de la oscuridad, y la muerte de Santi junto al estanque.

En secuencias posteriores este elemento aparece estrechamente ligado a lo trágico y a lo fantástico, esto en cuanto a la representación del fantasma. Entre ellas se encuentran las del dormitorio, la cocina y las del sótano. En las escenas ubicadas en el último espacio, se suceden eventos trágicos y otros que pudieron serlo: como el enfrentamiento entre Carlos y Jaime, de ser un conflicto de amenazas infantiles, pasa a otro plano cuando Carlos por defenderse arroja un objeto a Jaime y lo noquea, éste cae al estanque inconsciente; entonces Carlos entra para salvarlo. En esta escena se observa cómo el protagonista, junto con Jaime aún inconsciente, llegan a la superficie sin haberse percatado de la presencia del fantasma. Después aparece Jacinto –sabedor del secreto que oculta ese espacio y las profundidades de esas aguas tranquilas del estanque– y los corre del sótano amenazadoramente, no sin antes cortarle el rostro a Carlos con saña.

Esta sustancia mantiene una estrecha correspondencia con lo fantástico en cuanto a la representación del espectro, a su aparición y su materialidad acuosa. Por tanto, no se puede separar este líquido del fantasma de Santi. El vínculo mostrado en el filme entre la sustancia líquida y lo sobrenatural muestra lo tenebrosa que puede resultar esta combinación, sobre todo si está caracterizada por la presencia de la oscuridad y la noche. Al respecto anoto lo que Bachelard menciona sobre la situación del fantasma del agua: “Al llegar la noche los fantasmas de las aguas se condensan, y por

eso mismo se hacen más próximos. El espanto aumenta en el corazón del hombre. Los fantasmas del río se nutren tanto, pues, de la noche como del agua”.²⁴



²⁴ *Ibid.*, p. 159.



Diferentes escenas donde se muestra cierta relación entre los personajes, el fantasma y el agua resguardada en el sótano.

La noche, como en lo siniestro y lo sobrenatural, al combinarse con la materia del agua propicia en ésta su aspecto tenebroso, en tanto pueda ocasionar cierto efecto de espanto. Esto, principalmente en aguas dormidas que parecerían transmitir una sensación de tranquilidad. Sin embargo, en la película de manera general ocurre lo contrario, de repente pueden despertar, y como la oscuridad domina en sus profundidades se mantiene la incertidumbre sobre lo que habita en ellas y qué podría emerger de éstas. La noche acentúa esta sensación de inseguridad y temor frente al agua que aparentemente permanece tranquila. Acaso saldría algo inesperado y ocasionaría esa sensación de espanto, sobre todo si se tratara de aquello desconocido, sobrenatural o fantástico, como la manifestación del fantasma –situación que se observa en el filme. Por ello está latente la posibilidad de que se manifieste aquello espantoso de las aguas nocturnas, y provoquen una sensación de temor frente a sus orillas. Así, “la noche al borde del estanque trae

un miedo específico, una especie de *miedo húmedo* que penetra al soñador y lo hace estremecer. La noche sola daría obsesiones más claras. El agua en la noche da un miedo penetrante”.²⁵

En la película este escenario se acentúa porque se trata de un agua nocturna permanente, ésta se encuentra en un espacio subterráneo donde la oscuridad domina siempre. Los personajes cuando se encuentran frente al estanque parecerían experimentar una sensación extraña de temor o desconcierto, como si el agua dormida les hablara, los llamara para revelarles sus secretos. En específico, Jaime, Jacinto y Carlos, debido a que tienen cierta relación con el acontecimiento trágico de la desaparición de Santi. Por diferentes motivos estos personajes temen explorar más allá de las orillas del estanque, el miedo de cada uno se muestra de manera velada, aunque éste permanece en Jacinto y Jaime. Jacinto, quien le quitó la vida a Santi y arrojó su cuerpo a la fosa líquida, carga en su conciencia el recuerdo y peso de este suceso; por tal motivo su alejamiento y el temor hacia las aguas del sótano. Jaime fue testigo de este suceso y no hizo nada por Santi, este personaje se siente corresponsable, hasta cierto punto, del final trágico que tuvo su amigo; esta circunstancia hace que evada el recuerdo y niegue el acontecimiento. En cambio, Carlos teme a lo desconocido, al fenómeno sobrenatural que se manifiesta ante sus sentidos; pero gradualmente lo asimila, se acerca a éste, a su espacio y su medio –al sótano y el estanque–, siempre mantiene los límites; supera su miedo con el fin de conocer el secreto que se oculta dentro de ese sitio y en las profundidades de las aguas dormidas.

En el filme se observa lo relevante de la correspondencia entre la sustancia del agua y lo fantástico. Desde el comienzo, este elemento parecería ser un indicio sobre los acontecimientos tanto

²⁵ *Ibid.*, p. 158.

trágicos como sobrenaturales que se presentarán durante el desarrollo de la película. En éstos se aprecia dicha relación cuando al manifestarse un hecho anormal va acompañado o precedido por esta materia líquida, como las escenas ya mencionadas del dormitorio, la caída de la bomba y la misma representación del fantasma. Por último, el agua predomina como elemento fatal. Este rasgo depende, en cierta medida, de su fusión con lo extraño y lo sobrenatural, con aquello dominado por lo oculto y la oscuridad. Esta agua fatal tiene la capacidad de provocar la sensación de temor, por el misterio que oculta en sus profundidades.

V. La presencia de lo siniestro en *El espinazo del diablo*

La orfandad ante la guerra

Como ya mencioné anteriormente, la trama del filme está enmarcada por la Guerra Civil española, si bien ésta no se muestra de manera directa, su presencia es una constante. Lo anterior se observa tanto en la ambientación física como en el estado anímico de los personajes: con la bomba como artefacto bélico en el centro del patio, y por el temor de los encargados del orfanato al ser republicanos y ayudantes de la resistencia. En cierto sentido, la guerra en la película se trata de una realidad silenciosa que no se nombra, pero que impregna de cierta sordidez y abandono los muros del edificio. Contexto que muestra una atmósfera de soledad en las actividades diarias de sus habitantes. Esta circunstancia se ve enfatizada por el aislamiento en que se encuentra el orfanato, ubicado en medio de la nada, alejado del pueblo, y tan sólo conectado a él por un estrecho camino. Con esto parecería que la guerra no les afectará. Sin embargo, la bomba es un recordatorio permanente de sus peligros. Lo bélico también funciona como una especie de lazo con la realidad, con aquello que acontece fuera de esos muros, más allá de la cotidianidad y zozobra que se vive al interior del albergue.

Los personajes figurativamente están sujetos –“como un insecto atrapado en ámbar”– al orfanato y parecería que no pueden huir del lugar aun cuando quisieran. Los personajes adultos se encuentran solos, desesperanzados, con frustraciones y sin sueños.

Para ellos, la vida consiste en un transcurrir lento y pesado. Cada personaje manifiesta una problemática interna, compleja y particular, influida por el entorno tanto de la guerra como de lo sobrenatural o extraño que se manifiesta en el orfanato. De este modo, Jacinto –personaje siniestro– tiene una obsesión que persigue y lo destruye junto con todo lo que se interpone en su camino: su propósito es encontrar el oro. Esta situación desencadena una serie de acontecimientos trágicos, desde la muerte de Santi hasta la explosión en el orfanato que provoca más muertes. El doctor Casares desea el amor de Carmen, pero se mantiene pasivo y no hace nada por ser correspondido frente al hecho de las relaciones que mantienen ella y Jacinto; posiblemente su aparente impotencia física y emocional lo detiene para confesarle abiertamente sus sentimientos. Carmen es quizá de los personajes con más fortaleza en el filme, resiste las adversidades hasta el final. Ella parece tener el deseo de huir del orfanato, pero no lo hace, es la responsable del lugar y su limitación física resulta otro factor. El hecho de que Carmen tenga una pierna mutilada figurativiza su inmovilidad en ese lugar, factor que imposibilita su partida y marca su vínculo permanente con ese espacio. Al final ella muere, como la mayoría, queda atrapada dentro de esos muros. En ciertos rasgos, Jacinto podría ubicarse como “individuo siniestro” en la clasificación de motivos siniestros realizada por Trías; así, “un individuo siniestro es portador de maleficios y de presagios funestos: cruzarse con él lleva consigo un malfortunio (el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia)”.¹ En este caso, el

¹ Eugenio Trías, *Lo bello y lo siniestro*, 5a. ed., Ariel, Barcelona, 2001, p. 43. Para marcar estos tópicos de lo siniestro, Trías se basa en las características establecidas por Freud; clasificación que ya se desglosó en el presente trabajo, véase el capítulo: “Territorios de lo fantástico y lo siniestro”.

personaje del filme es quien comete los actos maléficos que acontecen en el orfanato.

La orfandad se trata de un estado permanente de desolación que experimentan los personajes ante la realidad de la guerra. Aun cuando perciban el conflicto bélico de manera indirecta, el conocimiento de la existencia de la guerra condiciona sus actividades cotidianas, su estado anímico y su visión de mundo. Un rasgo siniestro de la guerra radicaría en ser una figura que determina las libertades humanas de los personajes, es aquello desconocido. En el fondo no se sabe en realidad qué es, de qué clase de monstruo se trata, pero su amenaza está ahí, latente. Cuando la guerra se manifiesta, cuando se sabe que existe, su presencia atemoriza, a pesar de encontrarse a la distancia. La guerra funciona como una figura aterradorante en el filme, se muestra de manera sutil y de dos formas: como menciona Del Toro, una indirecta, a distancia con la presencia de la bomba en el patio; y otra directa, individualizada en la muerte de los brigadistas cuando les disparan en la cabeza. En esta secuencia, se aprecia cuando el doctor Casares atestigua la ejecución y para disimular que conoce a Ayala, uno de los brigadistas ejecutados, le pregunta al abarrotero sobre lo que acontece; entonces éste le responde: “brigadistas, dos españoles, seis canadienses y un chino, qué coño pinta un jodido chino en una guerra española”. Casares ve como forman a los hombres para ultimarlos con un balazo en la nuca. A pesar de que aparece sutil, la guerra es una figura de las más temibles que se muestran en la película y afectan la vida de los personajes:

Casares: —Tenemos que irnos de aquí, si es posible ahora mismo, han tomado preso a Ayala.

Carmen: —¡Ayala!

Casares: —Sí, sí. Seguramente lo han interrogado. Así es que tenemos que irnos.

Carmen: —¿A dónde?

Casares: —A Marsella Carmen [...]. No podemos quedarnos aquí ni un solo instante más.

Carmen: —Pero yo no puedo dejar aquí a los chicos solos.

Casares —Muy bien... nos llevamos cuantos podamos, usamos el oro y salimos de aquí.

Carmen: —El oro no es nuestro, el oro es de la causa

Casares: —¡Que se joda la causa, la causa que se joda por Dios! ¡Vivís siempre pensando que habría un tiempo después, no hay más tiempo

Carmen, no hay un después!... Carmen si te ocurriera algo...

Delimitados indirectamente por la figura de la guerra, los personajes parecerían huérfanos ante su mundo inmediato del que no pueden escapar. Tienen dificultad para decidir sobre su propio destino y se encuentran “atrapados” en el orfanato. El desencanto es el rasgo de los personajes adultos. Así, la visión de mundo que manifiestan es de desesperanza en un mundo de guerra, aun cuando ésta todavía no los ha alcanzado. Sólo los niños representan la esperanza, tienen la posibilidad de salir del lugar, de seguir y buscar fuera de esas paredes otros caminos, quizá más temibles. Pero al mismo tiempo, ellos mantienen la energía, la ingenuidad y unión para intentarlo y buscar un mejor mundo. Así, para Guillermo del Toro “lo bello del filme está en la respuesta del final: el único grupo que hay es el grupo de niños. Es el único destello de esperanza que tenemos. Es una bella manera de terminar una película de guerra, decir que el único grupo que está completamente unido, en esta película de guerra, es el grupo de niños. Ellos manifiestan esta unión al final de la película”; esto se aprecia cuando caminan juntos en el paisaje despoblado.

Se trata de un final incierto, a pesar de que éste parezca alentador, no podría serlo en un mundo de guerra donde los niños son

los más indefensos. Paradójicamente ya no habrá ni muros, ni personas que los protejan o velen por ellos. Los niños salen de su realidad inmediata a otra más temible por desconocida. En esto radica lo siniestro, en lo terrible de la realidad del final. No hay esperanza en sí, pues los infantes experimentarán un ambiente bélico, crecerán en un régimen fascista durante el franquismo. Como lo muestra la secuencia final, sólo queda el camino en el desierto hacia lo desconocido. Los niños se enfrentarán a la crudeza de una realidad incierta, donde sólo ellos podrán valerse por sí mismos.

En el sentido de que la guerra se presenta en la película como una figura ausente, pero amenazadora, es donde radica su factor siniestro. Como ya se mencionó, lo siniestro es “aquello desconocido que debiendo permanecer oculto se ha manifestado”, aquello “que manifiesta la presencia de una ausencia, lo latente de lo terrible de las cosas”. En el caso de la guerra, lo preferible sería que no existiera, sin embargo, está ahí. Cuando ella se presenta lo hace de manera trágica y aterradora, ocasionando un daño irreversible en el entorno y un dolor insalvable en quienes le sobreviven. Como afirma del Toro, “se muestra una película de guerra; porque la guerra es un acto de intolerancia, no de honor, ni victoria. No hay ganadores, sólo perdedores, víctimas tanto vivas como muertas”.

Frente a este contexto, los personajes experimentan la constancia del conflicto bélico de forma pasiva, no tienen otra opción más que soportar en silencio los desastres de la guerra. En el orfanato, el universo que conocen y dominan, ellos sienten cierta seguridad y se mantienen al margen de lo que acontece fuera de ese espacio. Aunque la guerra se trata de una figura siempre presente, se encuentra lejana. Sin embargo, su amenaza es constante. Los adultos deciden huir del orfanato y llevarse a los niños, antes de que el conflicto bélico los violente de forma directa. Como se muestra al final de la película cuando preparan su partida de ese lugar.

Por otro lado, ellos experimentan sus propios conflictos internos y emocionales en la forma en la que se interrelacionan entre sí, en particular los adultos.

La soledad de los personajes se observa por una visión de mundo desencantada, que tiene como rasgo cierta frustración en cuanto a su forma de vida. Los personajes experimentan una sensación de estancamiento físico y sienten la imposibilidad para realizar sus sueños o anhelos en ese edificio ubicado en un despojado. Probablemente en esto radica el deseo de Jacinto de derribar piedra por piedra el orfanato, esto se observa cuando está con Conchita: “A mí lo que me da asco es este sitio. Cuando yo era un chaval, me plantaba aquí, a mitad del patio, a mirar pa’arriba, al cielo. Soñaba con salir de aquí, rezaba para hacerme rico, para comprar todo esto y tirarlo piedra a piedra [...]. No quiero que nadie sepa que estuve aquí quince años”. Con esto se marca una especie de analogía entre esta situación y el impedimento de los personajes adultos por concretar sus deseos, quienes están cansados de vivir inmersos en un ambiente sombrío e inhóspito. Esto deriva en un estado de angustia e incertidumbre, factores que podrían considerarse como fuente de lo siniestro. A pesar de que el orfanato es su hogar (“*heimlich*”, lo familiar, lo conocido, y hogareño), para ellos se ha vuelto extraño (“*unheimlich*”, antónimo de “*heimlich*”, sería lo desconocido, lo oculto), ha adoptado un carácter siniestro. Por ello lo cotidiano deja de serlo, se ha trastocado sutilmente por lo extraño que domina en el ambiente. Lo anterior, enfatiza en los personajes un sentimiento de incertidumbre y temor frente a una situación de desconcierto, esto también por el estado extraordinario de guerra y la extraña desaparición de Santi del orfanato. De esta forma, “la incertidumbre intelectual [...] [es] condición básica para que se dé el sentimiento de lo siniestro [...]. Lo siniestro sería

siempre algo en que uno se encuentra, por así decirlo, desconcertado, perdido”.²

Los encargados del orfanato mantienen una posición limitada con respecto al conflicto bélico, su postura es de compromiso con los republicanos al hacerse cargo de sus hijos y del oro de la “causa”. A pesar de todo, sólo funcionan como receptores pasivos de los acontecimientos de este evento, el cual para ellos resulta lejano. Esto indica una posición de temor frente a lo inevitable: lo desastroso de la guerra, lo siniestro de esta figura que permanece en ausencia, pero constante. Esto se observa en dos secuencias al principio del filme, cuando Ayala y Domínguez –dos integrantes de la resistencia republicana– llevan a Carlos, además de unos lingotes de oro, para que cuiden del niño y oculten el oro en el orfanato. Con este entorno se evidencia la soledad de los personajes, que se solidarizan entre ellos con el fin de sobrellevar la adversidad a la que se enfrentan:

Casares: —Han llegado.

Carmen: —¿Son Ayala y Domínguez otra vez?

Casares: —Ayala viene herido.

Carmen: —Siempre nos traen problemas.

Casares: —Traen otro crío.

Carmen: —¡Ahh!... Como si no tuviéramos ya suficientes. Vamos. [...]

Carmen: —Yo no puedo, no puedo admitir otro crío. Los que hay apenas comen, lo siento.

Domínguez: —Vamos es hijo de un compañero muerto en el frente.

Ayala: —El chaval no lo sabe.

Carmen: —No lo sabe.

² Sigmund Freud, *Lo siniestro*, trad. L. Rosenthal, López Crespo Editor, Buenos Aires, 1976, p. 10.

Ayala: —Doña Carmen, su marido fue un hombre de izquierda, fue un valiente.

Carmen: —¡No señor! La valiente soy yo. Ricardo era un hombre de libros, de ideas, que ha decidido morirse y dejarme aquí cuidando sus ideales. Cualquiera día llegan los nacionales y que cree que van a encontrar: rojos cuidando hijos de rojos, y encima esto... No puedo guardarlo más, si quieren dejarme al niño llévense el resto del oro. Quedan diez lingotes más; ustedes al menos pueden comprar armas, yo con eso no puedo comprar pan, llévenselo.

Domínguez: —Nosotros no, tenemos que cruzar por territorio enemigo.

Ayala: —Decídalo usted, o el niño pasa hambre aquí o lo matan allá afuera.

En estas secuencias iniciales aparece la bomba en medio del patio, es un recordatorio de la guerra para los habitantes del edificio. Aquí, Carlos se da cuenta de su realidad, queda solo frente al mundo a causa del conflicto bélico. Al igual que todos en ese sitio, él ha perdido a alguien, o como otros que se han quedado sin sueños o son huérfanos. Con la bomba se muestra la presencia explícita de la guerra en el hogar de los personajes. Aun cuando ésta haya sido desactivada porque jamás explotó, permanece como un factor no sólo de lo fantástico, sino también de lo siniestro. Por tanto, podría mencionarse que ya se ha vuelto algo familiar para ellos, pero aquello familiar siniestro –que está presente de manera velada– por lo que simboliza la bomba y se materializa mediante este artefacto: el sentimiento de culpa de Jaime por la muerte de Santi, y una especie de conciencia colectiva sobre el hecho de que la guerra puede invadir ese espacio en cualquier momento. En este sentido, como menciona del Toro “la bomba significa el corazón, el centro de la película, en varios sentidos”.



La bomba como recordatorio permanente de la guerra.

La figura de la guerra es una constante en los personajes, no sólo como un hecho real que acontece, sino también porque existe en su psique, está latente, al acecho. Cada uno la experimenta en su interior de diferentes formas, con el temor de que en cualquier momento se manifieste de manera insoportable, por aterradora o desconocida. En el filme aparece una realidad nada esperanzadora, con cierto pesimismo de los personajes en relación con la vida. Aquí se muestran con sutileza los momentos “oscuros”: la miseria, las tragedias humanas, el desencanto de los personajes por la vida, enmarcada ésta por una atmósfera de incertidumbre permanente. A pesar de todo, al final se deja un resquicio de esperanza con el grupo de niños, quienes –aun cuando lo hacen en circunstancias trágicas– parecen tener una oportunidad al salir del orfanato.

Lo angustiante

Lo siniestro generalmente está relacionado con el sentimiento de angustia. Podría decirse que la angustia es resultado de lo siniestro, debido a aquello que irrumpe de manera repentina, inhóspita y provoca espanto. En este sentido, cuando lo siniestro alcanza cierto grado de lo terrorífico y lo espantoso la angustia se manifiesta. En el filme, lo angustiante aparece vinculado con lo siniestro. Quizá por ello, el ambiente de oscuridad y misterio domina en la mayoría de la trama, lo que se ve reflejado en la “puesta en escena” del filme. Esta atmósfera resulta propicia para la manifestación de lo siniestro e influye en las actividades y el estado de ánimo de los personajes, al parecer en un estado de angustia.

En la película, la angustia se muestra veladamente como sentimiento de lo siniestro. Éste consiste en ese rasgo velado de ocultamiento, que al momento de concretarse como suceso provoca una sensación de angustia y espanto. La forma en que los personajes experimentan lo funesto y las consecuencias que tiene en ellos aumentan su desesperanza. Esto se observa en cierta resignación ante situaciones límite o acontecimientos dolorosos, como la desaparición de Santi o la realidad de la guerra que parece haberlos alcanzado, aún sin manifestarse en forma directa. En un contexto de “asilamiento”, esta situación deriva en un estado permanente de incertidumbre. Las desgracias individuales influyen en lo cotidiano, en el ritmo de vida de los personajes, –principalmente de los niños–, quienes son víctimas de cosas trágicas que ellos no hicieron. Por ello, dentro de esos muros el abandono se experimenta con mayor sensibilidad e indefensión.

Desde el comienzo se plantea este escenario: en el segundo cuadro aparece Santi agonizando y Jaime a su lado en cuclillas llora con sus manos ensangrentadas. La primera impresión es la muerte

de un infante y el responsable de ésta. En el siguiente cuadro se muestra cuando el cuerpo de Santi es arrojado al estanque. Acaso la muerte se presenta entonces como anticipo de los infortunios que experimentarán los habitantes del orfanato. Esta figura análoga a la guerra propicia un estado de angustia y culpabilidad, principalmente en los personajes que están relacionados con la desaparición de Santi, específicamente Jacinto y Jaime. Para ellos, lo angustiante ya no reside tanto en el fallecimiento de su compañero, sino en el después: en la permanencia en sus recuerdos de la imagen de Santi cuando perece. Lo que deriva en una sensación de intranquilidad, porque ese secreto compartido por ambos determina sus actos. El suceso atormenta a Jacinto y a Jaime, al grado de que quieren ocultarlo y borrarlo de sus memorias, además este acontecimiento les provoca una zozobra constante. Ellos sienten lo siniestro, aquello secreto que los angustia y desean permanezca oculto, pero regresa repentinamente de manera inesperada. Se manifiesta espectralmente y al momento de revelarse el misterio –la muerte de Santi– lo siniestro se presenta.



Santi en el momento en que agoniza.

En esa realidad desoladora para los niños, Carlos llega del exterior con la suficiente inocencia e inquietud para develar el misterio que se oculta entre los muros del orfanato: la muerte de Santi y su presencia espectral. Al igual que sus compañeros, Carlos experimenta la soledad, la desgracia, los infortunios y la miseria. A pesar de esto, él mantiene cierta esperanza e ingenuidad ante la atmósfera de desencanto existente en ese espacio, debido a la capacidad de soñar e imaginar característica de la infancia, junto con su curiosidad por revelar el misterio. Precisamente por eso, la sensación de desencanto resulta más dolorosa al momento de enfrentar su realidad, esto no evita el sufrimiento al verse invadido por la desgracia a la que se ve expuesto en ese contexto de guerra y de pérdidas humanas.

Cuando Carlos llega al orfanato experimenta la dolorosa experiencia de sentirse abandonado, esto a consecuencia de una guerra que desconoce. Él como otros niños, ha perdido a su padre en el conflicto. En esta secuencia, se aprecia cómo Carlos no entiende por qué los brigadistas –uno de ellos su tutor– lo dejan en ese lugar; desesperado y llorando, corre detrás del carro que se aleja en el camino. Después el doctor Casares intenta consolarlo al decirle que su estancia en el orfanato será temporal. De manera implícita se establece una relación fraterna de padre-hijo: Carlos ve en el doctor la figura del padre que ha perdido; sin embargo, también perderá a Casares y se quedará solo. Por lo tanto, permanecerá huérfano sin el cobijo de una figura adulta que lo guíe y de quien pueda aprender; como se aprecia en la escena del laboratorio, cuando Carlos le pregunta a Casares sobre la existencia de los fantasmas, y éste le responde de forma didáctica su escepticismo en cuanto a estos fenómenos.

En el filme, el sentimiento angustioso y por ello siniestro se aprecia de diversas formas, acaso por esto los personajes

experimentan esta sensación en su entorno: dentro y fuera del edificio, en sus actividades y sus relaciones. En el caso de Casares, la angustia resultaría por no poderle confesar a Carmen el amor que siempre ha sentido por ella, quizá por el tiempo transcurrido, por su edad y lo que viene con ella, por temor al rechazo. A Casares, viejo, cansado, sólo le queda vivir su sentimiento de manera callada, íntima, con la impotencia física y anímica de no atreverse a revelarles sus sentimientos. Por otro lado, se encuentra la sujeción de Carmen al orfanato, quien parece “atada” a ese edificio. Ella tiene deseos de irse lejos del sitio, pero no puede, es la responsable de los niños y le resulta más difícil por su limitación física. Su pierna mutilada representa una imposibilidad de huida y un recordatorio de su irremediable permanencia en ese lugar. Imposibilidad, al igual que Casares, no sólo en el aspecto físico, sino en el emocional. Ella menciona que esa pierna le pesa más que nunca, lo que es un indicio sobre el significado de esa prótesis: en ella oculta el oro. Acaso para Carmen permanecer ahí no sería como una constante de lo irrealizable; esto es, vivir más allá de esos muros. Si bien no se encuentra literalmente presa, alegóricamente está, como el resto de los personajes, atrapada en ese espacio. Carmen se siente limitada en su presente, por ello piensa y espera, aun sabiendo lo imposible de esto, un mejor mañana. Finalmente, intuye cómo la posibilidad de partir de ese lugar es remota.

La “realidad” experimentada por el resto de los habitantes del orfanato resulta angustiante, debido al entorno de guerra en que se encuentran y a la carestía por la que pasan derivada del conflicto. En este contexto, los personajes están limitados por las carencias, su forma de vida y su visión de mundo cambian, el desaliento es lo característico. Los personajes aparecen desamparados, pasivos, frente a una situación que ellos no provocaron. Ellos están indefensos ante lo ajeno, lo desconocido, lo terrible como la guerra.

Irónicamente, el factor siniestro, verdaderamente amenazador y extraño, está en el orfanato. Por un lado, aquello misterioso y sobrenatural que se manifiesta –en principio– puede provocarles espanto, como el caso del espectro. Por el otro, aquello maléfico que los puede llevar a la muerte, se trata de Jacinto –quizá no tan conscientemente, como Vidal en *El laberinto del fauno*–, quien por ambición origina una catástrofe que provoca el fallecimiento de la mayoría de sus habitantes. Finalmente, él es el ente maligno que ronda en el orfanato –más que el propio fantasma–, es un ser siniestro y maléfico causante de males, quien por conseguir sus propósitos es capaz de cualquier cosa. Jacinto puede destruir su entorno, el orfanato “piedra por piedra” con quienes se encuentran dentro, a pesar de que se trata del único hogar que tiene. Aquí, en cierto sentido, tanto la sensación angustiosa como lo siniestro se encuentran en el sujeto Jacinto, quien es la fuente y la causa de la desgracia en el orfanato. Cabría citar las palabras de Trías en relación con lo trágico, que en cierta medida se ajustan a esta situación. Él se basa en la tragedia griega para llegar a la siguiente aproximación:

El acto trágico estará, por tanto, fijado por ese escenario de confusión y desmesura donde los deseos primarios son realizados, produciéndose en lo real lo más profundamente anhelado y fantaseado, ese escenario *siniestro* ribeteado de crímenes ancestrales, parricidios y filicidios, decoraciones caníbales de un cuerpo divino despedazado, descuartizamientos y amputaciones rituales.³

En este sentido, las condiciones para que lo trágico se manifieste –se concrete en las vivencias de los personajes– radican en

³ Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 154.

el interior de edificio, en los secretos que están protegidos por sus muros. El misterio que oculta, no sólo lo sobrenatural, la muerte de Santi y su fantasma, sino de aquello que los responsables del orfanato esconden o no quieren revelar: como el oro, o las preferencias políticas en una situación de guerra. Los últimos factores desencadenarían acontecimientos funestos si se llegan a descubrir. Sobre todo, en cuanto a lo político, si se logra saber sería motivo de sufrimiento. Por ello, la muerte de Ayala motiva a los personajes a intentar escapar del orfanato, pero no lo logran porque Jacinto lo impide al provocar una explosión en el edificio. La ambición de este personaje desencadena esta desgracia. Con tal de conseguir el oro, Jacinto es capaz de todo, así provoca la muerte de la mayoría de los residentes y la destrucción de parte del orfanato.

Lo angustiante permanece de forma sutil en la mayor parte de la película relacionado con lo siniestro. Para el espectador se mantiene detrás de un velo transparente. Éste no puede intuir de manera directa su presencia, pues se encuentra del otro lado de la pantalla. No obstante, al igual que los personajes puede llegar a sentir angustia, identificarse con ellos y compartir sus experiencias de temor y pesadumbre. A diferencia de éstos, para él los acontecimientos trágicos no representan ningún peligro. Éste se encuentra inmóvil, sumido en su cómoda butaca, como receptor de imágenes y sonidos, convertido en un ente de sensaciones.

Lo terrorífico y el espectador

En principio, lo terrorífico podría considerarse como aquello que puede alterar lo cotidiano, lo que se considera normal, para presentar un entorno inhóspito y lúgubre. Un espacio donde no puede resultar placentero, ni permanecer ni adentrarse en él; donde

—al igual que en lo fantástico— nos pueden traicionar la racionalidad y los sentidos. Se presenta entonces, un escenario que manifiesta la frágil frontera entre lo normal y lo anormal, entre lo terrorífico y la fantasía. Frente al terror, a lo temible, se puede llegar a un punto momentáneo de confusión, donde el miedo se apodera de los actos del sujeto y lo inmoviliza o, por el contrario, provoca un reflejo rápido de huida o protección. Esto se observa cuando Carlos huye del espectro de Santi al visualizarlo directamente y éste le anuncia la muerte que vendrá, después el protagonista se esconde en un armario al ser acosado por el fantasma. Como se ha mencionado, en este entorno, el espectador podría compartir la sensación de temor del personaje. De esta forma, el terror en correspondencia con el miedo se mantiene oculto en el individuo, a la vez que desconocido y familiar por el acto de represión. Los temores más profundos del sujeto cuando se muestran provocan miedo, quizá de manera terrorífica y siniestra.

Aquí, se habla de lo terrorífico en relación con lo siniestro y en cierta medida con lo fantástico y lo sobrenatural, debido a que la película contiene temas de corte fantástico y siniestro, más que de terror. Esta situación presenta elementos que permiten observar acontecimientos extraños y anormales origen del temor. Al respecto anoto la idea de Roas sobre lo fantástico en relación con el miedo: “Mi objetivo es demostrar que el miedo es una condición necesaria para la creación de lo fantástico, porque es su efecto fundamental, producto de esa transgresión de nuestra idea de lo real [...]. Por eso todo relato fantástico [...] provoca la inquietud del receptor”.⁴ En este caso la conformación del filme —es decir, el desarrollo de la trama y la composición visual: la puesta en escena, cuadros, tomas

⁴ David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, 2a. ed., Páginas de Espuma, Madrid, 2019, p. 88.

o planos— parece no tener como única finalidad despertar la sensación de terror y miedo en el espectador; aun cuando contiene elementos góticos característicos de películas de terror: como la existencia de un misterio donde se involucra una muerte, un fantasma, un edificio oscuro y grande. Lo anterior se observa desde el comienzo del filme, cuando se revela la existencia de un fantasma y se muestra su figura sin momentos de suspenso, sin que el espectador pueda sentir una especie de sorpresa o sobresalto excesivo, sin experimentar una sensación de temor.

Generalmente en las películas de terror, el suspenso prolongado es una de las características, por ello es uno de los factores que influyen en los estados de angustia de los personajes, con quienes el espectador se puede identificar. El miedo ante lo desconocido se convierte en un rasgo básico para la concreción y efecto del terror. El temor radica en lo ajeno, en aquella presencia amenazante, pero invisible; cuando ésta aparece de forma repentina ocasiona la sensación de espanto en quien lo percibe: en el personaje o el espectador. El terror, acaso por siniestro, busca permanecer oculto hasta el grado de proyectarse de manera tenebrosa, y provocar entonces una sensación de temor. A diferencia de lo fantástico que depende principalmente de la incertidumbre, el terror, o lo terrorífico, en el cine se maneja mediante el ocultamiento:

La puesta en escena del cine de terror se dedicará entonces fundamentalmente a destacar el carácter *oculto* de lo filmado, la relación de lo que aparece en pantalla con lo que *no* aparece, o con aquello que sí aparece pero de un modo implícito, o incluso con aquello que aparece de un modo explícito pero investido de un aparato escénico que tiende a subrayar sus aspectos más misteriosos o incomprensibles.⁵

⁵ Carlos Losilla, *El cine de terror*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 53.

Lo siniestro tiene cierto grado de terror, pero lo terrorífico en sí parece ser siniestro por terrible, por maléfico y espantoso. Lo terrorífico se vincula con lo siniestro por su carácter oculto, se le asemeja por esa forma de ausencia capaz de generar temor y espanto al momento de manifestarse. Al igual que lo siniestro lo hace sorpresivamente y parece recordar aquello que se desea permanezca oculto, pero está ahí, latente, y se ha concretado. En esta dirección, podría relacionarse con aquello reprimido en el interior del sujeto, acaso lo familiar, en su inconsciente: viejos temores o fobias, sus propios “fantasmas” internos que se desea no se manifiesten. Fobias que repentinamente pueden regresar y concretarse ante los sentidos de una manera angustiante y aterradora, por “inhóspitas” e inesperadas. Lo siniestro enmarca lo terrorífico debido a su carácter oculto, a la equivalencia de un deseo y temor reprimidos que se han manifestado, así, “en lo siniestro parece producirse en lo real una confirmación de deseos y fantasías que han sido refutados por el choque del sujeto con la realidad: así la inmortalidad, la resurrección de los muertos en esta vida, la producción, por efecto del puro pensamiento, de efectos reales sin concurso de actividad”.⁶ En lo siniestro, en ocasiones el sólo hecho de pensar algo parecería ser suficiente para que se realizara dicho pensamiento sin necesidad de algún acto físico, como si por el simple acto del deseo y a la vez del temor se concretara una acción, sin considerar los efectos de ese momento.

En cierta forma, podría mencionarse que para el sujeto una manera de deseo y de temor se figura –mediante imagen y sonido– en la pantalla de cine. Se trataría de aquellos deseos que durante la proyección pueden ser cumplidos o incumplidos, temores que pueden provocar un estado de angustia y susto momentáneo. Estos sentimientos se encuentran también en el interior del

⁶ Eugenio Triás, *op. cit.*, p. 49.

individuo, se exteriorizan cuando los percibe en la pantalla y logra una identificación con los personajes, quienes experimentan los acontecimientos –en este caso siniestros o terroríficos– motivo de sus emociones. Inmerso en la oscuridad, con sus sentidos más sensibles y agudos, el espectador asimila lo tenebroso como una experiencia pasajera y sin peligro durante la proyección en la sala cinematográfica. Un único comprobante de lo sobrenatural auténtico “es [...] saber si suscita o no en el lector [o espectador] un hondo sentimiento de espanto al contacto de unos elementos y fuerzas desconocidos, una actitud sutil de acecho lleno de espanto, como si se estuviese escuchando el latido de unas alas tenebrosas o el zurrido de unas formas o unos seres en el limbo más remoto del universo conocido”.⁷

Lo terrorífico está relacionado con aquello que puede ocasionar espanto en quien lo percibe, acontecimientos o situaciones extrañas capaces de provocar temor. La oscuridad es su dominio. En un ambiente de penumbra se facilita su manifestación. El impacto de lo inesperado que provoca en quien está inmerso en un espacio oscuro, en quien percibe aquello ajeno y desconocido de manera perturbadora, deriva una sensación de desprotección. Al mismo tiempo, para el espectador de cine, lo terrorífico permanece en forma de ausencia, a pesar de que se muestra en la pantalla se hace de manera velada: como una sugerencia latente de lo extraño y de los temores presentidos, en espera de que los acontecimientos tenebrosos se manifiesten en cualquier momento. Cuando éstos se producen, se proyectan de manera terrorífica, al grado de provocar en el perceptor la sensación de espanto y de angustia a la vez. Angustia debida al suspenso y al tiempo de incertidumbre con que

⁷ H.P. Lovecraft, *El horror sobrenatural en la literatura*, trad. Melitón Bustamante, Fontamara, México, 2002, p. 12.

se mantiene al espectador. En este contexto cabrían las palabras de Trías: “lo siniestro se revela siempre velado, oculto, bajo forma de ausencia en una rotación de basculación en espiral entre realidad-ficción y ficción-realidad que no pierde nunca su perpetuo balanceo”.⁸

Aquí, podría decirse que lo terrorífico, al igual que lo siniestro, se esconde en lo más oculto de nuestras sensaciones, esperando acaso un detonador que pueda perturbar nuestro estado de ánimo y nuestras percepciones. Cuando lo terrorífico se manifiesta, cuando surge a la superficie, provoca entonces la sensación de espanto que mantiene en la incertidumbre al sujeto; además lo coloca en una situación de incapacidad frente a lo desconocido, que por extraño no sabe cómo manejarlo y le teme. La incertidumbre parecería prolongarse sin tener fin, esta sensación se suspende, temporalmente, hasta el momento en que se revela el misterio. El sujeto puede descansar, por el hecho de haber llegado a un estado de cierta seguridad tanto para sus sentidos como para su imaginación. Esto se observa con Carlos, cuando se “enfrenta” al espectro de Santi, en principio le teme por desconocido, después al revelar el secreto –la forma de su muerte– su temor se disipa y ayuda al espectro a cumplir su venganza, junto con los otros niños.

Lo terrorífico se basa en provocar el miedo en quien puede percibirlo, en lo otro; sin ello no podría estar en las cosas, es necesario un perceptor para que el terror surta efecto, ya que se fundamenta en el temor. Como menciona Lovecraft: el miedo es una de las sensaciones más antiguas que el hombre ha podido experimentar; así, “los niños siempre sentirán miedo a la oscuridad, y el adulto [...], siempre temblará al pensar en los mundos insondables y latentes de una vida extraña, que existen en los abismos planetarios,

⁸ Eugenio Trías, *op. cit.*, p. 49.

o que envuelven espantosamente a nuestro propio globo en unas dimensiones impías que sólo la muerte o la locura pueden otear”.⁹ Por ello el terror está en correspondencia con el perceptor o con el espectador, quienes están frente al acontecimiento, posible causa de temor. Pero acaso lo terrorífico no existe también en el interior del sujeto, se encuentra en lo más oculto, en lo más profundo de su ser, está ahí presente de manera velada, reprimida. Si es así, sólo se necesita una combinación de factores externos –sobre todo si influyen en su inconsciente– para que lo terrorífico altere al individuo y se concrete frente a sus sentidos. De este modo, “eso que el lector-espectador llama ‘terror’ nace del enfrentamiento con sus propios deseos o pensamientos reprimidos procedentes del ello: en otras palabras, el lector-espectador siente terror porque se ve obligado a mirar o imaginar la representación figurativa de sus propios fantasmas”.¹⁰

El rasgo terrorífico en *El espinazo del diablo* se esboza desde el inicio de la película, se aprecia por diferentes aspectos que se muestran en la pantalla y que adelantan la trama de la historia: desde las cortinillas, cuando aparecen los créditos, las imágenes que se proyectan son las de un feto flotando en alcohol color ámbar. A partir de esas imágenes, el espectador ya sabe o por lo menos intuye que lo que percibirá, en ciertos momentos, le podrá causar temor y angustia. En el primer cuadro se anuncia la existencia de un fantasma, al plantear la definición de este fenómeno mediante el empleo de la voz en *off* del doctor Casares. Después aparecen la bomba y el fantasma, se proyectan ya los elementos causantes del temor. No obstante, lo que producirá espanto en los personajes y en el espectador dependerá de la puesta en escena, de la forma en que

⁹ H.P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 10.

¹⁰ Carlos Losilla, *op. cit.*, p. 22.

se presenten estos elementos sobrenaturales y se relacionen con los acontecimientos de manera terrorífica y tenebrosa. Como menciona Lovecraft, en los “auténticos cuentos macabros”:

debe respirarse en ellos una determinada atmósfera de expectación e inexplicable temor ante lo ignoto y el más allá; han de estar presentes unas fuerzas desconocidas, y tiene que existir una sugerencia, manifestada con toda la seriedad y monstruosidad que le sientan al sujeto, de ese concepto más tremendo de la mente humana: la maligna y específica suspensión o la derrota de las leyes desde siempre vigentes en la Naturaleza que representan nuestra única salvaguardia en contra de los asaltos del caos y de los demonios del espacio insondable.¹¹

Como ya se mencionó, la película contiene elementos góticos y fantásticos, propicios para la manifestación del terror y lo sobrenatural: como un edificio grande y descuidado –equiparable a los viejos castillos que aparecen en la literatura gótica–; la muerte trágica de uno de sus habitantes, cuya causa se desconoce; esto deriva en la presencia de un espectro errante por los muros del edificio; por tanto, la permanencia de un secreto que, para personajes como Jacinto, no conviene que se revele la existencia en ese espacio de un objeto completamente extraño y ajeno al contexto, que mantiene cierta influencia sobre el ambiente: en este caso se trata de una bomba que nunca explotó y se mantiene en el centro del patio, por último, la presencia de un personaje inquieto capaz de enfrentar la “oscuridad”, y por oposición a lo maléfico y lo siniestro, lo caracteriza la inocencia, la ingenuidad y el deseo por revelar y solucionar el misterio. El espectador en la sala oscura es

¹¹ H.P. Lovecraft, *op. cit.*, p. 11.

el sujeto idóneo para recibir y experimentar, mediante el puro acto de percepción, situaciones espantosas y acontecimientos terroríficos. En medio de la oscuridad, él se encuentra acomodado en su butaca, en espera de que este tipo de sucesos se desarrollen en la pantalla. Consciente de que puede pasar por angustia y temor, el espectador sabe que no corre ningún peligro, aguarda pacientemente a que los hechos se realicen frente a su mirada, como aquellos sucesos capaces de provocarle espanto por su naturaleza y la forma inesperada en que se presentan; aun cuando sabe cómo estos acontecimientos que se proyectan en la pantalla, aparentemente, son inofensivos. Al momento de que el suceso terrorífico ha pasado, el perceptor parece respirar, relajarse; después, nuevamente se pone alerta para percibir sin descuido el siguiente acontecimiento tenebroso. El espectador se encuentra envuelto en un entorno de tensión constante, íntima. Esta situación se prolonga hasta el final, cuando el misterio es revelado, los créditos finales aparecen y se encienden las luces de la sala. A pesar de todo, la sensación de espanto tarda en desvanecerse.

Reflexión final sobre El espinazo del diablo

En el análisis del filme, me concentré en el que quizá es uno de los rasgos más constantes y significativos en la filmografía de este director mexicano; es decir, la estrecha relación de la infancia y lo sobrenatural. Como se apuntó en el trabajo, esta correspondencia se observa en varias de sus películas, como *Cronos*, *Mimic*, *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*. En este sentido, destaco la relación existente entre estos elementos, debido a ese grado aparente de normalidad que los niños en los filmes parecen concederle a lo sobrenatural. Esto, tal vez por la inocencia del infante y su capacidad

de asombro frente a lo nuevo, frente aquello desconocido. Incluso porque mantiene a salvo esa fuerza de la imaginación, que le facilita experimentar mundos imaginarios con mayor sensibilidad, o también percibir factores que pueden derivar en una realidad imposible en lo normal, pero no improbable en la imaginación y la fantasía.

El trabajo de Guillermo del Toro parece postular esta correspondencia entre lo sobrenatural y la infancia. Así, se enfatiza esta asociación en un universo fantástico, éste generalmente dominado por sus propias leyes, donde el espacio y el tiempo mantienen su lógica, o se desarrollan dentro de lo caótico. Ahí donde lo normal y anormal se entrecruzan, para que esto último sea asimilado de forma paralela a la normalidad. Como sucede con los espectros o los seres extraordinarios, entre ellos el vampiro, los hombres lobo y demás. Pese a todo, ¿por qué el niño soñador puede percibir con mayor sensibilidad aquello ajeno y fuera del mundo?, ¿por qué éste en cierto momento puede aceptar lo sobrenatural como parte de su realidad? Éstas parecerían ser preguntas sugeridas en la obra fílmica del cineasta. En el trabajo se desglosó la visión de mundo del infante, al considerar la potencia de su imaginación como fuente de muchas de sus percepciones ante la realidad. Esto, debido a la relevancia de la ensoñación y la ingenuidad mantenidas durante la infancia, en oposición al mundo “real”. Elementos que parecen acompañar el recorrido del niño en sus espacios de soledades únicas, donde aún dominan su capacidad soñadora y su imaginación. Quizá por ello, esa facilidad del infante para percibir y aceptar como existente aquello considerado como irreal o anormal, porque no hay prejuicios ni malicia frente al acontecimiento extraordinario.

En el filme se observa esta relación entre lo fantástico y la infancia por medio de los personajes –la mayoría de ellos infantiles–,

principalmente por la identificación que se llega a establecer entre estos y el espectro infantil; nombrado por ellos “el que suspira”. Al parecer el fantasma sólo ha manifestado su existencia ante los niños, se oculta en el sótano, lo escucha y se propone ayudarlo a vengar su muerte. Con esta acción, el protagonista contribuye a reducir el distanciamiento entre los niños. Cuando Carlos revela el secreto, libra del sentimiento de culpa a Jaime. No obstante, al final del camino –a pesar de haber mostrado fortaleza– los niños están solos frente al mundo. Todos asimilan el abandono y la desolación, experimentan sus soledades de la infancia en diferentes planos.

Como ya se señaló en el trabajo, la imaginación influye, en mayor o menor grado, en todas las actividades del hombre. Este hecho deriva en nuevas formas de ver y comprender la realidad. La imaginación en su aspecto de irrealidad da origen a la fantasía, esto después derivará en la creación de lo fantástico. En esta dirección, lo fantástico se trata de un género creador de mundos imaginarios, normado por sus propias reglas, también cuenta con seres sobrenaturales y tópicos recurrentes que lo identifican. Pero lo fantástico, no sólo radica en la manifestación de los elementos que lo sustentan como “género”. Más allá de lo anterior, lo fantástico, desde la postura de Todorov, consiste en aquello que mantiene la vacilación, la incertidumbre; cuando éstas se desvanecen o resuelven, lo fantástico deja de existir. Esta incertidumbre es necesaria para que la fantasía se mantenga y alimente a la imaginación. Por otro lado, lo fantástico pone en duda la realidad a la que un individuo está acostumbrado, también permite un cuestionamiento sobre el mundo y trastoca sus leyes.

En el trabajo se ha señalado cómo los territorios de lo fantástico y lo siniestro se manifiestan a lo largo del filme, en ocasiones directamente, en otras de forma velada; además de mencionar sus características, similitudes y diferencias, destaco la correspondencia

que mantienen entre sí, en relación con la trama de la historia y con la puesta en escena de la película. A partir de estos campos de acción, se facilita un acercamiento al discurso cinematográfico de Guillermo del Toro. Lo anterior permite esbozar de manera general los rasgos de su estilo cinematográfico, esto debido a la presencia constante de motivos sobrenaturales en la mayoría de sus filmes. De igual forma, ello deriva en una alternativa de interpretación a su trabajo, por tanto, se indicó la influencia de ambos terrenos –lo fantástico y lo siniestro– en *El espinazo del diablo* y en su filmografía.

Lo siniestro se destaca como rasgo distintivo del filme. En esta dirección, nos conduce a diversas interpretaciones, la mayoría de ellas a partir de sus características fundamentales, como aquellas señaladas en el apartado correspondiente a este tema. Sin olvidar que lo siniestro “es aquello que debiendo permanecer oculto se ha manifestado”. En cierta forma, acaso por esta situación de permanecer en un estado límite, podría agregarse que lo siniestro también sería aquello “fronterizo” entre dos opuestos; esto debido a que habita de forma indefinida en un borde aparentemente imaginario, pero al momento de traspasar la frontera de una de las orillas se define, se manifiesta.

Así, lo siniestro tendría como otra de sus características ser una especie de límite. Me aventuro a decir que sería como un estadio entre lo racional y lo irracional, entre lo lógico e ilógico, entre el bien y el mal, entre lo normal y lo anormal, entre lo real y lo irreal, podría señalarse a lo siniestro como un elemento lindante o fronterizo. Acaso por esto podría afirmarse que lo siniestro, además de tratarse de aquello oculto, se trata de aquello indefinido que se encuentra en la frontera; se trataría entonces de aquello “fronterizo” entre dos planos. De este modo, permanece su rasgo distintivo: el ocultamiento.

Sin embargo, en distintos puntos del estudio, se esbozó en cierta medida esta circunstancia límite de lo siniestro. Lo anterior fue posible por la naturaleza del filme, que permite la relación y coexistencia de dos territorios: lo fantástico y lo siniestro. Aquí, ambos mantienen su territorialidad, sus características únicas. No obstante, llega un momento en que sus fronteras imaginarias se disipan, ya que se ven traspasadas por ciertos factores coincidentes en los dos espacios. Se aprecia entonces un entrecruzamiento de elementos, que deriva en una especie de mezcla momentánea de rasgos de lo fantástico y lo siniestro. En este sentido, lo siniestro está relacionado con acontecimientos desafortunados, y la forma en que se manifieste dependerá del contexto o situación que propicie su develamiento.

Por otro lado, podría mencionarse que –de forma matizada– esta combinación de lo fantástico y lo siniestro da como resultado lo terrorífico. En el filme, este rasgo no sólo está asociado con esta idea de lo oculto y lo espantoso, sino también –quizá con más gravedad– con la figura de la guerra, presencia siniestra en la película. Esta idea de la guerra es, tal vez, el elemento más terrible de todos los que contiene el filme, se presenta a manera de ausencia, sus secuelas en la cotidianidad y psicología de los personajes son constantes e irremediables. Como menciona el director mexicano, se trata de una película donde “la guerra es un fondo de la historia, aunque está muy presente en las actividades de los personajes”.¹²

¹² Comentario de Guillermo del Toro, en *El espinazo del diablo*, director Guillermo del Toro, guion de Guillermo del Toro, Antonio Trashorras y David Muñoz, fotografía de Guillermo Navarro, música de Javier Navarrete, producción: El Deseo/Tequila Gang/Sogepaq/Canal+España/Anhelos Producciones, productores: Agustín y Pedro Almodóvar, Guillermo del Toro y Bertha Navarro, España-México, 2001. Esta referencia proviene de la edición especial en DVD de Sony Pictures Classics; ésta incluye comentarios del director, *making offy* y entrevistas.

Este contexto deriva en situaciones que desencadenan sucesos trágicos en el filme, acontecimientos que el espectador percibe con mayor sensibilidad y es más susceptible a que le afecte en su experiencia perceptiva, y acaso estética.

La presencia de estos territorios influye en la estética del filme, circunstancia que se ve enfatizada cuando se acoplan estos espacios, su influencia se manifiesta en la estructura dramática, en la composición visual y en el efecto estético de la película. *El espinazo del diablo* se ubica de forma general, mas no definitoria, en el género fantástico. La percepción del espectador se ve guiada por esta combinación de características de este género, mismas que se entremezclan en el universo ficcional y estético del filme. El perceptor –del otro lado de la pantalla– comienza el recorrido sensorial dentro de lo fantástico y siniestro, acompaña a los personajes de ese universo que se proyecta ante su mirada. Sin duda, el espectador se deja guiar en la oscuridad de la sala por esos elementos fantásticos y siniestros integradores de la trama, mismos que se observan en la puesta en escena. De esta forma, el espectador experimenta placer o temor al percibir el filme, lo goza y lo sufre al mismo tiempo. Como Vicente Castellanos menciona: “El cine se experimenta porque se goza, aunque a veces también se sufre, pero es un sufrimiento gozoso. Asistimos a una sala cinematográfica en busca de preguntas y respuestas, por eso gozamos o sufrimos desde la elección de la película, el título puede ser la motivación principal para elegir un *film* o dejarlo en el olvido”.¹³ Con esta película, como en otras, el perceptor goza y sufre a la vez, se ve expuesto a momentos de placer y angustia. Los momentos placenteros se derivan por la apreciación de las experiencias de infancia de los protagonistas.

¹³ Vicente Castellanos Cerda, “La experiencia estética en el cine”, en Ana Goutman (coord.), *La experiencia estética en el cine. Estética de la imagen. Para leer el videoclip*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, p. 21.

Los momentos de angustia se deben a situaciones que desconciertan por siniestras, en este caso cuando aparecen acontecimientos sobrenaturales y terribles, como el espectro o los momentos de suspenso y de incertidumbre por no saber lo que se visualizará en la pantalla; esto es, frente a una escena incierta y aún sin resolver. El entramado de la historia –el drama presente en ella– junto con los sucesos terribles y fantásticos que conforman el filme provocan una respuesta de goce o un *sufrir gozoso* en el espectador. En relación con lo fantástico y lo siniestro, se presentan sensaciones derivadas de la incertidumbre, el suspenso y el desconcierto.

En la película se aprecian otros rasgos que podrían analizarse con más detalle en investigaciones posteriores. Entre estos se encuentran ciertos elementos de lo gótico literario. Generalmente se asocia lo gótico con el horror. Como este género no fue objeto de estudio, de forma general se pueden mencionar sólo algunos de sus motivos, como son los seres atormentados que habitan en la oscuridad, seres de ultratumba y de la noche (los fantasmas atrapados en castillos; los vampiros, entre ellos Drácula). Además, como espacio idóneo para su concreción se caracteriza por la existencia de castillos húmedos, ruinosos o antiguas casonas donde domina la penumbra. Aquí esta función la cumple el viejo edificio del orfanato. De este entorno se propician acontecimientos sobrenaturales y extraordinarios, con motivos que se repiten y caracterizan los universos ficcionales de este género. En lo gótico no sólo está presente la oscuridad o los seres tenebrosos de la noche como rasgo distintivo, también se aprecian ciertos matices y la fusión de características de otros géneros, que entremezcladas con las del gótico enriquecen su significado. No obstante, lo fantástico encierra más posibilidades de manifestar su naturaleza, su universo. Lo fantástico es todavía más amplio, se trata de un género que también propicia la creación y transformación de realidades

y de mundos. Lo gótico para su realización depende de una “realidad” determinada por sus normas vigentes. A partir de ella puede concretarse dentro de esa normalidad.

Otro tema interesante que se podría investigar en estudios ulteriores sería el simbolismo que maneja Del Toro en sus filmes. En esta película cuenta con una gama de elementos simbólicos que contrastan en significados, van desde aquellos religiosos, como la presencia de un cristo ensangrentado en un orfanato manejado por comunistas, y el encuadre del espejo –objeto rico en significaciones y con una gran carga simbólica– con la imagen del doctor Casares. Esto se podría considerar como un indicio de lo ilusorio, de otra “realidad”, de su fantasmagoría. Los anteriores son ejemplos de varios que se vislumbran a lo largo de la película.

El camino realizado por el entramado de este filme, por aquellas sinuosidades a las que resultó menos complicado acceder, llevan a la posibilidad de mostrar y detenerse sobre algunos detalles que están manifiestos en la mayoría de las películas de este director mexicano. Entre estos se encuentran el manejo de espacios físicos donde predomina la oscuridad, la fusión entre géneros, la presencia de la infancia y su particular relación con la realidad a partir de su visión de mundo –temas que aquí se analizaron–; se destaca la correspondencia del infante con lo extraordinario, con lo sobrenatural. Lo anterior posibilita adentrarse en lo que quizá es lo más evidente en la filmografía de Guillermo del Toro: lo fantástico como tema y como género cinematográfico. Acaso como forma de hacer cine, como constante que, hasta cierto grado, marca su trabajo filmico y su estética. De este modo, lo que predominó en este develamiento parcial de los elementos integradores de la película, fue la duda como rasgo distintivo de estos territorios. Por ello, este paseo por el filme me llevó a distintos rincones: desde aquellos de oscuridad y de luz; de abandono

y de angustia; hasta los espacios de ingenuidad de la infancia, de ilusión y de esperanza. Pero al final del camino, después del análisis de los temas anteriores –acaso como los niños en la última escena de la película–, lo que permanece es una inquietante incertidumbre, por no abarcarlo todo, ante la naturaleza cambiante de lo fantástico y lo siniestro.

VI. Acercamiento a *El laberinto del fauno*

Lo fantástico y lo siniestro en El laberinto del fauno

Una de las cosas que hace lo fantástico tangible, es hacerlo mundano.

Guillermo del Toro

Este texto lo comenzaré con una breve síntesis sobre *El laberinto del fauno*. Esta película situada en el año de 1944, años después de haber finalizado la Guerra Civil española, muestra el viaje de Ofelia (Ivana Baquero) que pasa por su etapa de preadolescencia. Ella viaja con su madre Carmen (Adriana Gil), quien está afectada por su embarazo, hacia el bosque donde habita el capitán Vidal (Sergi López) –padraastro de Ofelia– con un regimiento del ejército franquista. Él es esposo de Carmen y padre del hijo que ella espera, aun así, las recibe fríamente, a ella y a Ofelia. Después la protagonista se adentra, por curiosidad, en el laberinto ubicado en ese lugar. Entonces Mercedes (Maribel Verdú) va por ella y le explica que se trata de un antiguo laberinto. Después, ya de noche, Ofelia regresa a ese espacio y es cuando conoce al fauno (Doug Jones), quien le hace una revelación: Ofelia no es hija de hombres, ella es inmortal y princesa de otro mundo, uno sobrenatural, por lo tanto, no de humanos. Sin embargo, para regresar a su mundo debe superar tres pruebas antes de que la luna llena se manifieste. A la vez, en el filme se muestran acciones de lucha entre un grupo armado

de republicanos y los franquistas. Vidal opera desde un viejo molino, al parecer fuera del pueblo, para combatir un resquicio de la resistencia republicana. También se percibe cierto padecimiento cotidiano por quienes están en desacuerdo con el régimen –representado en la figura de Vidal–, como Mercedes y el Doctor (Alex Angulo) quienes ayudan a la resistencia.

En *El laberinto del fauno*, al igual que en *El espinazo del diablo*, se presenta lo fantástico en estrecha relación con el mundo infantil o la potencia imaginativa del niño. Como ya se mencionó en su momento, este rasgo también se observa desde el primer largometraje de Guillermo del Toro: *Cronos*. Específicamente, la presencia de lo fantástico en *El laberinto del fauno*, en principio, se relacionaría con la existencia de seres sobrenaturales como el fauno, las hadas y el “hombre pálido”. Una cuestión radicaría en si esta existencia es aceptada como “real” o no, por el espectador, si se considera que estos seres existen de forma paralela al mundo “real” o sólo se deja a la imaginación de la protagonista. Al señalar que un rasgo de lo fantástico consiste en la vacilación, en esa duda que no se resuelve, el filme entraría en este género. Se podría decir como en la película, desde la perspectiva de la niña, se presentan estos seres sobrenaturales que conviven con lo normal y permanecen. Al mismo tiempo, hay que señalar cómo hay una diferencia con el punto de vista de los otros personajes en relación con el de Ofelia. Por ello, la duda persiste y esto posibilita la instauración de lo fantástico.

Por otro lado, se aprecia cuando Ofelia regresa al reino de su padre después de que ha muerto en el mundo de los humanos. Ella es la princesa de otro mundo, uno sobrenatural. Al no haber una explicación lógica para los acontecimientos que la niña experimenta desde el principio hasta el final, se mantiene la duda –acaso podría pensarse que los seres sobrenaturales y los eventos anormales

son resultado de la imaginación de la protagonista. Sin embargo, la presencia de estos seres maravillosos y objetos fantásticos se muestran en el mundo conocido como real o natural, pero ello no quiere decir que estos seres existan en el mismo plano considerado normal, si no que se desenvuelven en otro paralelo al conocido. Así, según menciona Ana María Morales: lo “maravilloso, entendido como universo alternativo, donde las causas y las leyes naturales no son iguales a las que conocemos y que pueden considerarse [...] razonables, es un mundo paralelo que siempre ha estado presente en la literatura”,¹ y podría agregarse en el cine, desde que éste asume como parte de su discurso la representación de historias ficcionales. De esta forma, se da esta coexistencia entre ambos universos. Lo real está regido por leyes conocidas y aceptadas como normales, por ello la presencia de lo sobrenatural o maravilloso altera esa normalidad. El universo sobrenatural está habitado por seres extraordinarios y presenta sus propias reglas, por tanto, se manifiesta como la existencia de otro mundo.

En el filme, los seres sobrenaturales se muestran en la “realidad” aparente y cotidiana que viven los personajes de la cinta, situada en España de los años posteriores a la Guerra Civil. La presencia del fauno no sólo tiene un papel primordial en el desarrollo del relato cinematográfico, sino que es una figura influyente en la visión de mundo de la protagonista.² El fauno le recuerda a Ofelia quién es

¹ Ana María Morales, “Lo maravilloso medieval y los límites de la realidad”, en Ana María Morales, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2003, p. 15.

² En relación con la mitología clásica, Fauno era un “antiguo rey de Lacio, esposo de Fauna. Para algunos es hijo de Pico; para otros, de Júpiter y de Circe. Sería el padre de Acis y también de Latino con Marica, a no ser que Fauna hubiera engendrado a este último uniéndose al héroe griego Hércules, antes de casarse con Fauno, o bien que Latino fuese hijo del mismo Hércules

ella en realidad, y que, al igual que él, se trata de alguien que, en esencia, no pertenece al mundo humano, su vida estaría en el universo sobrenatural. En ese espacio fantástico Ofelia es una princesa que ha escapado de un reino subterráneo para llegar a la realidad de los humanos, como lo sugiere en *off* un narrador al principio del filme. Ofelia es “la princesa Moanna, hija del rey de Bethmoora, el reino subterráneo”,³ así se lo revela el fauno en su primer encuentro con la protagonista.

y Palanto, otra esposa de Fauno. Una tradición romana hace a Fauno, con la profetisa Manto, padre también de Aucno. [...] Fauno era venerado asimismo como genio de los bosques, que asusta por las noches a los hombres con sueños y apariciones terroríficas. [...] Por otra parte, Fauno fue identificado con el helénico Pan, pasando con ello a ser una divinidad muy secundaria, que a veces aparecía como única, pero generalmente como un conjunto, los Faunos especie de semidioses del bosque, afines a los Panes, Sátiros, Silenos”, en Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández Galiano y Raquel López Mellero, *Diccionario de la mitología clásica 1*, Alianza, Madrid, 1980, pp. 249-251.

En cuanto a Pan, se puede mencionar lo siguiente: “Dios de los pastores y rebaños, pertenece al cortejo de Dionisio. originario de Arcadia, su culto se transmite a toda Grecia e incluso a Egipto. Con un cuerpo mitad hombre, mitad de macho cabrío (de ahí su sobrenombre de Egipán), lleno de arrugas y con rala y larga barba, recorre los montes con prodigiosa habilidad, descansando sólo para dormir largas siestas a la hora de más calor en lugares umbrosos, sobre todo junto a las fuentes”, también se le relaciona con Silvano, dios de los bosques y con Fauno. Constantino Falcón Martínez, Emilio Fernández Galiano y Raquel López Mellero, *Diccionario de la mitología clásica 2*, Alianza, Madrid, 1980, p. 487.

³ *El laberinto del fauno*, director y guionista Guillermo del Toro, fotografía de Guillermo Navarro, música de Javier Navarrete, producción: Tequila Gang/ Estudios Picasso/Telecinco/Esperanto Filmoj, productores: Guillermo del Toro, Bertha Navarro, Alfonso Cuarón, Frida Torresblanco y Álvaro Augustin, México-España-Estados Unidos, 2006. Los comentarios del filme se tomaron de la edición en DVD de Picturehouse-New Line Home Entertainment, 2007 (edición especial). Por otro lado, está el guion cinematográfico publicado: Guillermo del Toro, *El laberinto del fauno*, Ocho y Medio, Madrid, 2006 (Espiral), p. 33. El guion cinematográfico es una etapa primordial e indispensable del proceso creativo de una película y del cine en sí, No obstante, podría afirmarse



Primer encuentro entre Ofelia y el fauno.

En la misma secuencia del filme, este ser de los bosques le revela: “No sois hija de hombre. La luna os engendró”. El fauno se presenta como un ser ambiguo en sus intenciones a lo largo del filme, se podría decir que esta ambigüedad radicaría en la propia naturaleza de este ser. En la película, el fauno es un ser de los bosques con una identidad propia de ese mundo sobrenatural que representa, por ello su fisonomía está conformada de material boscoso –enmohecido– como si fuera un cuerpo arbóreo.

El fauno representaría lo otro, lo desconocido, ese ser extraño que vincule a Ofelia con lo sobrenatural en su viaje hacia

que la película –por tanto, el cine– existe en el momento de su proyección en la pantalla. Por ello, el guion es una preexistencia del hecho cinematográfico, pero no su culminación, sólo la realización de la imagen, la manifestación de ésta podría considerarse como el acontecer del cine. El guion servirá de guía y apoyo para revisar algunos datos. Por ello, a partir de este momento las citas que se mencionen sobre la trama de *El laberinto del fauno*, así como los comentarios de Guillermo del Toro serán de la fuente en DVD y no se mencionará de nuevo la fuente bibliográfica, sólo en casos excepcionales.

el desvelamiento de un mundo secreto y hacia una forma de autodescubrimiento de su ser; este recorrido le mostrará su pertenencia a otra realidad. El fauno es quien le revela su nobleza de un reino subterráneo. En este sentido, ella necesita de él para regresar a los dominios de su padre, no sin antes superar las pruebas que éste le señala para comprobar que aún conserva la “pureza de corazón” o la bondad. Lo anterior se relaciona con la ingenuidad de la infancia. Es decir, antes de que ésta se pierda en el duro proceso de crecer y la inocencia y ensoñación se desvanezcan. El desencanto de la edad adulta, el paso del tiempo y el olvido parecerían una amenaza a la capacidad imaginativa y se constataría cuando se apoderan de la ingenuidad y merman la imaginación. Cuando Ofelia falla en una de las pruebas, el fauno la sentencia a no poder regresar al reino de su padre, debido a que ha perdido parte de su inocencia: “No podéis regresar. [...] La luna estará llena en tres días. Vuestro espíritu se quedará para siempre entre los hombres, envejeceréis con ellos, moriréis como ellos. Vuestra memoria se desvanecerá en el tiempo y nosotros desaparecemos con ella. No nos volveréis a ver jamás”. A pesar de esto, el fauno sabe que la protagonista aún conserva su inocencia.

Ofelia tiene esa curiosidad característica de la infancia, esa confianza en su ingenuidad e inocencia para descubrir lo secreto y enfrentarse a lo desconocido. Ella todavía conserva esa capacidad soñadora del infante. Lo mismo que a Carlos –el protagonista infantil de *El espinazo del diablo*– a Ofelia esta etapa de inocencia y ensoñación –acaso por ello de pureza en sus miradas en cuanto al mundo– le permite “luchar”, buscar y revelar lo secreto que puede ocultarse a la mirada de los demás. Quizá por ello, sólo estos personajes infantiles son capaces de percibir lo oculto y sobrenatural en lo otro. Entonces se trataría de héroes que por esta capacidad ensoñadora y potencia de la imaginación pueden cruzar las fronteras

para otros lejana o imposible de traspasar; así como menciona Morales: “en un mundo lleno de fronteras que nadie ha podido traspasar, siempre hay quien se siente obligado a ir más allá. Nunca han faltado quienes se preocupen por conocer más, por explorar tierras desconocidas, por conocer motivos ocultos y responder a la pregunta qué hay más allá”.⁴ Las preguntas que podrían hacerse estos niños serían por esa inquietud de saber y conocer sobre el mundo, pero también por descubrir aquello que está más allá. Este cruce de la frontera entre lo normal y lo anormal, este acercamiento de los infantes a lo sobrenatural es la búsqueda de respuestas. ¿Acaso obedece a inquietudes o a la curiosidad? ¿a aquello extraño que se presenta ante su mirada y sus sentidos? Para los niños, en estos filmes, es el atrevimiento y valentía de seguir a su imaginación, a su ingenuidad, por ir más allá y adentrarse en ese mundo que percibe y llega a experimentar con la intención de resolver sus secretos. En este sentido, se aprecian las palabras de Guillermo del Toro en relación con la trama de *El laberinto del fauno*: “sería un cuento sobre la elección y la desobediencia. Sobre una niña que necesita desobedecer a todo menos a su propia conciencia, su propia alma”.

De este modo, Ofelia comienza su viaje hacia el territorio de lo sobrenatural en el momento en que ella encuentra un fragmento de escultura y coloca la pieza faltante –un ojo– en el rostro de la figura labrada en la piedra. Como se observó en *Cronos* con la invención y en *El espinazo del diablo* con la bomba como objetos mediadores, en *El laberinto del fauno* la escultura cumpliría esta función de mediar entre lo real y lo irreal –lo natural y lo sobrenatural– debido a que no sólo es un objeto común, es algo que media entre estos planos. Este sencillo acto de Ofelia de incrustar el fragmento en el monolito desencadena lo sobrenatural y deriva en un cruce de fronteras que

⁴ Ana María Morales, *op. cit.*, p. 17.

la protagonista, sin darse cuenta, ha realizado. Esta acción resulta en un trastocamiento de la realidad que propicia la convivencia de ambos mundos en planos diferentes, un cierto entrecruzamiento de lo normal y lo anormal.

Una de las primeras manifestaciones de lo fantástico –que desde la perspectiva de la niña se manifiesta en un insecto– es la aparición del hada. Este ser surge de la escultura después de haber sido colocada la pieza faltante. El hada seguirá a la protagonista a lo largo del bosque hasta el sitio que ella deberá asumir como su casa. Por otro lado, el contacto entre el fauno y Ofelia se logra después de que hubo algo que medió entre ambos. Ella, ubicada en el plano de lo normal y el fauno –ser sobrenatural y genio de los bosques– situado en el plano de lo fantástico. Este encuentro permite a la protagonista acercarse a lo desconocido y adentrarse en lo sobrenatural. Así, Del Toro señala cómo la estatua implica la modificación en la mirada de la protagonista: “Creo que uno de los momentos claves de la película es cuando la niña encuentra el ojo de la estatua para poder empezar a ver el mundo como ella quiere verlo, completa la cara de la estatua poniéndole el ojo y es cuando aparece el hada, desde ese momento la niña comienza a ver el mundo de manera diferente”. Para el cineasta mexicano, el filme tiene ciertas características de los cuentos de hadas, como las tres pruebas que la protagonista debe superar, y con ello regresar a su mundo y recuperar su naturaleza. A la vez estas pruebas formarán a la protagonista y hacen que surja su carácter. Con estas experiencias Ofelia estará entre el “bien” y el “mal” –esto se consideraría a partir de la trama del filme–, otro elemento de los cuentos de hadas. Estos rasgos tienen presencia en ambos universos: el fantástico y el real. Con sus respectivas distancias y considerando el “bien” y el “mal” como algo conjuntivo no disyuntivo, acaso inherente de la naturaleza y de los seres, para el caso del filme se

trata de que los personajes se deciden por uno u otro mediante sus acciones; aquí se toman en consideración las pautas de los cuentos de hadas y la serie de opuestos presentes en la película. De este modo, en el plano sobrenatural, el mal estará representado por el “hombre pálido”, en el plano real por el capitán Vidal. El bien, en el mundo real se representaría por Ofelia, por Mercedes y el médico; en el fantástico también por Ofelia. El fauno lo caracteriza la ambigüedad que manifiesta a lo largo del filme, misma que se resuelve hasta el final. En este sentido, la protagonista tiene la posibilidad de elegir y elige el bien, al grado de sacrificar su vida por otro. Esta decisión la llevará a su verdadero mundo. No obstante lo anterior, es preciso señalar cómo los personajes muestran cierta ambivalencia natural y debilidades que llegan a afectar positiva o negativamente a los demás. Así, en los cuentos de hadas el bien y el mal están siempre presentes de una forma o de otra:

En los cuentos de hadas el mal está omnipresente, al igual que la bondad. Prácticamente en todos estos cuentos, tanto el bien como el mal toman cuerpo y vida en determinados personajes y en sus acciones, del mismo modo que están también omnipresentes en la vida real, y cuyas tendencias se manifiestan en cada persona. Esta dualidad plantea un problema moral y exige una dura batalla para lograr resolverlo.⁵

A lo largo de la película, Ofelia realiza esta batalla, sobre todo en relación con su propio ser, en cuanto a su formación mediante el cumplimiento de las pruebas y la conciencia del entorno en que está inmersa. En cierto grado, el filme contiene estos polos:

⁵ Bruno Bettelheim, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Silvia Furió, Crítica, Barcelona, 1977, p. 16.

el “bien” y el “mal”, al parecer característicos de los cuentos de hadas. La película no manifiesta estos elementos sólo de manera separada y opuesta, sino también mezclados entre sí, como parte de la naturaleza de ambos mundos y de algunos personajes que los habitan –quizá de la “naturaleza” humana por eso en la película también tiene relevancia la posibilidad de “elección”. Aquí, esta ambivalencia –hasta cierto punto– propicia que las acciones de la protagonista y los personajes se vean determinadas por esta dualidad, y en cierto momento uno de los dos predomina. En el interior de cada personaje también estaría esta duplicidad, lo que implica que en algún momento ellos se deciden por alguno de los polos, y con ello se enfatiza su carácter acorde con la selección realizada.

Debido a las pruebas que la protagonista necesita superar, ella va formando su carácter, va decidiendo –de acuerdo con lo que cree conveniente y benéfico– cómo ayudar a su madre y hermano, y a su vez recuperar su esencia. Ofelia elige superar las pruebas que el fauno le indica para ayudar a los demás y retornar a su mundo. La experiencia de las tres pruebas estaría en función de la elección: el simple acto de decidir, de elegir; ahí radicaría un rasgo de fortaleza de Ofelia. Con la decisión de la protagonista de tomar las pruebas, ver más allá y creer, se mantiene el carácter sobrenatural de la trama, lo que permite su evolución a lo largo de la película. El andar de la niña por los senderos inciertos de lo sobrenatural y los caminos inseguros de la realidad siniestra por los resultados de la guerra. Las pruebas implican –más que la mera acción de ejecutarlas– hechos de iniciación y fortaleza, que le permitirán a la protagonista alcanzar su meta, finalizar su búsqueda. Esta aventura no radica sólo en una revelación de secretos de lo sobrenatural o lo fantástico, también sugiere el hecho de que es un descubrimiento interior por parte de la protagonista, de su propia esencia, de su naturaleza y de la potencia imaginativa como infante que es Ofelia:

Los cuentos de hadas [...] señalan el camino hacia un futuro mejor, se concentran en el proceso de cambio más que en la descripción de los detalles exactos de la felicidad que se va a ganar. Las historias comienzan [...] en el momento de desarrollo en que se encuentra el niño y sugieren el cambio que debe seguir, poniendo énfasis en el proceso en sí. Los cuentos pueden, incluso, enseñar al niño el camino más espinoso, a través del periodo edípico.⁶

El niño puede acceder a mundos inconcebibles, a realidades ocultas y en cierta forma enfrentarse a las adversidades que las mismas presentan, se trata de una etapa en la que domina la imaginación, la inocencia. Con ello, desde su perspectiva el infante se involucra tanto en la “realidad” –fantástica y única– descubierta y experimentada, que se encuentra a la deriva entre los dos universos el real y el irreal. Sólo el niño es capaz de involucrarse con aquella “realidad”, la suya, sin perderse en la otra considerada real. En ambas “realidades”, él es capaz de mantener esa ingenuidad y fuerza ensoñadora que le permite develar las cosas o acaso la esencia de las cosas. Por ello, el niño es quien, por su rasgo de inocencia, puede mantenerse en la balanza del bien por más tiempo –no por ello sin descartar, ocasionalmente, un grado de crueldad y de “maldad”. Sin embargo, él tiene la posibilidad de acceder más fácilmente al “bien”, de que predomine la bondad en su interior; porque en él no hay prejuicios. Los universos que habitan en su mente –y de los que forma parte y participa– son los de su ensoñación, de su imaginación, inofensivos, pero creadores, donde la inocencia predomina por encima de todo, incluso del “bien” y del “mal”. Con esto el bien permanece y domina por esa característica ingenuidad. Acaso esto se aprecia en la escena cuando Ofelia

⁶ *Ibid.*, p. 104.

le habla a su hermano en el vientre de su madre: “Hermano, si me escuchas. Las cosas por aquí no están muy bien. Pero ya pronto tendrás que salir, has puesto muy mal a mamá. Cuando salgas [...] no le hagas daño a mamá. Ya la conocerás es muy bonita [...]. Escucha, si me obedeces, te llevaré a mi reino y serás un príncipe. Te lo prometo... un príncipe”. Por ello, Ofelia puede ver más allá de lo que el resto de los personajes percibe. No es que ella se imagine cosas, más bien ve lo existente en el linde de lo real, lo fronterizo entre lo natural y lo sobrenatural. Según afirma Guillermo del Toro: “la película habla de cómo las cosas existen en el mundo sólo para aquellos que saben dónde mirar”.

Así, la relación de la protagonista con este universo sobrenatural surge a partir de la mirada y de un acercamiento al fauno y a las hadas. Aquí podría agregarse cómo el fauno se transforma físicamente a medida que avanza la película. En la primera escena aparece viejo y enmohecido como si cargará con el peso de todos los tiempos. Después, este ser se muestra más rejuvenecido hasta el grado de que en la última escena ya se aprecia más fuerte y pulcro. Sin embargo, para algunos es difícil creer en un fauno o las hadas, al menos según los adultos quienes –acaso por el desencanto– ya han perdido la ingenuidad y la ensoñación. Esto se observa cuando Ofelia pregunta a Mercedes:

Ofelia: —Mercedes, ¿tú crees en las hadas?

Mercedes: —ya no... pero cuando era muy niña sí. Entonces yo creía en muchas cosas en las que ahora ya no creo.

Ofelia: —Pues anoche me visitó un hada.

Mercedes: —Vaya.

Ofelia: —Bueno no era sólo una, había otras y un fauno.

Mercedes: —¿Un fauno?

Ofelia: —Eso dijo, es muy alto, muy viejo y huele a tierra.

Mercedes: —Pues mi abuela decía que con los faunos hay que andarse con cuidado.

En este diálogo se aprecia una diferencia de la visión de mundo del infante con la de los adultos. Es el caso de Ofelia que por esta capacidad ensoñadora cree en la existencia del fauno y las hadas, además de confiar en él y hacer lo que le indica para salvar a su hermano, quien aún se encuentra en el vientre de su madre. De este modo, ella utiliza una mandrágora proporcionada por el fauno. Aquí la mandrágora se caracteriza por ser un elemento fantástico y antropomorfo que semeja la figura humana. En la película tiene características mágicas que funcionan para aliviar a Carmen y salvar al hermano de la protagonista.

Por otro lado, en el filme el laberinto es la representación del espacio donde habita el fauno. Un espacio divisorio entre lo real y lo irreal que marca o establece los límites entre ambos, podría decirse que es lo fronterizo entre lo conocido y lo desconocido. El acontecimiento sobrenatural está entre sus muros y el hecho de internarse en este sitio indica aventurarse a lo fantástico. Aquí se estaría en un espacio caracterizado por lo anormal o sobrenatural, aun cuando parezca que lo fantástico no acontece. En el laberinto predominan su propia espacialidad y temporalidad, éstas son determinantes para quien se adentre en él. Cuando la protagonista recorre el laberinto se ve influida por su naturaleza confusa y su rasgo fantástico. Cuando Ofelia llega al centro del laberinto, también alcanza la puerta de entrada a otro universo. Paradójicamente la salida de este laberinto no es el retorno al espacio conocido, sino el acceso a lo desconocido, a lo ajeno.



Ofelia en el centro del laberinto.

En el filme el laberinto tiene una salida, pero al parecer se tiene que llegar al centro para poder encontrar el camino de regreso. Algo parecido sucede con el palacio del “hombre pálido” y el árbol, espacios a los que Ofelia entra hasta un punto donde parece ya no se puede seguir y después sale por el camino que tomó para internarse en esos sitios. En cuanto al laberinto, implica cierta redondez sugerida en su forma y su sentido, en su universo por ese rasgo concéntrico –a la vez que manifiesta cierta infinitud espacial y temporal. Como menciona Bachelard en cuanto a la redondez, las imágenes de lo redondo “borran el mundo y carecen de pasado. No proceden de ninguna experiencia anterior [...]. Nos dan una lección de soledad. Tenemos que tomarlas para nosotros solos un instante”.⁷ En el laberinto todo se dirige hacia un centro, en el filme representaría la salida de lo real y la entrada a otro espacio,

⁷ Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, p. 272.

el fantástico. Se trata de un centro indefinido porque sólo llega a desvelarse cuando se alcanza el mismo y se resuelve el misterio que contiene. Esto se aprecia cuando la protagonista baja al pozo después de llegar al centro del laberinto y conoce al fauno.

Al parecer, el fauno es quien ha habitado el laberinto desde “tiempos inmemorables”, es parte de ese universo. A la entrada de este espacio está grabada su efigie. En este sentido, del Toro menciona que “la imagen del fauno fue pensada para que pareciera que ha existido desde siempre. Como si hubiera estado ahí desde tiempos inmemorables. Esta cosa está hecha de las mismas cosas que está hecho el bosque”. El fauno es quien a su vez experimenta el espacio y el tiempo laberíntico. Sólo este ser conoce las dimensiones y secretos resguardados por los bordes que conforman el trayecto del lugar. En el filme, la representación del laberinto –mediante la imagen– proyecta su existencia al mostrar sus muros intrincados, y acaso provoca una sensación de incertidumbre; debido a que no se representa como un todo en oposición al exterior, se deja ver una fracción, no se saben las dimensiones ni a lo que posiblemente hay que enfrentarse. La cámara sólo muestra sus paredes con acercamientos. En escenas con tomas más amplias se aprecian partes del laberinto que sólo dan indicios de ese espacio, pero no revelan su naturaleza; esto no le permite al espectador apreciar la totalidad de ese espacio, se deja fuera de cuadro el resto de ese territorio, el afuera. El espectador percibe el interior del laberinto, el adentro, y parece tener la sensación de sentirse y verse en él junto con la protagonista y de recorrerlo al igual que ella.

La representación del laberinto va más allá de las fronteras que limitan el espacio donde habita el fauno. Este territorio es la proyección de un mundo-imagen con la dualidad de lo real y lo sobrenatural, mundo sugerente porque invita a resolver el misterio que oculta. En cuanto laberinto es intrincado y sin sentido, o con

su lógica propia. Este territorio fronterizo marca una división espacial entre lo de dentro y lo de fuera; aquello que está fuera de sus muros y resulta conocido y lo que está dentro se muestra confuso y ajeno, incluso extraño por el sinsentido para quien entra en él. Sin embargo, el afuera también puede resultar confuso y sin sentido aun cuando se maneje con normas conocidas, incluso podría pensarse absurdo y más peligroso que el sobrenatural. Este afuera podría considerarse siniestro por la crueldad y lo amenazante de la guerra. No obstante, esta separación entre el afuera y el adentro no es inalterable, ambos pueden llegar a entrelazarse o invertirse. Así, Bachelard menciona cómo “lo de dentro y lo de fuera son, los dos, íntimos; están prontos a invertirse, a trocar su hostilidad. Si hay una superficie límite entre tal adentro y tal afuera, dicha superficie es dolorosa en ambos lados”.⁸ El afuera y el adentro se confunden mientras se deambula por los senderos del laberinto, tal vez por ello resulta tortuoso este linde entre los opuestos. En el filme, esto se enfatiza por la naturaleza sobrenatural de ese territorio. Al parecer, el laberinto sería un espacio de incertidumbre caracterizado por la confusión –sin distinción clara o determinante del afuera y del adentro– que en cierta forma propicia un retorno constante por su rasgo concéntrico, y derivado también de esa búsqueda de un centro para alcanzar una salida. En el filme una salida-entrada a lo sobrenatural.

En cuanto a lo siniestro –aquello que debe permanecer oculto, pero se ha manifestado y lo hace de manera repentina e inquietante–, en *El laberinto del fauno* se muestra con la presencia de la guerra y sus secuelas. Aquí de manera más explícita que en *El espinazo del diablo*, donde esta figura bélica está siempre amenazante, aunque velada, insinuada su presencia constante,

⁸ *Ibid.*, p. 256.

pero sin mostrarse plenamente y cuando se manifiesta lo hace de manera indirecta; ya sea con el “encierro” que experimentan los personajes en el orfanato o en la influencia que ésta ejerce sobre el estado de ánimo de éstos. No por ello su amenaza deja de marcar el lado siniestro en el filme. En *El laberinto del fauno*, la violencia y el resultado de una guerra se aprecian de forma más directa tanto en los acontecimientos como en los personajes y las experiencias por las que éstos pasan para superar el periodo de crisis de posguerra que se muestra en la película. A la vez, se insinúan los momentos de crueldad que acontecerán en la trama de la cinta y afectarán a los personajes –y quizá en otro nivel a la figura del espectador. Esta situación de la presencia de ese velo que oculta lo amenazante, por desconocido, próximo a manifestarse de manera violenta y repentina, podría relacionarse con lo siniestro:

El literato [aquí el cineasta] dispone [...] de un recurso que le permite sustraerse a nuestra rebelión y mejorar al mismo tiempo, las perspectivas de lograr sus propósitos. Este medio consiste en dejarnos en suspenso, durante largo tiempo, respecto a cuáles son las convenciones que rigen en el mundo por él adoptado; o bien en esquivar hasta el fin, con arte y astucia, una explicación decisiva al respecto. Pero, en todo caso, cúmplase aquí la circunstancia anotada de que la ficción crea nuevas posibilidades de lo siniestro, que no pueden existir en la vida real.⁹

Acaso se da una oscilación entre lo que aparece y lo que no aparece, esto deriva en aquello que se oculta y que se muestra, pero

⁹ Sigmund Freud, *Lo siniestro*, trad. L. Rosenthal, López Crespo Editor, Buenos Aires, 1976, p. 62.

no se define en qué momento irrumpirá en la pantalla. Por ello, en el instante de su aparición provocaría esa posible sensación de angustia e inquietud frente a lo inesperado y lo terrible, como se observa en la escena cuando el capitán Vidal destruye el rostro de un cazador con una botella y mata de un disparo al padre de éste frente a los soldados. En este sentido, Guillermo del Toro menciona que “la violencia hace más susceptible a lo fantástico, y la fantasía te hace ser más susceptible a la realidad”. Quizá por esto el paralelismo entre este tipo de acontecimientos que se presentan entre el mundo que se considera real y el universo fantástico al que se aventura Ofelia. Cuando se presentan sucesos que anuncian la manifestación de lo violento en la realidad, vemos paralelamente las pruebas que la protagonista debe superar en lo fantástico. En el filme, la guerra y la crueldad se han manifestado para alterar y provocar un daño irreversible en los individuos, en su estado de tranquilidad, en su físico y en su entorno. Ésta es una figura siniestra que en cualquier momento se puede presentar y destruir todo con su irrupción, es algo que no debería existir y sin embargo existe, origen de angustia por lo terrible de su naturaleza y de sus consecuencias.

Lo terrible y lo siniestro de las consecuencias de esta guerra se aprecian en la crisis y dependencia de la población, sugeridas en la película. Como se observa cuando los franquistas entregan despensas a los pobladores de esa zona, mientras el capitán de la Guardia Civil trata de convencerlos sobre las bondades del régimen: “Éste es el pan de cada día en la España de Franco: el que guardamos en nuestros graneros. Los rojos mienten. Mienten al decir que en España hay hambre”. Tal vez la desolación disfrazada de la posguerra domina en el ambiente, a pesar de la postura del capitán frente a los demás y los acontecimientos; como se observa en una afirmación que realiza durante la cena:

Alcalde: —Nosotros le asistiremos en todo lo que necesite capitán. Sabemos que no está usted aquí por gusto.

Vidal: —En eso se equivoca, yo estoy aquí porque quiero que mi hijo nazca en una España limpia y nueva.

Porque esta gente parte de una idea equivocada, que somos todos iguales. Pero hay una gran diferencia, que la guerra terminó y ganamos nosotros.

Y si para que nos enteremos todos hay que matar a esos hijos de puta, pues los matamos, y ya está... Todos estamos aquí por gusto.

En la película, la violencia y las secuelas de la guerra también están representadas por los enfrentamientos que libran un grupo de brigadistas republicanos y los franquistas. De manera paralela, a la vez que se dan estos choques en la realidad experimentada por los personajes, Ofelia libra sus propias batallas en el mundo fantástico, igual de amenazante y con sus grados de violencia. Al igual que los otros, ella también debe decidir si enfrentarse al mal o no hacerlo, según la decisión que ella tome serán las consecuencias que experimentará en el universo fantástico y en el real. Como se aprecia en la última escena o también en la secuencia en donde su madre se desangra. La lucha contra los “monstruos”, sobrenaturales o reales, y su crueldad se muestra en ambos universos de manera paralela, con la presencia de lo angustiante y lo terrible, ambos rasgos de lo siniestro. Éste se manifiesta cuando los límites entre la fantasía y la realidad se desvanecen, entonces aquello que se pensaba fantástico aparece como real.¹⁰

Esta figura del monstruo que se menciona probablemente estaría relacionada con aquellos temores a los que Ofelia se enfrenta, y que posiblemente están en ella, se podría decir lo mismo del

¹⁰ Véase *supra*, cap. 2, “Lo siniestro”.

capitán Vidal, quien –al parecer– en lo más íntimo de su ser ha reprimido lo familiar: el recuerdo de su padre, al tiempo que constituye al monstruo más siniestro. Esto debido a que “la fuente del sentimiento de lo siniestro no se encontraría en una angustia infantil, sino en un deseo, o quizá tan sólo en una creencia infantil”.¹¹ Un monstruo, un ser monstruoso se podría entender a partir del otro o de lo otro, por desconocido, espantoso, por ello se le teme. El monstruo tiene relación con lo siniestro como causante de temor, también resulta terrorífico y siempre se manifiesta de manera inquietante, con una intrusión temida e inesperada.

La presencia del monstruo es constante, aunque parezca ausente. Lo siniestro es aquello que debiendo permanecer oculto se ha manifestado. De este modo, el monstruo es un ser siniestro, con una presencia velada a la vez enigmática. Así, “lo monstruoso se presenta como la violenta manifestación de lo heterogéneo y de lo incongruente, como lo indefinido que se expresa en fragmento y desgarramiento, en desfiguración y exceso, en desproporción y abyección. Es lo que acecha sin tregua, desde el afuera, al orden delimitado de la existencia”.¹² Lo monstruoso no sólo radicaría en el afuera, sino también en el adentro del individuo, en aquello que se encuentra oculto y es lo familiar, pero ha sido reprimido y puede regresar repentinamente para manifestarse de manera inhóspita y terrible, al igual que lo siniestro. El caso del capitán aquí sería eso siniestro que debía permanecer oculto, pero que cuando se manifiesta lo hace de forma angustiante y dañina.

Para Guillermo del Toro los monstruos son una parte esencial de las fábulas. En el mundo fantástico, el monstruo estaría

¹¹ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 33.

¹² Víctor Bravo, *El mundo es una fábula y otros ensayos*, Puerta del Sol, Venezuela, 2004, p. 22.

representado por el “hombre pálido”, también con sus rasgos de lo siniestro. En principio sería monstruoso porque personifica lo otro, lo desconocido y lo ajeno a lo natural, pero acaso también por su deformidad y su carácter malévolo; además se podría marcar cierto paralelismo entre el capitán y este personaje. La maldad de este personaje radicaría en el hecho de que se alimenta de los niños que han bajado al inframundo donde éste habita. Por ello es un ser siniestro en tanto lo terrible de su naturaleza, lo ajeno y anormal en cuanto a lo temible y origen de espanto. En tanto ser monstruoso es un ser limítrofe. Para Víctor Bravo el monstruo se encuentra en el límite “donde habita y acecha [...], lo que desborda la ‘normalidad’, lo que resiste al sentido. Lugar salvaje de lo innombrable, del infinito y de la seducción, su manifestación en el territorio demarcado por los reconocimientos, se produce [...] en términos de lo ominoso y lo siniestro”.¹³

Uno de los personajes donde se concentran ciertas características de lo siniestro es el capitán Vidal. Desde el momento en que aparece en la pantalla refleja ese rasgo funesto, por cierta maldad que en ese momento se intuye y a lo largo del filme se comprueba. Él, impaciente, mira un reloj que será la clave para entender su comportamiento. Ese objeto representa aquello familiar y conocido que él ha reprimido, pero irónicamente le teme a ese recuerdo y más a su retorno de forma repentina e inquietante, quizá por ello le de cuerda al reloj de forma permanente. Esto porque representa la figura del padre que aún pesa sobre él y no ha podido superar, acaso teme no poder hacerlo y que su recuerdo permanezca o regrese después de su propia muerte. Esto se aprecia en el diálogo que mantiene el capitán, durante la cena con otros miembros del ejército franquista:

¹³ *Ibid.*, p. 21.

Capitán de la Guardia Civil: — ¿Le he dicho ya que yo conocí a su padre capitán?

Vidal: — No. No tenía idea.

Capitán de la Guardia Civil: — En Marruecos. Lo conocí brevemente, pero causó en mí una vivísima impresión.

Vidal: — Un gran militar.

Capitán de la Guardia Civil: — Los hombres de la tropa decían que cuando murió, en el campo de batalla, estrelló su reloj contra el suelo. Para que constará la hora exacta de su muerte. Para que su hijo supiera como muere un valiente.

Vidal: — Habladurías. Nunca tuvo un reloj.

En esta escena se observa la molestia de Vidal ante los comentarios y alusiones que el capitán de la Guardia Civil hace sobre su padre. Vidal es siniestro y portador de maleficios, debido a las acciones malévolas y terribles que realiza premeditadamente. Al parecer un individuo siniestro se caracteriza por lo maléfico y toparse con él implica una serie de desventuras como “el fracaso amoroso, la muerte, el asesinato, la demencia”.¹⁴ Estas características las menciona Eugenio Trías al basarse en el estudio de Freud sobre lo siniestro. Otro rasgo característico en este personaje sería cómo se enfatiza la censura de la figura de su padre en su inconsciente y su memoria; ésta lo intranquiliza o acaso le atemoriza. Trías destaca este rasgo siniestro del individuo asociado con la figura del padre, que aquí encaja con el personaje de Vidal, ya que “un individuo siniestro, portador de maleficios y presagios funestos para el sujeto, tiene o puede tener el carácter de un doble de él o de algún familiar

¹⁴ Véase *supra*, cap. 5, “La orfandad ante la guerra”.

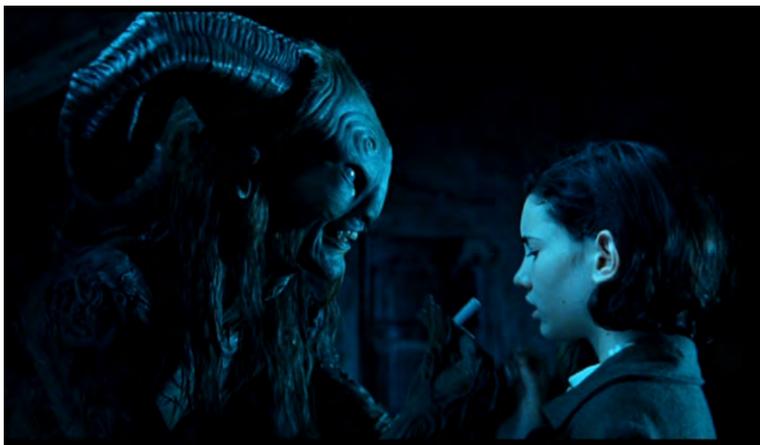
muy próximo (el padre). El tema del doble se asocia [...], con el tema de lo siniestro”.¹⁵

De esta forma, podría decirse cómo este personaje, en tanto siniestro, personifica una amenaza constante y un estado de desasosiego para los demás, quizá también para sus propios compañeros de tropa, quienes le guardan una lealtad incuestionable. Esto porque Vidal lleva al límite los actos que realiza, sin importarle las cuestiones humanas, en su actitud se manifiesta lo temible y angustiante que deriva en lo espantoso y hasta en lo terrible. Acaso él mismo percibe ese grado de maldad, al momento de rasurarse pasa violentamente la navaja por su reflejo en el espejo. Tal vez, aquí se vería ese doble, lo otro, como un extraño que lo acecha y amenaza su inseguridad.

Así como está estructurada la película, otro caso paralelo se manifiesta con un ser siniestro en el mundo fantástico: “El hombre pálido”. Este personaje mantiene o cumple con las características de permanecer velado, inmóvil, es desconocido, pero repentinamente irrumpe y cobra movimiento, se manifiesta en el universo fantástico de manera temible para devorar a los infantes y las hadas. Este ser es aquello que por inmóvil parecería misterioso –pero está ahí permanentemente– no debe manifestarse, pero en algún momento se ha develado y provoca la sensación de espanto en quien se enfrenta a este ser sobrenatural. Por las características anteriores, por su naturaleza monstruosa y por lo maléfico resultaría un ser siniestro. Cuando Ofelia entra al mundo del “hombre pálido” se ve atacada después de que ella come dos uvas que se encontraban en la mesa, algo que el fauno le advirtió no debía hacer. Es entonces cuando la amenaza se presenta y el “hombre pálido” la persigue por sus dominios, al grado de casi atraparla

¹⁵ Eugenio Triás, *Lo bello y lo siniestro*, 5a. ed., Ariel, Barcelona, 2001, p. 43.

—esta situación provoca una identificación con la figura del espectador, quien acaso ante el peligro que corre la protagonista desea que no sea alcanzada por este personaje. Aquí aparece un objeto fantástico que insinuará, como menciona Del Toro —para quien se detenga en ese detalle—, la verdadera coexistencia y cruce de lo fantástico con la realidad, se trata de la tiza que el fauno le da a Ofelia, entre otros objetos.



El fauno, ser de los bosques, le da la tiza mágica a Ofelia.

Ésta le permitirá dibujar una puerta inexistente en el muro y posibilitará su escape del “hombre pálido” y su retorno al mundo real. Este elemento aparecerá después cuando ella se encuentra encerrada en la habitación y no pueda salir por órdenes del capitán Vidal. Al dibujar una puerta imaginaria, la tiza mágica le permitirá llegar al espacio donde el capitán se siente seguro: el molino —un lugar oculto y sórdido como el del “hombre pálido”—, lugar donde resguarda a su hijo varón, recién nacido de su fallecida

madre, y hermano de Ofelia. Otro caso es el libro en blanco de Ofelia, que en sus hojas al pintarse de rojo anticipan la hemorragia de Carmen.

No obstante, será posible que todo aquello relacionado con cierta deformidad o anormalidad –acaso lo no humano– sobre todo en su naturaleza, encierre lo malévolo o el mal en sí, no necesariamente. Los seres sobrenaturales se muestran ambiguos o con características no humanas de acuerdo con el universo fantástico al que pertenecen. Estos seres pueden ser parte del bien o colaborar con éste. En el filme esta ambigüedad se manifiesta en el fauno. Aquellos seres, ficcionales o llevados a la ficción, con ciertas deformaciones no implican una maldad inherente, en ocasiones manifiestan una bondad más “pura” o incomprensible para los humanos. Por ello, lo monstruoso radicaría en este ser, independientemente de su apariencia y de su estado natural o sobrenatural, por ser un detentador –primordialmente consciente– del mal, una imagen o figura de lo otro y lo desconocido que origina angustia y terror. Por otro lado, en la complejidad del capitán Vidal también se pueden apreciar otros rasgos de crueldad y malicia hacia su entorno y a cualquier tipo de personaje, sin importarle de quién se trate. Vidal, junto con su regimiento, es la representación del franquismo en oposición al grupo de la resistencia republicana que aún combate en las montañas. En un enfrentamiento se muestra cuando atacan a los brigadistas –sus opuestos– y atrapan a uno de ellos. Vidal se encarga de su interrogatorio, que desde el principio de la secuencia se anticipa como una tortura, insinuada por su monólogo y concretada brutalmente por el capitán.



Este fotograma, con profundidad de campo, destaca la tortura realizada por el capitán Vidal a uno de los brigadistas. Vidal se encuentra al fondo de la escena junto con sus subordinados franquistas.

Las imágenes en ningún momento son sugeridas, muestran la violencia psicológica tal como está ocurriendo, hasta una última toma que deja fuera de cuadro la mirada del espectador, debido a la transición de escena. Al espectador sólo le resta imaginar el horror de la tortura, de lo no visto.

En esta secuencia se sugiere como Vidal “interroga” y tortura al personaje tartamudo. La crueldad de esta escena radica en el monólogo del capitán dividido en tres partes mientras toma una serie de herramientas que va mostrando al brigadista: “Al principio no voy a poder confiar en ti. Pero cuando acabe de usar esto, me vas a decir alguna que otra verdad”. “Cuando pasemos a éstas, ya vamos a tener una relación ¿cómo diría yo? Más estrecha, como de hermanos, ¿eh? ya verás”. “Y cuando lleguemos a ésta, te voy a creer todo lo que me digas.” A la vez que le dice estas palabras a su víctima,

le va mostrando un martillo, unas pinzas y una navaja u objeto punzocortante respectivamente.

Quizá una de las partes más crueles de esta escena es cuando le da esperanzas de liberarlo si cuenta, sin tartamudear, hasta tres. Este personaje lo intenta, pero no lo logra, entonces viene el golpe brutal que el espectador no observa, pero acaso sí resiente. En este filme se aprecia el enfrentamiento de los opuestos tanto en lo real como en lo fantástico, en donde se apreciarán ciertas manifestaciones de lo horrible; así “la representación artística de lo horrible parece basada en un sistema de opuestos que afectan tanto a la mente humana como a su relación con lo representado”.¹⁶



El reloj de su padre representa un objeto angustiante para Vidal.

¹⁶ Carlos Losilla, *El cine de terror*, Paidós, Barcelona, 1993, p. 21.

Un elemento que atormenta a Vidal es el reloj de su padre, objeto que siempre lo acompaña, pero vela lo simbolizado, al grado de angustiarse. Este objeto y la marcación del tiempo es su obsesión. Por ello siempre está cuidando de que marque la hora y no detenga su marcha. Con esta acción parecería eliminar todo rastro de su padre, también parecería ahuyentar el motivo de su angustia desde tiempo atrás.

De igual forma, Ofelia se ve influida y limitada por el tiempo en el universo real y sobrenatural, debido a que depende de la noche de luna llena –misma que se dará en pocos días– a partir de su primer encuentro con el fauno. Después de haber superado ciertas pruebas, entre ellas la de sacrificar su vida por la de su hermano, Ofelia puede regresar al reino fantástico de su padre.

La película presenta un salto temporal hacia el pasado. La trama nos traslada hacia lo acontecido anteriormente para después colocarnos en el punto de partida. En el filme hay un narrador interno que abre el mundo narrado cinematográfico con voz en *off*. Desde la primera escena, se aprecia un cuerpo infantil agonizante que sangra por la nariz. En tanto agonía de un infante, se refleja más indefensión ante la proximidad de su fallecimiento. Esto se enfatiza por su respiración rápida y complicada que está a punto de detenerse. Desde el principio se le plantea al espectador la duda sobre el motivo de esa agonía.

La cámara se enfoca con un gran acercamiento al rostro de Ofelia. Quizá para acentuar esta situación y también en la mirada de la protagonista. En esta escena de *El laberinto del fauno*, la cámara hace un “primer plano” y “primer plano detalle” al rostro y al ojo de Ofelia, con estas tomas se aprecian cómo la sangre que escurría retrocede, se introduce a las fosas nasales de las que fluía. Esto indica al espectador un retorno en el tiempo, o *flash back*, en la trama que se contará. Después la visión de la cámara penetra

en el ojo de Ofelia y comienza la historia. Esto es, el viaje que Ofelia realiza desde su universo fantástico hasta la realidad, y al que la figura del espectador se enfrenta, comparte y complementa con ella. Según Trías esta figura del ojo en el cine, como menciona en las películas de *Psicosis* y de *Vértigo* de Alfred Hitchcock, tiene un papel relevante tanto en su temática como en su estética debido a la importancia que se le da en estos filmes:

El ojo [...] es el órgano mismo del cine, el lugar genético y pasional que inflama en visiones alucinadas al proyectarse en la pantalla. [...] la irrupción de lo siniestro, caída del abismo, visión del abismo, percepción alucinada desde el ojo de lo que carece de ojo, visión tremenda de una cuenca sin ojos, eso es la plena realización de la ficción, el cumplimiento de la ficción en lo real, la invasión de la ficción en la realidad: la pantalla en blanco.¹⁷

En el filme, la penetración, momentánea, mediante la cámara a otro mundo por medio del ojo de un cuerpo agónico –antes de que se extinga su luz–, permite conocer el viaje de Ofelia, –irónicamente– su mirada ante el mundo. Esta imagen nos transporta a la historia de Ofelia y la trama del filme, tal vez propicia la oportunidad de saber lo que hubo antes de que ese cuerpo estuviera yacente en el piso. Se trata de un instante antes de que la luz de su mirada se extinga y fallezca. Aun cuando su cuerpo agonizante ha estado ahí, siempre, en el centro del laberinto desde el principio hasta el final de la película. La imagen del ojo también se vería en una de las últimas escenas, cuando uno de los brigadistas dispara al rostro del capitán –causa de su muerte– y uno de sus ojos se desvía de su órbita. Acaso con esta escena, por la situación y el

¹⁷ Eugenio Trías, *op. cit.*, pp. 114-115.

personaje de quien se trata, aquí habría una manifestación de lo siniestro. El capitán perdería el ojo y surgiría la cavidad. Vidal en esta escena busca una muerte heroica como la de su padre, pero no lo consigue, le es negada por su brutal naturaleza humana como ser siniestro que lo caracterizó. Por ello, su deseo de permanencia de la “estirpe”, al pedirles a los brigadistas que le dijeran a su hijo como murió su padre le fue negado. Aquí podrían mencionarse las palabras de Georges Bataille en cuanto al anhelo de la muerte, que al parecer es el anhelo de una “existencia mística de aquel para quien ‘la alegría de la muerte’ se ha convertido en violencia interior no puede hallar en ningún caso una beatitud satisfactoria por sí misma, comparable a la del cristiano que saborea anticipadamente la eternidad”.¹⁸

Por otro lado, mediante esta imagen de capturar el ojo de Ofelia e introducirnos a través de éste, Guillermo del Toro nos deja ver –de forma muy rápida– el universo fantástico, para después mostrarnos abruptamente el mundo “real”, que se manifiesta contrastante al presentar la destrucción que dejó una guerra. Después del recorrido por la trama del filme, se da el retorno al principio como en el laberinto, del que figurativamente nunca se salió y cuando se ha llegado al final no se desvela completamente el misterio, como se ha mostrado al principio del filme. Se aprecia que la protagonista agoniza por un disparo de Vidal. Pero su agonía va más allá, simboliza el retorno al reino de su padre, es una muerte tranquila acompañada por una canción de cuna que Mercedes le tararea. La sangre de Ofelia escurre al pozo del laberinto y por ella se abre el portal hacia el otro mundo. Aquí cabrían las palabras

¹⁸ Georges Bataille, *La conjuración sagrada*, trad. Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003, p. 254.

de Bataille en cuanto a este tema, quien según él al imaginarse en relación con la muerte menciona:

Si me imagino en una visión, y dentro de un halo que lo transfigura el rostro extasiado y agotado de un ser moribundo, lo que irradia de ese rostro ilumina con su necesidad las nubes del cielo cuyo resplandor gris se vuelve entonces más penetrante que el del mismo sol. En esa imagen, la muerte parece de la misma naturaleza que la luz que alumbra, en la medida en que ésta se pierde alejándose de su foco: pareciera que hace falta una pérdida no menor que la muerte para que el brillo de la vida atraviese y transfigure la existencia empañada, ya que sólo su libre extirpación *se vuelve en mi* [aquí en Ofelia] la potencia de la vida y del tiempo. Así dejo de ser otra cosa que el espejo de la muerte del mismo modo que el universo no es más que el espejo de la luz.¹⁹

Con Ofelia en una de las últimas escenas se aprecia este halo de luz, que vislumbra la certeza de haber recuperado su esencia, de encontrarse de nuevo en el reino de su padre. El rostro de Ofelia irradia luz a pesar de su agonía, acaso de esperanza, aun cuando su cuerpo se encuentra agotado por su desfallecimiento y la hemorragia. A pesar de esto, su mirada proyecta una luz característica del infante, todavía ensoñadora que refleja inocencia frente al mundo, una mirada que fue capaz de conservar su ingenuidad frente a la crueldad y las mentiras. Ella siempre decidió, aun cuando sufrió las consecuencias. Esta mirada inocente y acaso de dolorosa esperanza –con una implícita alegría– proyecta un resplandor, como menciona Bataille. En este sentido, su muerte se vuelve luminosa ante su entorno. Ella alumbra con su luz a la muerte misma que

¹⁹ *Ibid.*, pp. 259-260.

se le acerca. Cuando su vida se extingue se extrae del mundo real y en cierta forma se vuelve vida y tiempo eterno, ha recuperado su esencia, regresa al reino de su padre.



En este fotograma se resalta la iluminación, como la luz adquiere un carácter simbólico del “renacimiento” de Ofelia en el mundo sobrenatural después de su muerte.



Después de haber muerto en el mundo humano, Ofelia retorna al reino de su padre.

Finalmente, es relevante mencionar los paralelismos y semejanzas que se plantean a lo largo del filme entre los dos universos: el fantástico y el normal; ya sea entre los personajes, como entre los objetos. En este trabajo sobre *El laberinto del fauno*, se han señalado sólo algunos paralelismos de varios que aparecen en la película. Uno de ellos estaría en la analogía del “el hombre pálido” con el capitán Vidal. Otro consistiría en los objetos, por ejemplo, los cuchillos: el de Mercedes que aparece constantemente en la “realidad” y la daga –al parecer, como menciona Del Toro, con el rostro del fauno y la figura de una niña sosteniendo un bebé– que Ofelia saca al abrir una pequeña puerta de las tres que tiene frente a ella en el mundo fantástico; además de la navaja de Vidal que emplea para rasurarse y enfrentar su imagen en el espejo. Estos instrumentos tienen una función en sus respectivos mundos. Lo mismo sucede con la llave tanto en lo fantástico como en lo real. Un rasgo más, aquí esbozado como las tres pruebas, es lo que menciona el cineasta como la regla de tres: en el mundo real aparecen tres personajes femeninos: Carmen, Mercedes y Ofelia, además los tres militares fascistas: el capitán Vidal, Garcés y Serrano. En cambio, en el mundo fantástico se encuentran las tres hadas y las tres pruebas que Ofelia debe superar. Al parecer, el personaje que domina la mayoría del entorno en la película es el fauno, quizá por su ambigüedad, por ser inmemorable, tener varios nombres y tan antiguos “que sólo pueden pronunciar el viento y los árboles”, o tal vez porque su imagen se encuentra en gran parte de la atmósfera del filme. Por otro lado, otro tema interesante a profundizar sería la analogía entre los personajes de ambas películas: *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, o un estudio comparativo entre las semejanzas y diferencias de los personajes. Como es el caso de Carmen en *El espinazo del diablo* y su homónima en *El laberinto del fauno*, ambas tienen el mismo

nombre, las caracteriza la inmovilidad involuntaria –el estar ancladas, voluntaria o involuntariamente en un sitio– pero una de ellas tiene la vitalidad que a la otra le falta. Otro caso son el doctor Casares y el Doctor (de *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, respectivamente). Ambos, durante la mayoría de los filmes, se desempeñan con cierta pasividad frente a los sucesos que acontecen cercanos a ellos y los afectan, pero no hacen mucho por cambiarlos, ni tampoco su estado interior de pasividad. No es sino hasta el final que manifiestan la fuerza y convicción suficiente –de forma más perceptible– al enfrentarse a aquellos que los han sujetado en cierto sentido; esto lo realizan de manera más directa que el resto de los personajes, cuando deciden hacerlo están conscientes de que su acción los llevará a su propia muerte. Sin embargo, no es vano pues han actuado para salvar del sufrimiento a otros. Los temas anteriores servirían para una investigación posterior más exhaustiva y con mayor detenimiento, que en este caso por razones de espacio no fue posible desarrollar.

En otro sentido, *El laberinto del fauno* es una aventura fílmica para el espectador, para quien se encuentra frente a la pantalla instalado en la butaca. Desde el comienzo se escucha una respiración entrecortada ante la pantalla en negro, para después ver la sangre que brota del rostro de Ofelia. Entonces el desconcierto se manifiesta por el misterio y lo desconocido. Después, la voz en *off* del narrador introduce a quien comparte, junto con la protagonista, su viaje hacia eso que se llama realidad, que se descubrirá cruel e inhóspita. Acaso lo siniestro y lo fantástico dominarán a lo largo del filme; por tanto, influirán en las impresiones del espectador. La protagonista en el mundo fantástico –a pesar de las vicisitudes– podrá superar y olvidar esa crueldad. Tal vez en cuanto al filme, se podrían sugerir las palabras de Bataille: “Lo que el niño extraviado había encontrado en la existencia segura de sí misma

de los todopoderosos que lo cuidaban, el abandono del hombre lo busca en todas partes donde se produzcan nudos y concentraciones a través de una vasta incoherencia”.²⁰ Podría decirse que en ciertos filmes de Guillermo del Toro aparece y se mantiene la visión del mundo infantil frente a la angustiante y decepcionante realidad, a pesar de la desesperanza y desencanto de los adultos, como se aprecia con las afirmaciones de Carmen al dirigirse a Ofelia: “pronto entenderás que la vida no es como en tus cuentos de hadas. El mundo es un lugar cruel y eso vas a aprenderlo, aunque te duela”. Al final, ante la crueldad y el desencanto de los adultos Ofelia conserva la esperanza. A pesar de un final del que se tenían indicios. Con una de las últimas secuencias se remarca el tono fantástico del filme, pues cierra con el retorno de la princesa Moanna al reino sobrenatural, persiste la duda, rasgo de lo fantástico.



En la trama de la película se plantea un regreso al laberinto y se muestra el cuerpo ya sin vida de Ofelia, de esta forma la duda permanece.

²⁰ *Ibid.*, p. 222.

La última escena muestra el cuerpo ya sin vida de Ofelia y junto a éste a Mercedes lamentándose, momento que tal vez enfatiza la vacilación; debido al contraste de la secuencia anterior: Ofelia o Moanna en su reino. Esta escena se presenta repentina, se aprecia la muerte y la lamentación. La figura del espectador puede aceptar que está frente a un filme fantástico, la incertidumbre está ahí. Pero además se evidencia una “realidad” compleja de posguerra y la permanencia de la crueldad. Sin embargo, con el final de la película se deja constancia de las huellas de esperanza en el relato fílmico para quienes tengan la capacidad de maravillarse y “sepan dónde mirar”.

Quizá es en la infancia, con su potencia de imaginar, con su capacidad de ensoñación, donde verdaderamente se encuentran los auténticos mundos fantásticos –no sólo en la ficción, ya sea en la literatura, en el cine o en otras artes, donde se trata de un microcosmos construido y regido por sus propias normas. El niño soñador que sabe dónde y en qué momento mirar. Él tiene la capacidad de erigir universos únicos, de conservar su ingenuidad, su inocencia frente a un mundo que advierte inhóspito, ante un porvenir poco alentador.

Bibliografía

- Arán, Pampa Olga, *El fantástico literario. Aportes teóricos*, Naravaja, Córdoba (Argentina), 1999, 189 pp.
- Aumont, Jacques, *La estética hoy*, trad. Marco Aurelio Galmarini, Cátedra, Madrid, 2001, 335 pp.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, et al., *Estética del cine*, 2a. ed. rev. y amp., trad. Nuria Vidal y Silvia Zierer, Paidós, Barcelona, 1996, 329 pp.
- Bachelard, Gaston, *El agua y los sueños*, trad. Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 1978, 295 pp.
- , *La poética de la ensoñación*, trad. Ida Vitale, Fondo de Cultura Económica, México, 1982, 321 pp.
- , *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, Fondo de Cultura Económica, México, 1975, 281 pp.
- Barthes, Roland, *La Torre Eiffel*, trad. Enrique Folch González, Paidós, Barcelona, 2001, 185 pp.
- Bataille, Georges, *La conjuración sagrada*, trad. Silvio Mattoni, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2003, 267 pp.
- Bettelheim, Bruno, *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, trad. Silvia Furió, Crítica, Barcelona, 1977.
- Bordwell, David, *El significado del filme. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, trad. Josetxo Cerdán y Eduardo Iriarte, Paidós, Barcelona, 1995, 339 pp.
- Borges, Jorge Luis, Adolfo Bioy Casares y Silvina Ocampo, *Antología de la literatura fantástica*, 16a. ed., Sudamericana, Buenos Aires, 1999, 407 pp.

- Botton Burlá, Flora, *Los juegos fantásticos*, 2a. ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1994, 222 pp.
- Bravo, Víctor, *El mundo es una fábula y otros ensayos*, Puerta del Sol, Venezuela, 2004, 161 pp.
- Caballero, Eugenio, “En casa con mis monstruos”, en Guillermo del Toro, *En casa con mis monstruos*, Editorial Turner/Universidad de Guadalajara, Ciudad de México, pp. 15-19.
- Cabrera Carreón, María Dolores, “El surgimiento de la figura vampírica en el cine mexicano: hacia una genealogía de los personajes fantásticos del cine de horror en México de 1933 a 1972”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 2017, núm. 1, pp. 353-380.
- , “La estética y la influencia del cine alemán en el cine fantástico y de horror mexicano de los años 30”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 2019, núm. 1, pp. 183-208.
- Campra, Rosalba, “Lo fantástico: una isotopía de la transgresión”, trad. Luigi Guliani, en David Roas (intr. y comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, pp. 153-191.
- Casetti, Francesco, *El film y su espectador*, 2a. ed., trad. Anna L. Giordano Gramegna, Cátedra, Madrid, 1996, 191 pp.
- , *Teorías del cine*, 2a. ed., trad. Pepa Linares, Cátedra, Madrid, 2000, 364 pp.
- Castellanos Cerda, Vicente, “La experiencia estética en el cine”, en Ana Goutman (coord.), *La experiencia estética en el cine. Estética de la imagen. Para leer el videoclip*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, pp. 7-39.
- Cazals, Felipe, “Prólogo”, en Leonardo García Tsao, *Guillermo del Toro. Su cine, su vida y sus monstruos*, Grijalbo, Ciudad de México, 2021, pp. 9-11.
- Ceserani, Remo, *Lo fantástico*, trad. Juan Díaz de Atauri, Visor, Madrid, 1999 (La balsa de Medusa, 104), 209 pp.

- Ciuk, Perla, *Diccionario de directores del cine mexicano*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Cineteca Nacional, México, 2000, p. 197.
- Danto, Arthur C., *Después del fin del arte*, trad. Elena Neerman, Paidós, Barcelona, 1999, 252 pp.
- Davies, Ann, “Slime and Subtlety. Monsters in del Toro’s Spanish -Language Films”, in John W. Morehead (ed.), *The supernatural cinema of Guillermo del Toro: critical essays*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, 2015, pp. 41-57.
- Deleuze, Gilles, *La imagen-tiempo*, trad. Irene Agoff, Paidós, Barcelona, 1986, 391 pp.
- Derrida, Jacques, *Espectros de Marx*, 4a. ed., trad. José Miguel Alarcón y Cristina de Peretti, Trotta, Madrid, 2003, 196 pp.
- Eisenstein, Sergei, *La forma del cine*, 5a. ed., trad. María Luisa Puga, Siglo XXI, 1999, 241 pp.
- Falcón Martínez, Constantino, Emilio Fernández Galiano y Raquel López Mellero, *Diccionario de la mitología clásica 1*, Alianza, Madrid, 1980, 340 pp.
- , *Diccionario de la mitología clásica 2*, Alianza, Madrid, 1980, 633 pp.
- Freud, Sigmund, *Lo siniestro*, trad. L. Rosenthal, López Crespó Editor, Buenos Aires, 1976, 127 pp.
- García Tsao, Leonardo, *Guillermo del Toro. Su cine, su vida y sus monstruos*, Grijalbo, México, 2021, 194 pp.
- , “Introducción”, en Guillermo del Toro, *La invención de Cronos*, Ediciones El Milagro/Imcine, México, 1992, pp. 7-9.
- Gil Poisa, María, “¿Qué es un fantasma? Trauma pasado y fantasía en el cine contemporáneo sobre la Guerra Civil española: el cine de Guillermo del Toro”, *Hispania*, 2016, núm. 1, pp. 128-136.
- González Dinamarca, Rodrigo Ignacio, “Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia de rescate* de

- Samanta Schweblin”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 2015, núm. 2, pp. 89-106.
- Goutman, Ana (coord.), *La experiencia estética en el cine. Estética de la imagen. Para leer el videoclip*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2003, 94 pp.
- Grüner, Eduardo, “JLG o el absoluto de la acción”, en David Oubiña (comp.), *Jean-Luc Godard: el pensamiento del cine*, Paidós, Buenos Aires, 2003, pp. 79-108.
- Lapoujade, María Noel, *Filosofía de la imaginación*, Siglo XXI, México, 1988, 265 pp.
- Lazo, Norma, *El horror en el cine y la literatura*, Paidós mexicana, México, 2004, 195 pp.
- Liandrat-Guigues, Suzanne y Jean-Louis Leutrat, *Cómo pensar el cine*, trad. Manuel Talens, Cátedra, Madrid, 2003, 182 pp.
- Losilla, Carlos, *El cine de terror*, Paidós, Barcelona, 1993.
- Lovecraft, H.P., *El horror sobrenatural en la literatura*, trad. Melitón Bustamante, Fontamara, México, 2002, 107 pp.
- Mandolessi, Silvana y Emy Poppe, “Dos estéticas de lo sobrenatural: lo siniestro en *El espinazo del diablo* y lo abyecto en *El laberinto del Fauno* de Guillermo del Toro”, *Confluencia*, 2011, núm. 1, pp. 16-32.
- Metz, Christian, *El significante imaginario*, trad. Josep Elías, Paidós, Barcelona, 2001, 273 pp.
- Morin, Edgar, *El cine o el hombre imaginario*, trad. Ramón Gil Novales, Paidós, Barcelona, 2001, 222 pp.
- Morales, Ana María, José Miguel Sardiñas y Luz Elena Zamudio (eds.), *Lo fantástico y sus fronteras*, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México, 2003, 301 pp.
- Morehead, John W. (ed.), *The supernatural cinema of Guillermo del Toro: critical essays*, McFarland & Company, Jefferson, North Carolina, 2015, pp. 207 pp.

- Olivares Merino, Julio Ángel, “La iteración fantasmal: *myse en abime* y aparecidos en *El espinazo del diablo* (2001), de Guillermo del Toro”, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 2022, núm. 1, pp. 193-213.
- Oliveras, Elena, *Estética. La cuestión del arte*, 2a. ed., Ariel, Buenos Aires, 2006, 399 pp.
- Quirarte, Vicente, “Vampiros de esta lengua: luces y sombras en el dominio hispánico”, en David Roas (coord.), *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*, Editorial Aluvión, Madrid, 2016, pp. 31-41.
- Rilke, Rainer Maria, *Elegías de Duino*, trad. Jenaro Talens, Hiperión, Madrid, 1999, 120 pp.
- Roas, David (coord.), *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*, Editorial Aluvión, Madrid, 2016, 363 pp.
- , “Mutaciones posmodernas: del vampiro depredador a la naturalización del monstruo”, *Letras & Letras*, 2012, núm. 2, p. 441-455.
- , “Presentación”, en David Roas (coord.), *El monstruo fantástico. Visiones y perspectivas*, Editorial Aluvión, Madrid, 2016, pp. 7-9.
- (intr. y comp.), *Teorías de lo fantástico*, Arco Libros, Madrid, 2001, 307 pp.
- , *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, 2a. ed., Páginas de Espuma, Madrid, 2019, 186 pp.
- Rodero, Jesús, ¿Un cuento de hadas subversivo o conservador?: Monstruos, autoridad e insumisión en *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro, *Brumal. Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 2015, núm. 2, pp. 35-54.
- Romaguera i Ramió, Joaquim y Homero Alsina Thevenet, *Fuentes y documentos del cine*, trad. Carmen Arial y Joaquim Jordà, Gustavo Gili, Barcelona, 1980, 265 pp.

- Schopenhauer, Arthur, *Ensayo sobre las visiones de fantasmas*, trad. Agustín Izquierdo, Valdemar, Madrid, 1998, 146 pp.
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, 3a. ed., trad. Silvia Delpy, Ediciones Coyoacán, México, 1998, 143 pp.
- Toro, Guillermo del, *El laberinto del fauno* (guion cinematográfico), Ocho y Medio, Madrid, 2006 (Espiral), 213 pp.
- , *En casa con mis monstruos*, Editorial Turner/Universidad de Guadalajara, Ciudad de México, 2019, 269 pp.
- , *La invención de Cronos*, Ediciones El Milagro/Imcine, México, 1992, 111 pp.
- Toro, Guillermo del, y Marc Scott Zicree, *Guillermo del Toro. Cabinet of Curiosities. My Notebooks, Collections, and Other Obsessions*, Harper Design, New York, 2013, 264 pp.
- Trías, Eugenio, *Lo bello y lo siniestro*, 5a. ed., Ariel, Barcelona, 2001, 188 pp.
- , *Vértigo y pasión*, Taurus, Madrid, 1998, 237 pp.
- Tyrrell, G. N. M., *Apariciones*, trad. Juan Rojo, Paidós, Buenos Aires, 1965, 319 pp.
- Vargas Maldonado, Juan Carlos, “La mirada infantil y los cuentos de hadas en la trilogía hispánica de Guillermo del Toro: entre lo real y lo fantástico”, en Mónica Satarain (comp.), *Fundido encadenado. Reflexiones, ficciones, documental, bandas sonoras*, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2016, pp. 139-168.
- Vega Alfaro, Eduardo de la, “La vanguardia cinematográfica soviética (1918-1935)”, *Cuadernos de la Cineteca Nacional*, México, 2000 (Los Primeros Cien Años), 88 pp.
- Zicree, Marc Scott, “Cronos”, in Guillermo del Toro & Marc Scott Zicree, *Guillermo del Toro. Cabinet of Curiosities. My Notebooks, Collections, and Other Obsessions*, Harper Design, New York, 2013, pp. 77-79.

Filmografía citada

- Allen, Woody, *La rosa púrpura del Cairo* (*The Purple Rose of Cairo*), dirección y guion Woody Allen, fotografía de Gordon Willis, música de Dick Hyman, producción: Jack Rollins & Charles H. Joffe Productions/Orion Pictures, Estados Unidos, 1985.
- Bertolucci, Bernardo, *Los soñadores* (*The Dreamers*), director Bernardo Bertolucci, guion, Gilbert Adair, producción: Recorded Picture Company (RPC)/Fiction/Peninsula Films, Reino Unido-Italia-Francia-Estados Unidos, 2003.
- Buñuel, Luis, *La Edad de Oro* (*L'Âge d'or*), director Luis Buñuel, guion de Luis Buñuel y Salvador Dalí, producción: Vicomte de Noilles, Francia, 1930.
- , *Un perro Andaluz* (*Un chien andalou*), director Luis Buñuel, guion de Luis Buñuel y Salvador Dalí, producción Dalí, Francia, 1929.
- Resnais, Alain, *Muriel o El tiempo de un retorno* (*Muriel ou Le temps d'un retour*), director Alain Resnais, guion de Jean Cayrol, fotografía de Sacha Vierny, música de Hans-Werner Henze, producción: Argos Films, Francia-Italia, 1963.
- Toro, Guillermo del, *Cronos*, dirección y guion Guillermo del Toro, fotografía de Guillermo Navarro, música de Javier Álvarez, producción: Producciones Iguana en asociación con Ventana Films/ Instituto Mexicano de Cinematografía/Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica/Universidad de Guadalajara/Grupo del Toro/Servicios Filmicos A.H.C., productores: Bertha Navarro,

Alejandro Springal Caram, Arturo Whaley Martínez, México, 1992. En DVD, The Criterion Collection, 1993.

———, *El espinazo del diablo*, director Guillermo del Toro, guion de Guillermo del Toro, Antonio Trashorras y David Muñoz, fotografía de Guillermo Navarro, música de Javier Navarrete, producción: El Deseo/Tequila Gang/Sogepaq/Canal+España/Anheló, Producciones, productores: Agustín y Pedro Almodóvar, Guillermo del Toro y Bertha Navarro, España-México, 2002. En DVD, edición especial de Sony Pictures Classics, 2002.

———, *El laberinto del fauno*, dirección y guion Guillermo del Toro, fotografía de Guillermo Navarro, música de Javier Navarrete, producción: Tequila Gang/Estudios Picasso/Telecinco/Esperanto Filmoj, productores: Guillermo del Toro, Bertha Navarro, Alfonso Cuarón, Frida Torresblanco y Álvaro Augustin, México-España-Estados Unidos, 2006. En DVD, edición especial de Picturehouse-New Line Home Entertainment, 2007.

Otra filmografía de Guillermo del Toro¹

Mimic, director Guillermo del Toro, guion de Mathew Robbins, Guillemos del Toro, Mathew Greenberg, fotografía de Dan Lausten, música de Marco Beltrami, producción: Dimension Films/Miramax Films, productores: Bob Weinstein, B- J. Rack, Ole Borneldal, Estados Unidos, 1997.

Blade II, director Guillermo del Toro, guion de David S. Goyer, fotografía de Gabriel Beristain, música de Marco Beltrami, producción: New Line Cinema/Amen Ra Films/Marvel Enterprises, productores: Peter Frankfurt, Patrick Palmer, Wesley Snipes, Estados Unidos-Alemania, 2002.

Hellboy, director Guillermo del Toro, guion de Guillermo del Toro y Peter Briggs, fotografía de Guillermo Navarro, música de Marco Beltrami, producción: Revolution Studios/Lawrence Gordon Productions/Starlite Films/Dark Horse Entertainment, productores: Mike Mignola, Lawrence Gordon, Mike Richardson, Lloyd Levin, Estados Unidos, 2004.

Hellboy II: The Golden Army (*Hellboy II: El ejército dorado*), dirección y guion Guillermo del Toro, fotografía de Guillermo Navarro, música de Danny Elfman, producción: Universal Pictures/Lawrence Gordon Productions/Dark Horse Entertainment/Mid

¹ Para la información de los filmes de Guillermo del Toro, me apoyé en el libro de Leonardo García Tsao citado a lo largo de este trabajo; quien presenta con detalle la ficha técnica de cada película de Del Toro hasta *La forma del agua*. En este trabajo considero como año del filme la fecha de estreno y no de realización.

- Atlantic Films/Internationale Filmproduktion Eagle, productores: Lawrence Gordon, Mike Richardson, Lloyd Levin, Joe Roth, México-Estados Unidos-Alemania-Hungría, 2008.
- Pacific Rim (Titanes del Pacífico)*, director Guillermo del Toro, guion de Guillermo del Toro y Travis Beacham, fotografía de Guillermo Navarro, música de Ramin Djawadi, producción: Warner Bros Pictures/Legendary Entertainment /Double Dare You Productions, productores: Guillermo del Toro, Thomas Tiell, Jon Jashmi, Mark Parent, México-Estados Unidos, 2013.
- Crimson Peak (La cumbre escarlata)*, director Guillermo del Toro, guion de Guillermo del Toro y Matthew Robbins, fotografía de Dan Lausten, música de Fernando Velázquez, producción: Double Dare You Productions/Legendary Entertainment, productores: Guillermo del Toro, Callum Greene, Jon Jashni, Thomas Tull, México-Estados Unidos, 2015.
- The Shape of Water (La forma del agua)*, director Guillermo del Toro, guion de Guillermo del Toro y Vanessa Taylor, fotografía de Dan Lausten, música de Alexandre Desplat, producción: Bull Productions/Fox Searchlight Pictures/TSG Entertainment/Double Dare You Productions, productores: Guillermo del Toro, Daniel Kraus, J. Miles Dale, Chuck Ryan, John O'Grandy, T.K. Knowles, México-Estados Unidos, 2017.
- Nightmare Alley (El callejón de las almas perdidas)*, director Guillermo del Toro, guion de Guillermo del Toro y Kim Morgan, fotografía de Dan Lausten, música de Nathan Johnson, producción: Fox Searchlight Pictures/Double Dare You Productions/Ontario Crates/TSG Entertainment, productores: Guillermo del Toro, Bradley Cooper, J. Miles Dale, México-Estados Unidos-Canadá, 2021.

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Dr. Luis Felipe Guerrero Agripino
Rector General

Dra. Cecilia Ramos Estrada
Secretaria General

Dr. Sergio Antonio Silva Muñoz
Secretario Académico

Dr. Salvador Hernández Castro
Secretario de Gestión y Desarrollo

Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón
Titular del Programa Editorial Universitario

Lo fantástico y lo siniestro
en la obra de Guillermo del Toro
de Rogelio Castro Rocha

terminó su tratamiento editorial
en el mes de diciembre de 2022.

En su composición se utilizó la fuente tipográfica
Crimson Text de 10, 11 y 14 puntos.

El cuidado de la edición estuvo a cargo
de Jaime Romero Baltazar y Fides Ediciones.