

# *El espinazo del diablo: un relato de fantasmas en la Guerra Civil Española*

CIAMPAGNA, Lisandro /Facultad de Filosofía, Letras y Estudios Orientales de la Universidad del Salvador Pertenencias Institucional - lisciampagna@yahoo.com.ar

---

Eje: [si corresponde] Políticas de formación docente Tipo de trabajo: ponencia

---

<sup>a</sup> Palabras claves: cine-horror gótico-guerra civil española

## › **Resumen**

El cine de Guillermo del Toro siempre se ha caracterizado por su cuidado tratamiento del género de horror. En su cinta de 2001, *El espinazo del diablo*, el cineasta mexicano aplicó las herramientas de este género popular, considerado habitualmente como un ejemplo de literatura escapista, a un tema de gran complejidad histórico-política: la violencia de la Guerra Civil Española.

La historia de fantasmas que se desarrolla entre los niños del orfanato español utiliza los recursos habituales del horror gótico: el espacio del edificio-castillo abandonado, el ambiente de misterio y suspenso, los portentos inexplicables, los augurios, las leyendas locales y la presencia continua del espectro. Todo ello sostenido con las técnicas visuales del cine de horror más típico. Sin embargo, Guillermo del Toro resignifica estos espacios y recursos, al introducir el drama real de los responsables de la institución, la directora Carmen y el Dr. Casares, simpatizantes de la causa republicana que advierten la inminente victoria de las fuerzas falangistas.

Ambas líneas narrativas (relato de horror y drama histórico) se entrecruzan temática y técnicamente, en un proceso del cual emerge una imagen vieja con un nuevo sentido: el fantasma, imagen de la tragedia personal o del horror sobrenatural y por ende a-histórico, convertido en signo de la memoria de la violencia política.

El trabajo pretende analizar el complejo sistema de técnicas visuales y narrativas utilizadas por *El espinazo del diablo* para transformar a la icónica figura del fantasma de una apolítica imagen de espanto a un valioso aliado contra la violencia del poder.

## › **Presentación**

En una entrevista publicada en el n° 337 de la revista *Dirigido por...*, el director mexicano Guillermo Del Toro justificó su pasión por el cine de terror diciendo que: “Creo

que el horror te permite ser metafórico y objetivo al mismo tiempo” (Lerman; 2004; p. 31). En su película de 2001, *El espinazo del diablo*, Del Toro decidió poner a prueba su postura con una cinta ambiciosa y fascinante.

Hacia el final de la Guerra Civil Española, seguimos la historia de Carlos, un niño que es llevado al orfanato de Santa Luisa, institución dirigida por el doctor Casares y la directora Carmen, quienes no sólo cuidan de los huérfanos dejados por la guerra sino que esconden un lote de lingotes de oro para auxiliar a los republicanos. La historia se aleja del relato histórico cuando Carlos nota la presencia de Santi, el fantasma de un niño que desapareció durante un bombardeo falangista. La travesía de Carlos para resolver el misterio de Santi se va desarrollando en paralelo al drama histórico y pasional protagonizado por Casares y Carmen, que saben que el triunfo de Franco es inminente y deben decidir qué hacer con el oro y con los niños a su cargo.

El objetivo de este trabajo es observar el complejo proceso por el cual la película combina las líneas narrativas del relato gótico y de la narración histórica. A su vez, veremos cómo este proceso da lugar a una nueva figura capaz de presentar los eventos historiográficos traumáticos (tales como la Guerra Civil Española) de una manera original. Hablamos de la imagen del fantasma como memoria traumática, un espectro que ya no representa el misterio de lo desconocido sino el peso de un pasado que no se puede olvidar.

### › ***El orfanato como castillo gótico***

*El espinazo del diablo* no es una película de ruptura. Su objetivo no es subvertir las reglas del gótico sino darles un nuevo sentido. En sus palabras, Del Toro “buscaba encontrar las raíces de la historia en los cuentos de terror sajones, en el cuento de fantasmas de cepa gótica pura” (Casas; 2004, p. 53). Elemento ineludible de esta tradición es la figura del castillo que desde Horace Walpole se convierte en el espacio predilecto de autores como Edgar Allan Poe, Mathew Gregory Lewis y Wiliam Beckford, entre otros.

La escenografía es reconocible: la fortaleza solitaria y barroca, llena de pasillos laberínticos, oscuridad y leyendas. El edificio cambia su nombre o su función social, pero sus cualidades permanecen inmutables. En el castillo de Otranto, en la casa de Usher o en la finca de Cumbres Borrascosas, pervive el mismo exceso inconsciente manifestado en maldiciones, crímenes, adulterios y pasajes secretos.

La película del cineasta mexicano nos ofrece otra variante de este modelo en el orfanato republicano de Santa Lucía. Un edificio con rasgos de fortaleza medieval ubicado en una planicie desolada y estéril, versión española de los terrenos pantanosos y las colinas de la tradición gótica inglesa, que traduce el mismo sentimiento de naturaleza salvaje y

opresiva. La extrañeza del lugar es remarcada por la mirada de Carlos, que a la manera típica de los protagonistas góticos, ingresa súbitamente a este espacio desconocido para develar sus secretos.

Esta búsqueda lleva a Carlos a los espacios subterráneos del orfanato, específicamente a la herrería y la cisterna más allá de esta, en donde la presencia del fantasma se hace más fuerte. El subterráneo y el pozo de agua, que se encuentra allí, configuran el espacio del inconsciente y el ámbito ideal para la catábasis, el descenso a los infiernos. Es allí dónde Carlos puede comunicarse con el espectro de Santi, pues no sólo es el espacio dónde mora el fantasma sino también el lugar que guarda los secretos del orfanato y del crimen cometido allí.

Otro espacio fundamental es el patio de juegos dominado por la figura de una bomba inactiva, que fuera lanzada sobre la institución al inicio de la guerra. Un desperfecto evitó la explosión y la bomba fue desarmada, sin embargo no se la pudo quitar del lugar dónde cayó. De este modo, el explosivo permanece incrustado y oxidado en el patio dónde los niños lo decoran con cintas. La presencia de la bomba se hace sentir a lo largo de toda la cinta: en un principio vemos el momento en que cae en el orfanato y a lo largo de la película nos enteramos que el momento de su caída coincidió con la muerte de Santi.

La bomba eternamente presente, la bomba que no explota, es representación indicial de la guerra que asola España más allá de los muros del orfanato/fortaleza. Sin embargo, la película la carga de otros significados. Los niños están convencidos de que está viva y que si “pegan la oreja” contra el hierro, podrán escuchar el tic-tac de su corazón. La personificación de la bomba, su transformación en objeto sobrenatural se completa cuando Carlos se presenta ante el explosivo y lo invoca para que lo ayude a encontrar a Santi, pedido que se cumple cuando una ráfaga de viento arranca una de las cintas que vuela hacía la cisterna.

Así, la bomba se configura en oráculo, en monumento de un mundo que los niños no entienden pero que sienten próximo y distante a la vez. Queda convertida en ruina moderna frente a la cual los niños inventan sus propios ritos. Esta transformación se acerca al concepto de “regresión” que Louis Vax manifestó como una de las temáticas fundamentales del fantástico.

*“El jardín abandonado es más inquietante que la selva virgen; las bestias que antes de retornar al estado salvaje se han acercado por un momento a la humanidad, que han conservado en su mirada algo de humano, nos inquietan más que aquellas que han permanecido en la inocencia feroz de la animalidad” (Vax; 1965; p. 33).*

Una de las claves del fantástico-gótico es la decadencia, la degradación de lo

civilizado retrotraído a lo primitivo. La bomba moderna convertida en ídolo oxidado resulta una presencia inquietante en sí misma, más allá de su conexión con la guerra.

El orfanato republicano, refugio de los hijos de padres eliminados por las fuerzas franquistas, se transforma en escenario gótico para la historia de terror de Carlos. La bomba, recordatorio de la guerra, sufre una transformación equivalente y se vuelve una ruina siniestra con su propio orden de leyendas y ritos. Figuras claves en este proceso de transformación son los niños que reinterpretan los signos de la guerra de los adultos con un lenguaje fantástico que ellos pueden entender de forma más clara. Corresponde pues, que analicemos un poco más este universo infantil.

### › **El mundo gótico de los niños**

En su *Introducción a la literatura fantástica* Tzvetan Todorov incluyó un análisis de las “redes temáticas” de lo fantástico. Una de estas redes configuraba lo que el autor denominó como “temas del Yo”, una serie de fenómenos que giran en torno a la relación del sujeto con el mundo o, de forma más precisa, a la interacción entre el mundo psíquico y el mundo material.

En el fantástico no existe la separación real entre lo físico y lo espiritual. Es por ello que el gesto mágico puede provocar curaciones y el mal de ojo genera daño real en la persona al que está dirigido. El fantástico, según términos de Todorov, es un mundo “pandeterminista”, ya que presenta como principio fundacional la interrelación e influencia de todos los elementos del universo entre sí. En última instancia se trata de un universo que rechaza el azar y la casualidad. Como dice Todorov:

*“...si no aceptamos el azar y postulamos una causalidad generalizada, una relación necesaria de todos los hechos entre sí, debemos admitir la intervención de fuerzas o seres sobrenaturales”* (Todorov; 2006; p. 114)

Surgen así, en la película de Del Toro, la figura de la bomba y las apariciones de Santi como fuerzas sobrenaturales capaces de actuar sobre la realidad. Así, durante la primera noche de Carlos en el orfanato, el fantasma provoca que las jarras de agua de la mesa de noche se derramen y deja huellas que guían al niño hacía el patio. Cuando Carlos va a la herrería a llenar de vuelta las jarras, la voz de Santi lo guía hacía el fondo de la cisterna dónde actúa como figura augural. “Muchos vaís a morir”, le advierte el fantasma, anunciando los planes de Jacinto, el violento portero que en el universo cerrado del orfanato representa a la violencia franquista.

Cabe resaltar que los únicos testigos de estas apariciones son Carlos y los otros

niños del orfanato. Los adultos no forman parte del mundo fantástico de Santa Lucía.

Los adultos de Santa Lucía habitan un universo lógico e histórico, atravesado por las noticias del avance franquista sobre Cataluña y la caída inminente de Madrid. Allí, el fantasma solo posee una reflexión simbólica cuando la directora comenta: “A veces pienso que los fantasmas somos nosotros”.

En efecto, Carmen y Casares ven como sus ideales van muriendo y son reemplazados por la violencia franquista. Allí el fantasma es símbolo de un destino, de un país que está desapareciendo. Pero para los niños, Santi es ente real.

Todorov señalaba justamente que el universo pandeterminista del fantástico, aquel universo donde los poderes o fuerzas sobrenaturales reemplazan al azar, es propio de estados de conciencia distintos a lo que la modernidad llama pensamiento normal. Entre estos modelos de pensamiento se encuentran el delirio del psicótico, la alucinación causada por drogas y, finalmente, la lógica de la primera mente infantil. El pensador búlgaro se basa en la obra de Piaget y resalta que la falta de límites entre el mundo psíquico y el físico es típica del estado inicial del niño.

Se explica de este modo que sean Carlos y sus compañeros los que vivan la experiencia de lo fantástico mientras que Cáceres y Carmen siguen los devenires del drama histórico.

Quizá el momento de cruce más rico entre estas dos narrativas se dé en el minuto 40 de la cinta cuando Cáceres le cura a Carlos un corte que le ha causado Jacinto. El niño le cuenta lo que ha visto y escuchado en el orfanato, pero el doctor se mantiene firme en su pensamiento lógico. Entonces, y a modo de ejemplo, el doctor le presenta al niño una serie de fetos conservados en alcohol. Estos fetos, afectados de columna bífida, inspiran el siguiente discurso:

*“En el pueblo a esto le llaman el espinazo del diablo. Dicen muchas cosas... que esto le ocurre a los niños que nunca deberían haber nacido, los niños de nadie. Pero no es verdad. Miseria y enfermedad, nada más.”*

Casares defiende la visión del universo lógico, el cual implica la existencia del sufrimiento provocado por la casualidad. “Los niños de nadie” no son más que víctimas de la miseria azarosa. Sin embargo, la explicación de Casares genera potenciales explicaciones simbólicas. El feto flotando en alcohol opera como una de las metáforas del pasado suspendido, semejante en este sentido a la figura del fantasma. Por otra parte, el nombre “niño de nadie” se puede aplicar a los huérfanos de la guerra que habitan Santa Lucía.

El discurso elaborado por Casares para defender a la razón, define en cambio las coordenadas del universo fantástico en el que se mueve Carlos. Más aún nos adelanta una

posibilidad positiva en el seno de lo sobrenatural. Casares explica que el licor añejado en que flotan los fetos es usado como un remedio casero contra diferentes dolencias, tónico que el doctor vende en secreto para ayudar a mantener el orfanato. Así, tanto en el pensamiento fantástico infantil como en la lógica del universo adulto, la figuración de lo fantástico tiene un potencial sanador.

### › **Sexualidad e historia**

El fantástico no se reduce únicamente al elemento sobrenatural. Junto a la red temática del yo, Todorov reconocía una segunda red basada en la relación con el tú, centrada en las figuras de la sexualidad. En efecto, la sexualidad hipertrofiada es un elemento típico del gótico, presente en amantes violentos, mujeres satánicas y espectros enamorados. Pero la sexualidad no sólo se revela sobre la hipertrofia, sino también en la ruptura de los tabúes.

Es lo que pasa en el universo adulto de *El espinazo...*, cuando se nos revela la relación existente entre Jacinto y Carmen. Relación que se nos presenta visual y narrativamente como estrictamente física. Así, la escena del encuentro sexual carece totalmente de erotismo. Ya en su primera imagen vemos un plano detalle del rostro del portero inclinándose sobre la directora, la cual corre el rostro pidiéndole que no la bese. El lenguaje corporal de la actriz revela claramente el disgusto de Carmen, lo que acerca el encuentro a la mecánica de la violación.

Pronto nos enteramos que esta relación se ha mantenido desde que Jacinto tenía 17 años. Se nos revela también el triángulo amoroso existente con el Dr. Caseres, quien está enamorado de Carmen pero que sufre de impotencia, una situación que también había ocurrido con el difunto marido de la directora. “Ya entonces ellos se encargaban de la poesía y de la carne, yo”, afirma Jacinto mientras le coloca a Carmen una pierna ortopédica. Se construye aquí una compleja toma marcada por el juego de superposiciones entre varios primerísimos planos de la pierna y de un medio plano que abarca tanto al portero como a la directora. Es entonces que se completa el sentido de la escena cuando Carmen confiesa que no soporta su prótesis, pero que la necesita “para tenerse en pie”. Se entiende que los favores sexuales de Jacinto son otra muleta que Carmen necesita para seguir adelante. La escena concluye con la directora retornando resignada a la cama mientras Jacinto vuelve a penetrarla. Un travelling nos lleva más allá de la pared hasta el cuarto contiguo donde Caseres escucha los gemidos de Carmen con resignación.

El triángulo amoroso es una figura recurrente en la literatura gótica, pero en la historia de Jacinto y de Carmen se agrega otros elementos como el desprecio mutuo y una

suerte de incesto. Jacinto es un huérfano criado en Santa Lucía, pero odia su orfandad y el hecho de que aún como adulto sigue atado a la institución. Por ello aprovecha sus encuentros sexuales con la directora para robar, una por una, las llaves del orfanato con la esperanza de encontrar la que le permite abrir la caja fuerte en donde Carmen y Casares esconden el oro “de los rojos”.

Violencia, resentimiento, incesto y ambición, los elementos góticos van recayendo sobre la figura de Jacinto acercándolo al héroe byroniano, atormentado por su pasado y decidido a alcanzar sus objetivos sin importar las consecuencias.

Pero en Jacinto, aunque hay tragedia no hay compasión. La cinta no nos alienta a sentir pena por él, pues configura al portero como representante de la violencia franquista. Así, se nos revela que fue Jacinto quién mató a Santi en un ataque de furia cuando el niño lo vio tratando de abrir la caja. Crimen simultáneo con el instante en que los franquistas dejaron caer la bomba sobre el patio del orfanato. Será también Jacinto el que organice un ataque contra el orfanato, cuando se entere de que Casares y Carmen pretenden utilizar el oro para escapar de España con los niños. El portero causa entonces una explosión que matará a Carmen y, luego, escapa al pueblo para organizar junto a dos compinches locales un asalto contra el colegio.

El triángulo sexual de los adultos se resuelve en términos políticos. Mientras que la violencia de Jacinto lo acerca a la guerra y el avance del franquismo, el reflexivo Casares se ve como un representante de los ideales republicanos. En este sentido la impotencia sexual del viejo doctor, se puede ver como un símbolo de la incapacidad de la República para contener el avance de las ideas fascistas.

### › ***El fantasma como memoria***

En un artículo titulado “Muertos inmortales, el escritor Eduardo Berti planteó una breve visión de la evolución del fantasma a través del tiempo. El autor mencionaba especialmente la transición del gótico al horror victoriano, durante la cual los fantasmas mutaron en figuras abstractas y complejas. El espectro trascendió su imagen rígida de símbolo de lo desconocido, para llegar a representar abstracciones tales como la soledad, la pérdida y sobre todo la memoria. “Los espectros (en las narraciones modernas) poetizan esta clase de nociones, hasta metaforizar todo aquello que se niega a morir, a caer en el olvido” (Berti; 2013; p. 19).

En *El espinazo...*, el fantasma se construye con las formas del horror gótico pero su significado está unido a estas nociones modernas sobre la memoria. Aún más, el espectro trasciende la memoria individual y llega a representar la memoria traumática producida

por la violencia de la Guerra Civil.

En los minutos iniciales de la película, observamos una serie de imágenes fragmentarias: un primer plano de la puerta que da a la cisterna, un plano detalle de la bomba cayendo sobre el orfanato y un primerísimo plano del rostro agonizante de Santi. El conjunto se sostiene sobre una voz en off que reflexiona sobre la naturaleza y propósito del fantasma, en la cual se lo une a la idea de pasado y de la memoria:

*¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez. Un instante de dolor, ¿quizá?... ¿Algo muerto que parece momentos vivo aún? Un sentimiento... suspendido en el tiempo. Como una fotografía borrosa... Como un insecto atrapado en ámbar.*

El fantasma es pasado doloroso, un instante de violencia que no puede ser plenamente asumido de manera consciente por lo que es recuperado en forma de recuerdo automático y fragmentario. Estas imágenes iniciales se unen mediante un complejo sistema de asociaciones que no son evidentes en un primer instante. Tanto la voz en off como la superposición de tomas siguen la lógica de la memoria traumática para expresar el origen de Santi, el fantasma de Santa Lucía.

En este sentido, la travesía de Carlos por resolver el misterio sobrenatural del orfanato se puede entender como la búsqueda de recuperación del pasado, como el esfuerzo por asimilar el trauma de manera consciente. Esto también explica la función positiva del fantasma. Al inicio de la película, Santi es una figura siniestra ante la cual Carlos reacciona con compasión, pero también miedo. Solo cuando los niños comprenden la verdadera naturaleza del fantasma, entienden que se trata de un aliado. Así, al final de la película los huérfanos se rebelan contra Jacinto y lo llevan hasta el sótano, donde logran tirarlo en la cisterna. Allí Santi ahoga a su asesino, obteniendo su venganza y salvando a los niños.

Santi cumple el rol de espectro vengativo propio del gótico, pero también representa a la memoria traumática que, ya asumida, inspira a los niños a eliminar al representante de la violencia franquista.

Esta transformación del sentido del fantasma se hace más patente cuando observamos el destino final del Caseres.

Ya hemos visto como el universo adulto de la película se relaciona netamente con la violencia histórica de la Guerra Civil y como Caseres en particular se convierte en representante de los ideales de la República. Esto hace que Caseres permanezca ajeno a la trama de fantasmas hasta el momento último de su muerte, cuando sucumbe a las heridas producidas por la explosión en el orfanato.

Con su muerte, Caseres entra dentro del ámbito de lo supernatural y se convierte en una nueva figura auxiliadora para los niños. Así, su espectro ayuda a los huérfanos a escapar del cuarto dónde los ha encerrado Jacinto, para que luego ellos puedan eliminarlo.

En la escena final de la película los niños abandonan el orfanato destruido mientras se repite el soliloquio inicial. En un juego fascinante de luces y sombras, la cámara nos muestra un plano general de la puerta abierta del orfanato con la luz del sol iluminando el exterior pero reduciendo las dos puertas abiertas a dos pesadas sombras que forman un efecto de pantalla. Los mismos niños permanecen como siluetas oscuras hasta que salen a la luz del día. En ese instante, la cámara queda fija mientras los jóvenes se alejan del orfanato. Segundos después una nueva silueta se impone en la toma y se adelanta hasta el límite mismo de la sombra sin terminar de abandonarla. Nos damos cuenta entonces que se trata de la silueta oscurecida de Caseres que observa a los niños alejarse. La película termina con una reflexión final que nos revela que la voz en off responde al pensamiento del doctor republicano.

En ese instante comprendemos que Caseres se ha incorporado plenamente a la narrativa fantástica sin por ello abandonar su función histórica. El representante de la república ya no existe. Se ha convertido en víctima de la Guerra Civil, en memoria traumática del orfanato destruido. Sin embargo, ahora sabemos que no se trata de una aparición vengativa sino protectora. Caseres ha muerto y al morir se ha convertido en fantasma, es decir en un recuerdo que los niños deben mantener para eventualmente superar las heridas que el franquismo y la guerra les han provocado

### › **A modo de cierre**

El cine de horror es una herramienta compleja que permite elaborar cintas con figuras típicas pero dotadas de múltiples niveles de significado. En el *Espinazo de diablo*, Guillermo del Toro se ha servido de la estética del cuento gótico para proponer una importante reflexión sobre la memoria en torno a los eventos de la Guerra Civil Española.

Sobre el espacio del orfanato de Santa Lucía, Del Toro construye un universo visual y narrativo que combina lo histórico y lo sobrenatural. Por un lado, se nos presenta un universo infantil que da una reinterpretación fantástica de las ruinas dejadas por la Guerra Civil. Por el otro lado, vemos el triángulo sexual entre las autoridades de la institución nos traduce en clave personal el conflicto entre la agonizante España republicana y la autodestructiva España franquista.

El punto culminante de este complejo cuadro es la resignificación del fantasma, que pasa a simbolizar la memoria histórica. La película construye al espectro de Santi no como

una figura de horror, sino como una víctima de la Guerra Civil Española. El fantasma se torna recuerdo permanente y obsesivo de la violencia política, lo que le da un carácter positivo. El héroe busca recuperar la verdad sobre el fantasma no para exorcizarlo sino para comprenderlo. La memoria traumática debe transformarse en conocimiento consciente para que el trauma histórico pueda ser plenamente superado.

## **Bibliografía**

Almodóvar, P. y Del Toro, G. (2001) *El espinazo del diablo*. México: Canal + España y Good Machine

Berti, E. (2013), “ Muertos inmortales “. En *Fantasmas*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora.

Casas, Q. (2004). “ Estudio: Guillermo Del Toro “ en *Dirigido por...* nº338, octubre 2004. Barcelona.

Lerman, G. (2004). “ Entrevista: Guillermo Del Toro “ en *Dirigido por...* nº337, septiembre 2004. Barcelona.

Todorov, T. (2006). *Introducción a la literatura fantástica*. Buenos Aires, Paidós.

Vax, L. (1965). *Arte y literatura fantásticas*. Buenos Aires, Eudeba.