

EL ESPINAZO DEL DIABLO O LA VOZ DEL OTRO. LECTURA DECOLONIAL DE LA MIRADA UBICUITARIA

POR OMAR ARRIAGA GARCÉS Y SANTIAGO ESPINOSA GARCÍA

The Devil's Backbone or the Other's Voice: A Decolonial Reading of the 'Ubiquitous Sight'

Resumen

El espinazo del diablo es una realización *sui generis* dentro del cine fantástico y de terror: pese a haberse rodado en España, se inscribe en un contexto latinoamericano de resistencia epistémica y ontológica, no se diga ya estética, alguna de cuyas características —como la centralidad del otro— son perceptibles en la cinta. Por ello, partiendo del concepto 'colonialidad del ver' de Joaquín Barrientos, este artículo analiza el tercer largometraje de Guillermo del Toro a la luz del Modelo de Representación Institucional (mri) cinematográfico, llamado así por Noël Burch, con lo que se establecen diferencias e implicaciones entre éste y la película del mexicano, empleando en tal estudio el término 'mirada ubicuitaria' como noción paralela al denominado por el crítico estadounidense como 'montaje ubicuitario', en que se invisibilizan el punto de enunciación y la enfoque de la mirada desde donde se construye el discurso. A diferencia de realizaciones del género sustentadas sobre el mri, cuyos máximos exponentes son los filmes de Hollywood, la cinta del jalisciense parte de la visión del otro, simbolizado aquí por el fantasma, el espectro, la aparición, sin privarle de estatuto ontológico, confiriéndole no sólo el atributo de la voz que le ha sido negado, sino reflexionando desde su propia perspectiva.

Palabras clave: Guillermo del Toro, *El espinazo del diablo*, Colonialidad del ver, Mirada ubicuitaria, Modelo de Representación Institucional (mri)

Abstract

The Devil's Backbone is a *sui generis* production within fantastic horror cinema: despite having been filmed in Spain, it is part of a Latin American context of epistemic, ontological and aesthetic resistance, some of whose characteristics—such as the centrality of the

other—are perceptible in the movie. Therefore, based on Joaquín Barrientos' concept of the “coloniality of seeing”, this text analyzes Guillermo del Toro's third feature film in light of the cinematic Institutional Representation Model (irm), so named by Noël Burch: the article establishes differences and implications between the irm and the Mexican motion picture, using the conception “ubiquitous sight” as a parallel to the term the American critic calls “ubiquitous montage”, in which the point of enunciation and the focus of the gaze from which the discourse is constructed are rendered invisible. Unlike works of the genre based on irm, whose most important exponents are Hollywood films, the Jalisco native's movie starts from the vision of the other, symbolized here by the ghost, the specter, the apparition, without depriving it of ontological status, conferring on it not only the attribute of the voice that has been denied it, but also reflecting from its own perspective.

Keywords: Guillermo del Toro, The Devil's Backbone, Coloniality of Seeing, Ubiquitous Sight, Institutional Mode of Representation (IMR)

Introducción

Dos largometrajes había filmado el director jalisciense Guillermo del Toro (1964) a fines del 2000: *Cronos* (1992), cinta mexicana en que mediante un curioso artefacto se pone en pantalla a un personaje a caballo entre “El Horla” de Maupassant y el vampiro; y *Mimic* (1997), producción hollywoodense sobre un monstruo que se reproduce en el metro de Nueva York y causa estragos. Aunque Del Toro se mantenía como una promesa, no fue sino hasta 2001 cuando el realizador acabó de consolidarse con *El espinazo del diablo*.

Estrenada en abril de aquel año en España, donde la produjeron los Hermanos Almodóvar, la película de Del Toro prometía ser una obra de cine de terror, pero resultaría un drama fantástico, una crónica fantasmal que, con la Guerra Civil Española de fondo, narraba la supervivencia de un grupo de niños en un orfanato, el de Santa Lucía, hacia 1939. Con una intrincada polifonía en que los personajes no saben si viven o han muerto, el filme relata la historia de Santi, un niño vuelto espíritu, fantasma, aparición, mientras no se esclarece su crimen y nadie escucha su testimonio; así, el terrible evento que da pie a la historia se repite, como en un bucle. Sin embargo, como si se tratara del cuento de Borges de “Las ruinas circulares”, cabe preguntarse si el narrador de las acciones conoce su propio estatuto espectral, su propia puesta en abismo o si, por el contrario, lo ignora: ¿Es un espíritu que cuenta los sucesos de otro espíritu? La presencia de los personajes en aquel orfanato en mitad de la nada, ¿no son ya la repetición de lo que quiere permanecer oculto? ¿No es el fantasma que nadie escucha la metáfora de unos hijos abandonados por sus padres a causa de la guerra? ¿No es la violencia del origen, la que alumbra al espíritu, al espectro, al fantasma, parte de una guerra mayor, sin fin, un conflicto fundamental e irresoluto en el ser humano, una hendidura que, mientras éste viva y muera, habrá de existir sin sutura posible?

En este texto se analizan decolonialmente los alcances de *El espinazo del diablo* en esa línea, la resistencia que opone al Modelo de Representación Institucional (MRI) del cine pre-



dominante, así como su pertenencia a un contexto americano que es refractario a la mirada central y totalizante que desde Occidente se tiene de las Américas. Mas antes de efectuar tal análisis, se expondrá en tres apartados en qué consiste la ‘colonialidad del ver’ en la cual se enmarca el presente estudio; qué es el MRI y cuáles son sus rasgos principales; además de que se dará una breve explicación de las implicaciones epistemológicas, ontológicas y estéticas de lo que aquí se denominará ‘mirada ubicuitaria’, como un concepto paralelo a lo que Burch (1999) denomina ‘montaje ubicuitario’, en el caso del modelo institucional filmico.

La colonialidad de la mirada

La colonialidad surge en el contexto de la conquista de las Américas como una especie de modelo de dominación que más tarde terminará por expandirse a nivel planetario. Aun cuando aparece como secuela del colonialismo, esta colonialidad que Aníbal Quijano (2000) define como ‘colonialidad del poder’ va más allá de éste: no se trata sólo de la relación de dependencia que establece un pueblo o Estado con otro, sino de un ‘patrón de poder’ en que se normaliza la jerarquización de una raza sobre otra, con lo cual se verifica la sujeción territorial y epistemológica de los conquistados; a su vez, esto redundará en su degradación gnoseológica, experiencial y ontológica (‘colonialidad del saber’ y ‘colonialidad del ser’, Escobar, 2003; Walsh, 2004).

Si se identifica el inicio de la colonialidad con el escenario de la conquista de las Américas, también es posible distinguir el proyecto de la modernidad como algo profundamente enraizado a la articulación y expansión de ese patrón de poder:

El proyecto de colonizar a América no tenía solamente significado local. Muy al contrario, éste proveyó el modelo de poder, o la base misma sobre la cual se iba a montar la identidad moderna, la que quedaría, entonces, ineludiblemente ligada al capitalismo mundial y a un sistema de dominación, estructurado alrededor de la idea de raza (Maldonado-Torres, 2007: 132).

Gómez-Quintero (2010) ha señalado inclusive cómo es los franceses llamaron ‘América Latina’ al sur del continente, buscando incursionar en él y contraponerse nominativamente a los anglosajones que estaban en lo que hoy son los Estados Unidos, para lo cual acuñarían tal denominación. A su vez, en Mignolo (2007: 81) también se hace evidente que la designación ‘América Latina’ da cuenta de esa pugna entre colonizadores que las élites locales aceptaron sin casi oposición alguna: “La ‘idea’ de América Latina es la triste celebración por parte de las elites criollas de su inclusión en la modernidad, cuando en realidad se hundieron cada vez más en la lógica de la colonialidad”.

Vinculada inextricablemente a ese modelo de dominación, la degradación ontológica y epistemológica provocada por el proyecto moderno también delineó imaginarios —representaciones imagológicas— de aquellas identidades que avasalló y subalternizó¹: la experiencia y

1. Vid. Mignolo (2003); Garcés (2007).

el conocimiento de los sujetos periféricos, conquistados, lejos de los centros políticos donde se generaban las colonialidades del poder, el ser y el saber, fueron reducidos a sucedáneos sin estatuto vital propio, esquematizados a través de “régímenes visuales” (Barriandos, 2011: 14). Es por eso que a los conceptos de ‘colonialidad del poder’, ‘colonialidad del ser’ y ‘colonialidad del poder’, Barriandos (2011) propone sumar el de la ‘colonialidad del ver’.

El surgimiento del colonialismo, que nace —hay que volver a repetirlo— en el contexto de la conquista de las Américas, produjo una ‘colonialidad del poder’ que, asimismo, resultó en una colonialidad epistemológica y ontológica y, al unísono, determinó un sinnúmero de imaginarios y regímenes de visualidad que parcelaron y jerarquizaron la realidad de los conquistadores y de los conquistados, confiriendo una validez ontológica en un caso y una negación del ser en el otro. Para Fernando Garcés (2007), dicho proceso tendría lugar entre los siglos xvi y xix, en tanto que para Barrientos (2011: 15) es en el principio de ese proceso cuando se constituye “la matriz de colonialidad que subyace a todo régimen visual basado en la polarización e inferiorización entre el sujeto que observa y su objeto (o sujeto) observado”.

Observador y observado formarán parte de una misma ecuación sobre la cual se asentará el patrón de poder de la modernidad, con lo que la colonialidad de la mirada adquirirá una relevancia inusitada en la dominación que ejercerá el Occidente sobre el resto del mundo. Como parte de la supuesta universalización del sistema de dominación moderno, la ‘colonialidad del ver’ ostentará, entre otros rasgos, el de invisibilizar cómo es que la mirada de quien observa organiza la realidad a partir de sus propias nociones, sobre cuyo dispositivo sustentará sus regímenes visuales; igualmente, al ampararse en presuntos criterios de objetividad y transparencia, la ‘colonialidad del ver’ asumirá un discurso con pretensiones de verdad y naturalidad, enmascarando su dimensión ideológica y subalternizante: “la *colonialidad del ver* consiste en una serie de superposiciones, derivaciones y recombinaciones heterárquicas, las cuales interconectan, en su discontinuidad, el siglo xv con el siglo xxi, el xvi con el xix, etcétera” (Barriandos, 2011: 16).

Conectados con el inicio de la conquista de las Américas y del proceso universalizante en el cual consiste la modernidad, las dinámicas de colonialidad de la mirada llegarán hasta nuestros días, metamorfoseadas bajo una nueva apariencia. Un ejemplo de dichos regímenes visuales sería la presentación iconográfica del marinero alemán Hans Staden, siendo casi devorado por supuestos caníbales, una superposición de figuras del imaginario occidental que inventaba un ser americano salvaje, versión originada y diseminada por el propio Cristóbal Colón desde el instante mismo de su desembarco y con el que se identificaría desde entonces al habitante de las Américas; así, las imágenes de Staden conformarían un claro antecedente y una línea de continuidad, una recombinación de las fotografías

de Oliviero Toscani sobre los “colores unidos” de Benetton [...] [surge así una] lógica que distingue entre indios conversos y ‘taínos’ que colaboran con la empresa imperial de la Corona, y los indios crueles, violentos e indómitos que reniegan de la protección metropolitana, de la eucaristía imperial, del intercambio comercial y del paradigma tutelar de la religión cristiana (Barriandos, 2011: 16, 18).

De manera semejante, el investigador señalará que otras varias matrices binarias, no únicamente la del presunto salvaje y el conquistador, la del converso y el insumiso, la del subalterno de la Corona y el reacio a dejarse tutelar, irán a articularse a partir de esa ‘colonialidad del ver’, vertida en la literatura de viajes, las crónicas de Indias, los mapas imperiales y los alegatos jurídicos de los colonizadores². Algunas de ellas referirán no a la raza, la religión, la situación política o el vasallaje, sino también al sexo, la clase, el género, lo conocido y lo desconocido, una interioridad civilizada versus una exterioridad antropófaga y, más cerca de nosotros, al capitalismo, la globalidad, la interculturalidad o el patriarcado.

La escisión entre nosotros y los otros operó como sustrato de la colonialidad de esa mirada que los conquistadores ejercían sobre los subalternos, gracias a todo un arsenal de imágenes provenientes de la cartografía, las crónicas y la mercantilización, pero, en especial, de narraciones europeas medievales y de la literatura de Occidente³: “esta nueva territorialización de lo monstruoso suscitó un tipo de violencia epistémica y etnoracial jerarquizante, profundamente imbricada con el desarrollo de los imaginarios comerciales trasatlánticos” (Barriandos, 2011: 20). La hipótesis del estudioso es que justamente en la distribución mundial del trabajo y en el subsiguiente fenómeno de la migración, aquel imaginario se prolonga hasta el presente bajo otra apariencia.

Sin embargo, desde el inicio del proceso de la colonialidad del poder y del proyecto moderno, el habitante de las Américas pasó a convertirse en el otro, representante de lo otro heterogéneo, devorador de seres humanos con el que no se puede dialogar y que, por eso mismo, debe de ser una suerte de animal o monstruo, no una persona. Así, simultáneamente, el conocimiento occidental se hipostasiaba como la única vía posible y el indígena caníbal pasaba a ser absorbido, como esperpento exterior, animalizado, carente de ser en sí mismo, por la interioridad europea⁴. Pero aún faltaba que una parte constitutiva de la ‘colonialidad del ver’ se manifestara.

Transparencia, invisibilidad y objetividad de la mirada

De acuerdo con *El tragaluz infinito* de Burch (1999: 194-95, 97), antes de que hacia 1916 se consolidara la fórmula cinematográfica que la industria hollywoodense impondría más tarde en el orbe, hubo otra forma de hacer cine; la del denominado modelo de representación primi-

2. “Las cartografías imperiales, la protoetnografía eurocentrada y la mercantilización trasatlántica de la alteridad caníbal deben ser consideradas, en consecuencia, como constitutivas de la colonialidad del ver” (Barriandos, 2011: 19-20).

3. “Las imágenes-archivo del salvaje americano hunden sus raíces, por lo tanto, en la reinvención tardomedievalista de la antropofagia grecorromana, en la figura del *naturmenschen* y en los imaginarios derivados del problema ontológico de la eucaristía cristiana, es decir, de la justificación metafórica y de la función simbólica-ecuménica de comer el ‘cuerpo’ de Dios” (Barriandos, 2011: 20).

4. Y, sin embargo, al mismo tiempo, “tampoco existe la posibilidad de que la monstruosidad ontológica de los malos salvajes del ‘Nuevo Mundo’ pueda ser redimida por medio de la racionalidad eurocentrada” (Barriandos, 2011: 21).

tivo (MRP), cuyas principales características eran: “autarquía del cuadro [...] posición horizontal y frontal de la cámara, conservación del cuadro de conjunto y ‘centrífugo’ [...] *no-clausura* [...] [ya que] se supone implícitamente que la acción continúa fuera de la película (antes y después)”. Incluso, al existir la necesidad de introducir rótulos que condensaran las acciones o de hacer participar a un narrador o comentarista que durante la proyección expusiera algunos hechos necesarios para la comprensión de la historia, el MRP no era inteligible ni quedaba clausurado en sí mismo; antes bien, al estar íntimamente vinculado al teatro —ya fuera al vodevil o al music hall—, al circo y a los espectáculos de variedades, ofrecía un final abierto.

Con todo, el modelo de representación institucional (MRI) que se afianzaría tras la Primera Guerra Mundial sí que buscaba la creación de una entidad autosuficiente y cerrada sobre sí, en que la conclusión de la trama jugaría un papel preponderante; y, si en el MRP no había desarrollo psicológico del personaje en un sentido clásico del término —al construirse las escenas con cuadros de conjunto en los que tampoco existía preeminencia gestual por parte de los actores, sino más bien una corporalidad decisiva—, en el MRI en cambio los actores tendrían mayor relevancia con la inclusión y combinación de distintos planos, entre ellos el primerísimo primer plano, en que los rostros de los intérpretes, sus rasgos y mímica adquirirían de repente un insospechado reconocimiento por parte de la audiencia, burguesa particularmente, sin mencionar que la

introducción del primer plano será cardinal en la conformación del canon, porque implica una serie de transformaciones formales y narrativas. Lo que previamente ocurría al interior de la toma era la escena completa; desde entonces, el primer plano se convierte en un fragmento integrado de la escena, lo que implica, a su vez, la noción del fuera de campo y, a nivel de la realización, introduce la práctica del desglose en planos, que será clave para la producción del filme (Arango, 2017: 88).

Lo anterior significaba que la autarquía del cuadro y las posiciones frontal y horizontal de la cámara del MRP serían reemplazadas por una segmentación de encuadres diversos, con lo que el MRI brindaría al público la sensación de estar *in situ*, donde se desenvuelven los sucesos narrados, no siendo sino una especie de mirada sabedora de cuanto ocurre en el filme, un ojo invisible con un lugar privilegiado ante la trama que las imágenes bosquejan: “el cine comienza a *centrar* al espectador haciendo de él/ella el punto de referencia ‘alrededor del cual’ se constituyen *la unidad y la continuidad* de un espectáculo llamado a estar cada vez más fragmentado [...] la mirada del espectador *convertido en mirón*” (Burch, 1999: 214, 218). Tal escalonamiento de planos dotaría al observador de ángulos diversos de visión, los que a su vez conferirán mayor intimidad al montaje, así como una impresión de tridimensionalidad⁵.

5. Jorge Rodríguez (2011) añade que el MRP efectuaba un montaje plano al conformarse el filme en una sola escena, realizado con planosecuencias; mientras que el MRI consigue un movimiento más dinámico de la cámara, opera cortes, edita y genera una continuidad entre planos. A esto último se suma la com-

Éste sería ya el montaje ubicuitario (Burch, 1999), en que la cámara ansiaba —a través de una linealidad secuencial y narrativa— acceder a una ubicuidad de la visión que iba a estatuirse como la ‘forma natural’ y objetiva de ver, una clase de sintaxis o lenguaje cinematográfico que se postulaba como correspondiéndose desde siempre con la realidad misma, y que invisibilizaba y transparentaba la mirada del espectador; de ahí la prohibición a los intérpretes de mirar hacia la cámara, acto que acabaría con la ilusión ubicuitaria de hallarse ante hechos reales y verdaderos:

El MRI permite el acercamiento real entre la mirada espectral y [el] mundo representado; en otras palabras, la representación da la sensación de verosimilitud (poder leer sentimientos y vida interior de los personajes).

El espacio mostrado por el MRI ha de ser “habitable”. Es un espacio [para] que el espectador tenga la ilusión de poder habitar (como si viera la escena a través del ojo de una cerradura) [...] Se crea la sensación de proximidad y el espectador percibe que “está ahí” (Rodríguez, 2011: 25).

La continuidad y la naturalidad de los ángulos de las realizaciones deben poseer tal consistencia, explica Rodríguez Patiño, que el espectador no se distraiga ni pierda la ilusión de realidad de la historia exhibida. En este punto, es importante insistir en que la unidad y la continuidad de la exposición cinematográfica se conseguirán mediante una secuencia temporal bien conocida por la literatura de Occidente⁶, algunos de cuyos presupuestos coinciden con los de la representación fílmica. Se trata de la estructura del relato con un inicio, un conflicto y un desenlace, en que tras presentarse una situación inicial ordinaria, surge un desequilibrio a resolver a través del cual el protagonista busca reconquistar su extraviada primera armonía. No es casual que sea así, Griffith —quien logró apuntalar el MRI— partió de la novela decimonónica, en especial de la de Charles Dickens, para crear no sólo un imaginario social con desenlace feliz y crítica del vicio y las bajas pasiones, sino un molde reconocible basado en la imitación de la realidad, cuyos mecanismos iban a confundirse con la propia narración de lo real:

A partir de aquí, de Dickens, de la novela victoriana, brotan las primeras tomas de la estética fílmica norteamericana, ligada para siempre al nombre de David Wark Griffith [...] Sabe-

posición visual del cuadro: mientras en el MRP había acciones que quedaban fuera de campo, el MRI se guardará de cuidar la unidad y continuidad de la película, además de uniformizar la iluminación y mejorar las escenografías y fondos en que se rodaba, sin olvidar que se empieza a filmar a la intemperie, al aire libre.

6. Para Arango (2017), el conjunto completo de los principios básicos del MRI, la estructura inicio-conflicto-desenlace, así como la unidad de acción y la consiguiente continuidad en la trama (sucesión lógica de los acontecimientos dividida en causas y efectos), hunde sus raíces en la concepción mimética del arte que Aristóteles consigna en su *Poética*, en especial a partir de la estructura de la tragedia ática, recuperada en sus rasgos externos por los dramaturgos del neoclasicismo francés (unidad de lugar, tiempo y acción); concepción estética que, sin embargo, tiene su formulación más acabada en la *Física* (199a 15-17) cuando el filósofo expresa que “en algunos casos el arte completa lo que la naturaleza no puede llevar a término, en otros imita a la naturaleza” (1995: 165).

mos cómo la producción, el arte y la literatura reflejan el aliento capitalista y la construcción de los Estados Unidos de América. Y también sabemos que el capitalismo encuentra su reflejo más agudo y expresivo en el cine norteamericano (Eisenstein, 1995: 181-82).

Para Arango (2017: 88), el desglose en planos implicará igualmente introducir la acción simultánea, un rasgo clave para el MRI que Griffith también habría tomado de Dickens y que “se traduce en el montaje paralelo; este intercala dos situaciones que ocurren al mismo tiempo en lugares discontinuos y que luego evolucionará en la estrategia de *salvamento a último minuto*, tan característica del cine de suspenso y enganche hollywoodense”. Con dicho procedimiento, el MRI contaría con un poderoso recurso para el cierre de la historia y la clausura de la película⁷, aspirando a no dejar sitio a la interpretación del final, a concluir sin dejar cabos sueltos, con lo que el paradigma narrativo cinematográfico preponderante acabaría por esbozar sus trazos más distintivos, como presunta imitación o traslación fiel de lo real a la pantalla, volviendo la mirada del espectador la referencia obligada, al tiempo que la volvía invisible, transparente, objetiva, aduciendo una supuesta verdad inherente al relato fílmico⁸.

Mirada ubicuitaria e invención del otro

A la par que se convertía al habitante de las Américas en un ente desprovisto de estatuto ontológico y se inventaba su innata monstruosidad, nacía el capitalismo como sistema antropófago que devoraría no sólo al conquistado sino también al nosotros colonial, doble movimiento inscrito desde el comienzo de la modernidad en la conformación del régimen visual trasatlántico: a la emergencia del otro, bárbaro y sin ser, respondía la supuesta invisibilidad y objetividad de la mirada eurocéntrica.

Si el otro no se consideraba persona era porque no profesaba la misma fe, no compartía la *episteme* del nosotros y, por supuesto, porque virtualmente se decía que devoraba a sus semejantes, por lo que no se trataba de un ser completo sino de una especie de fragmento de ser sobre el que, por lo tanto, se podía operar libremente como sobre un material. Bachelard (2002: 274) habla de la incompletitud de lo monstruoso: “Los monstruos pertenecen a la noche, al sueño nocturno. Los monstruos no se organizan en un universo monstruoso. Son fragmentos de universo”. ¿Y qué son monstruos y fantasma sino fragmentos, voces no escuchadas, entidades innaturales a las que se ha negado el ser?

Como en un sueño nocturno, el occidental pretendía haberse disuelto en el aire, en el

7. Ferrer García apunta que el paradigma narrativo del MRI “otorga una doble certidumbre al espectador; por un lado la ‘invisibilidad’ del montaje le permitirá centrarse en la trama argumental. Por otro, que en esas mismas convenciones el MRI le va a otorgar un soporte conocido donde instaurar la realidad del relato independientemente del género. Por ejemplo, en la certeza de la continuidad del *raccord* o en que las imágenes responderán a la relación causa-efecto que hará avanzar la narración hacia un sentido unívoco que cierre el relato” (2017: 43).

8. “Aquí se encuentra implícita la noción de que en la obra opera una especie de revelación de la verdad que alecciona al héroe” (2017: 95), indica María Paulina Arango al analizar la tragedia griega estudiada por Aristóteles en la *Poética*, principio que retomaría el MRI.



ambiente, en la naturaleza, con lo que —desde su enfoque— el régimen óptico recién creado no obedecía ni a una visión específica ni a un arsenal de creencias propias sino a la realidad misma, a una naturalidad del ver y a una sintaxis consustancial a las cosas, cuyos alcances debían de ser universales: “doble estrategia visual/ ontológica: el hacer aparecer al *objeto salvaje* (el no-ser caníbal) y, al mismo tiempo, el hacerse desaparecer como *sujeto de la observación*, como orden o ley de las cosas, y como principio incuestionable de la racialización epistémica radical” (Barrientos, 2011: 21).

El otro era consumido y descartado como si fuera no más que un objeto, y la mirada singular —que articulaba tanto la escena como al personaje carente de realidad en sí— se desvanecía sin decir su nombre en voz alta; no era de suyo una perspectiva, una enunciación situada, una ideología, era la estructura universalizante de lo real *per se*. Es lo que Barrientos (2011: 22) llama “desterritorialización del *locus* de observación y enunciación del saber [...] La monstruosidad material del cuerpo desnudo de los caníbales es simétrica entonces a la descorporización (o desmaterialización conceptual) del sujeto que observa, y a la supuesta transparencia de su mirada”.

Esa transparencia, esas presuntas objetividad y naturalidad de la ‘colonialidad del ver’, las sitúa el investigador en la retórica cartográfica del siglo xvi, como “mirada omnisciente medieval [...] ‘ojo de dios’ en tanto que garante comercial de las ‘culturas del descubrimiento’” (Barrientos, 2011: 22), supuesto espacio epistemológico neutro desde donde se distingue entre lo que constituye una realidad válida de otra que no lo es⁹. Aquí es posible percibir cómo la construcción de la mirada se sostiene sobre un doble planteamiento epistemológico y ontológico transparentados, condiciones *sine qua non* para instituir el patrón de poder moderno. Si tal procedimiento de invisibilización y objetivación llega a la Edad Media y, de ahí, al siglo xvi, es porque los regímenes visuales de la modernidad lo retoman desde el teatro ático, a partir de la noción de arte imitativo presente en la *Poética* de Aristóteles:

ese universo que se construye para la visión debe mantener la ilusión de realidad; es un trampantojo que debe hacer olvidar la representación como hecho [...] el arte mimético (en especial en el teatro, la pintura y el cine) hace una puesta en escena [...] esto será evidente en la pintura del Renacimiento, pero mucho más en las maneras de componer el cuadro del cine del MRI, con su ley de los 180 grados y sus exigencias de continuidad al momento de ensamblar la toma en el montaje [...] la perspectiva central lineal en la Italia del siglo xv [...] con su estatus de ciencia, se instaure como verdad absoluta [...] Las leyes de composición de la perspectiva (ley de los tres tercios, punto de fuga, centro de atención, etc.), las cuales refuerzan esa cualidad centrífuga del cuadro y su verosimilitud, serán también retomadas por las gramáticas de composición del cuadro cinematográfico del MRI (Arango, 2017: 96-97).

9. La llamada por Santiago Castro-Gómez (2004) “hybris del punto cero”.

Y ese montaje ubicuitario (Burch, 1999), en que por fuerza se tiene que discriminar entre unos hechos y otros para conformar la narración fílmica, lo que significa que no existe algo así como un lenguaje natural o una sintaxis consustancial a las cosas, identifica al espectador con los protagonistas, a la vez que hace desaparecer en una ‘mirada omnisciente’ el lugar desde el que se enuncian tanto la historia como el punto de vista de esa historia, como si se tratara de una visión transparente, natural, objetiva: “el MRI invisibiliza los medios de producción y la evidencia del discurso por medio de una normalización de las técnicas fílmicas, al tiempo que crea identificación a través de sus personajes de conformación psicológica y naturalista” (Arango, 2017: 99). La concepción mimética del arte ha llegado a tal nivel de sofisticación que, para Bazin (Scannapieco, 2008: 3), “el poder de la imagen registrada mecánicamente, más allá de la manipulación artística sobre esas imágenes [...] [es] un lenguaje”. Un lenguaje cinematográfico cuyos elementos ya se encuentran en el teatro, la pintura y la literatura: “la clave del éxito del MRI [...] consiste en su capacidad de persuadir al espectador de que lo que se ofrece a su mirada es todo. No sólo todo lo que hay sino que lo que hay es todo, que no queda resto tras su mirada” (Palao, 2004: 239). La mirada devora cuanto se presenta y pretende abarcar la completitud. Detrás de esa mirada, no habría nada más, ni siquiera un resto.

Como se ha visto hasta ahora, a la transparencia de la colonialidad de la mirada corresponde una visión omnisciente en el arte, que borra sus propias huellas y se postula como una suerte de ojo de lo real, la cual se halla de modo evidente en el mecanismo de las novelas decimonónicas sobre las que Griffith se basó para estabilizar la gramática del MRI. Sin embargo, no para todos pasa inadvertido ese modelo de representación totalizante ni lo que éste conlleva. Ejemplo de esto último es el escritor colombiano Fernando Vallejo que, en una charla de 2003 sobre *El desbarrancadero* en la entonces Escuela de Lengua y Literaturas Hispánicas de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo en Morelia, México, expuso que la narración en tercera persona había quedado obsoleta, pues tal tipo de narrador entrañaba una consciencia omnisciente de cuanto ocurría en la obra literaria, en tanto que en el mundo cotidiano una persona ni siquiera podía saber qué es lo que en ese instante atraviesa su mente. El autor lo ha explicado también en otras partes:

Los dos caminos estaban marcados desde el comienzo, el gran camino que tomó la literatura por dos mil años fue la tercera persona, ahora está tomando el otro, el de la primera persona. Que alguien cuente los pensamientos y los sueños de otras personas como en diálogos grabados en una cinta es ridículo. Ahora Balzac, Flaubert, Zola, Dickens, Dostoievski son ridículos y absurdos (Salamanca, 2010: 395).

Esa ridiculez, ese “imperio de la fábula” (Abirached, 1994) sobre el que irá a apoyarse la gramática del MRI, es al unísono la mirada del nosotros occidental impuesto, lo que no quiere decir que éste no emerja inclusive entre quienes habitan los territorios colonizados, sean estos geográficos u ontológicos, tal como en la literatura contemporánea de las Américas sucede con autores como Gabriel García Márquez, a quien Vallejo (2013: 300) pidió le enseñara “a ser autor



omnisciente y a leer los pensamientos”, puesto que para él ese tipo de narrador no sería sino un “pobre hijo de vecino inflado a más, como Dostoievsky, que pretende que lo sabe todo y lo ve todo y nos repite diálogos enteros como si los hubiera grabado con grabadora [...] como si fuera ubicuo y omnisciente como Dios” (2013: 87). La mirada ubicuitaria se encuentra no sólo en el cine, el teatro y la epistemología de los colonizadores, se halla también en la literatura, claro está.

Para concluir este apartado, quiero aludir a otra figura canónica del arte latinoamericano, que muestra un camino diverso al de la ‘colonialidad del ver’ y su mirada ubicuitaria. A primera vista, podría parecer paradójico que el cuentista, poeta y ensayista argentino Jorge Luis Borges sea citado en tal sentido, pero en el documental *Harto The Borges* (2000) de Eduardo Montes Bradley, el escritor y periodista Martín Caparrós insinúa eso otro americano que, ante los regímenes visuales modernos, resiste en la obra borgiana, lo cual fundamentalmente diverge de la de García Márquez:

Borges era argentino, o sea, no era nada; como no era nada pudo ser todo, pudo apropiarse de todas las tradiciones, confundirlas, darles vuelta; pudo crear con todas ellas una tradición nueva, apócrifa, falsa [...] aparece la aparente paradoja: cómo Borges, el supuestamente conservador, hace una literatura disruptiva, revolucionaria, mientras que el colombiano García, el supuestamente revolucionario, hace una literatura de lo más *conserva*. Digo por aquello de que García acepta *la mirada europea*, digamos, *la mirada central sobre América Latina*, y se queda confinado en ese papel de continente selvático y lujurioso, por eso sus textos están llenos de papagayos en las espaldas y señoras que vuelan, y helechos a punto de la podredumbre; porque eso tranquiliza, quiero decir, nosotros entonces somos ese lugar que se confina en lo mágico y misterioso, mientras que Borges hace todo lo contrario, se apropia de las tradiciones europeas, las cambia, las confunde, las mezcla e inventa algo que sólo podía inventarse aquí, esa nueva tradición hecha de submateriales (Montes, 2000).

En Vallejo y Borges, de tan distinta escritura, habría entonces una efracción de la mirada ubicuitaria, negándose sin más a transigir ante esa visión trasatlántica sobre las Américas, la que, como se ha expresado aquí, ha ido conformándose a partir de la conversión del habitante del continente en un no-ser caníbal, lo cual encajaría en cambio con la perspectiva de García Márquez, en cuyas novelas el hombre y la mujer americanos no serían sino un remanente mágico y misterioso, tranquilizador por cuanto carentes de estatuto ontológico y de validez epistemológica, nuevas versiones del salvaje.

Por eso, en sintonía con las visiones heterogéneas de Borges y Vallejo —que son parte de una nueva tradición, de una nueva fiesta hecha de submateriales y que yo no llamaría falsa si no es desde el criterio de verdad y mentira instaurado por Platón en el libro III de la *República*—, y a pesar de la racialización ejercida y de la hipóstasis de la mirada ubicuitaria, que se despliega tanto en los ámbitos de la epistemología, la ontología y la política, así como en el teatro, la

pintura, la literatura y el cine, hay algo en la expresión americana que resiste a esa licuefacción artificial propuesta por los regímenes visuales modernos, esa ‘colonialidad del ver’ que se presenta como mirada consustancial a las cosas, sintaxis o lenguaje natural, punto de vista omnisciente sobre lo que debe ser lo real. Eso que resiste y que se erige con submateriales lo señala el escritor cubano José Lezama Lima (1979: 19) al hablar de sus propias creaciones literarias y de las de sus coetáneos de las Américas, pero que, de manera similar, es extensible a otras artes:

La novela americana significa para nosotros algo que no es novela ni es americana, sino el relato supravverbo de lo entrevisto, la fiesta del nacimiento de nuevos sentidos. Si no es novela, qué es esto, exclaman. Hacer una obra que fuerce la aceptación, que obligue a que se la traguen como novela.

Algo semejante puede decirse sobre el tercer largometraje de Guillermo del Toro, *El espinazo del diablo*, enmarcado bajo la rúbrica del cine fantástico, catalogado bajo la categoría del *umheimliche* freudiano, lo siniestro —enfoque bajo el que se aproxima la mayoría de analistas a la obra del director—, pero que toca un tema político como el de la Guerra Civil Española; por ende, realización *sui generis* que, además de resistirse a la clasificación, aborda no sólo el conflicto bélico de la Península Ibérica, sino que se constituye como una crítica a la colonialidad y ofrece una lectura en clave sobre la propia condición americana, como se verá en las siguientes páginas.

Subversión interior de la mirada

Aun cuando para Noël Burch (1999: 199) sería un paso previo hacia el MRI, además de “introducir el dato principal de la película [...] Por su aspecto de presentación y, a menudo extranarrativo, el plano emblema todavía rechaza la clausura”. *El espinazo del diablo* no abre precisamente con ese recurso del MRP, el plano-emblema, sino con una secuencia de imágenes aparentemente desligadas entre sí; por sus implicaciones, éstas funcionan de manera parecida e impiden una clausura total: hay una entrada a una habitación, una bomba desciende en una noche lluviosa desde un aeroplano, un niño toca a otro niño tirado en el piso con una herida en la frente y sobre un charco de sangre, un fardo humano cae en un agua amarillenta, el primer niño llora junto a ese mismo estanque de aguas ambarinas, y un líquido icterico con formas antropoides va cambiando de posición y acaba formando el título del filme. En principio, estas imágenes se acompañan por una voz en *off* (Del Toro, 2001):

¿Qué es un fantasma?/ 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.

Si se parte de la posibilidad de que las pautas que imperen en la cinta que uno ve sean



las del MRI, esa especie de secuencia-emblema —hecha de tomas que bien podrían ser cada una un plano-emblema, con las cuales Del Toro abre *El espinazo*— parecería un recurso de autor, una suerte de homenaje al MRP que podría corresponderse, en efecto, con el dato principal de la película de la cual, sin embargo, aún no se sabe gran cosa. Cuando el filme arranque, a primera vista no habrá desafíos a las convenciones narrativas: habrá una exposición con un planteamiento inicial, un conflicto y un cierre; la gestualidad distintiva de las realizaciones del modelo imperante estará ahí; existirán un desarrollo psicológico de los caracteres y una composición bien cuidada por parte del director; sin mencionar que uno tendrá la sensación de ser un *voyeur* viendo a través de la cerradura. Más adelante, empero, el comienzo con el *voice-over* se revelará como una ‘puesta en abismo’¹⁰ de la propia fábula (Ruiz, 2015; Olivares, 2022), suscitando algo así como un signo ilegible, una imagen no del todo nítida, un símbolo, que el director invita al espectador a interpretar.

Esa voz en *off* aparentará provenir de un narrador extradiegético (Mandolessi y Poppe, 2011), aunque cuando el filme esté por concluir el espectador verá la figura del doctor Casares de espaldas, como un observador más, reduplicando la visión que la audiencia tiene sobre los niños que se marchan fuera del orfanato de Santa Lucía y, a la vez, será esa voz de Casares la que repita el *incipit* del inicio y agregué: “Un fantasma. Eso soy yo” (Del Toro, 2001). Con ello, de una vez por todas, se sabrá que el del doctor no se trataba de un comentario fuera de cámara y que, por el contrario, era él quien había estado refiriendo las acciones que discurrían sobre la pantalla, con lo que la narración partirá de la experiencia de dicho personaje y se revelará intradiegética o autodiegética¹¹ (Mandolessi y Poppe, 2011; Olivares, 2022). ¿Por qué es importante realizar el señalamiento de tal correspondencia entre el *incipit* y el *finis* del relato? Porque cuanto ocurre en el medio adquiere así una consistencia fantasmagórica, delirante, alucinatoria. Aunque, ¿cómo puede ser alucinatoria una película con un conflicto bélico de fondo?

Una de las objeciones que contra el tercer largometraje de Del Toro vertieron algunos críticos, en concreto Smith (2001), fue “que las ‘interferencias’ del contexto histórico con el drama de lo sobrenatural atentan contra las expectativas de los puristas del género del horror” (Mandolessi y Poppe, 2011: 17). ¿Cuáles son esas expectativas? Experimentar miedo, provocar miedo. ¿Cómo generar miedo en el espectador? Cansino (2005: 3) indica: “La inmensa variedad de películas referidas al género terrorífico presentan como forma estereotipada esta irrupción de lo desconocido dentro de un mundo cotidiano”. Mas, en el caso de *El espinazo*, hay dos salvedades. La primera, que el mundo ordinario —a través de su microcosmos del orfanato— no deja de remitir a la Guerra Civil Española, que de cotidiano no tiene mucho y dará paso a un conflicto

10. Vid. Lucien Dällenbach (1977). *El relato especular*. Madrid: Visor.

11. Dice Olivares: “La narración se revela, pues, autodiegética —operatividad, nuevamente, de la caída en abismo a partir de la hipodiégesis— y la *voice-over* termina por asociarse a una imagen en pantalla, la del Doctor Casares, un espectro que, como narrador, nos cuenta la historia de un fantasma —Santi— para desvelar la de otro, la suya propia —narración «metaespectral», podríamos argumentar” (2022: 205). Ruiz también lo señala: “Este prólogo constituye una *mise en abyme* de toda la película: Carlos, el protagonista, tiene que descifrar los motivos de la existencia del fantasma” (2015: 466).

mayor: “prologa el surgimiento del fascismo como pulsor de la II Guerra Mundial” (Bergero, 2010: 434); la segunda, que no se trata de la simple irrupción de lo desconocido en un mundo ordinario.

Hay que recordar que una de las premisas del género fantástico “es la presencia de un elemento sobrenatural que irrumpe en un contexto o marco realista y cuestiona la estabilidad o predecibilidad de los hechos” (Ruiz, 2015: 462). Visto desde el ángulo de los personajes que habitan en un confinamiento lejos de la conflagración, la incursión del fantasma de Santi ciertamente perturba el equilibrio de esa aparente cotidianeidad; pero, un análisis más detallado permite observar que en la película no existe algo así como lo que se conoce por mundo ordinario, pues desde el principio el espectador está inmerso, sin consciencia de estarlo, en un mundo *otro* con estatuto fantasmal, monstruoso, carente de ser en sí.

El punto de vista desde el que se estructura *El espinazo*, lejos de corresponderse con la mirada ubicuitaria del MRI, como acaso podría suponerse, parte de uno de los personajes del propio filme, lo que reduplica la historia, es decir, la pone en abismo al narrar él mismo sus acontecimientos; y, además, ese personaje también es un fantasma, en un sentido literal y otro metafórico como se verá más adelante en la conclusión de este texto, ya que Casares muere durante el desarrollo de las acciones, por lo que se puede colegir que él —desde que ha empezado a exponer cuanto acontece en el orfelinato, como si se tratara de Juan Preciado en *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo— ya había fallecido. No es, con todo, sino hasta la última escena de la cinta cuando el espectador se percata de que la narración era llevada por un fantasma, con lo que la distancia entre la propuesta de Del Toro en relación con el modelo institucional resulta evidente. De poder volver atrás, cuando Carlos halla el cadáver del doctor, éste ha debido narrarse a sí mismo muerto.

Tales puntos de partida y de llegada anularían la crítica de Smith (2001), y apuntarían en dirección a lo que Altman (2000: 26) escribió sobre las expectativas de los géneros cinematográficos: “el género no reside permanentemente en un solo lugar, sino que puede depender, en distintos momentos, de criterios radicalmente distintos”. Más que una cinta de horror, a través de un drama fantástico Del Toro formula una crítica social y política, dándole voz al otro, al fantasma¹² silencioso de la guerra, al huérfano sobre el cual la ‘colonialidad del ver’ y su régimen visual omnisciente no reparan. Aun así, la presencia amenazante y siniestra de lo desconocido bajo la forma del fantasma suscita inquietud en el espectador; pero ese fantasma, simbolizando el entorno en el cual se encuadran las acciones, no es el verdadero espantajo del filme.

En una entrevista durante el estreno de *La forma del agua* (2017), el realizador declararía: “Siempre he creído que la fantasía es un género muy político. Solo hay que pensar que nuestro primer acto político es elegir el amor sobre el miedo” (De Francisco, 2017). Si Del Toro emplea la sintaxis del MRI y no rompe directamente con los cánones que se han expuesto en este texto

12. Se trata de las ruinas y damnificados necesarios para que el progreso avance, desde el punto de vista de Hegel (Löwy, 2003).



sobre ese modo de representación, ¿cómo es que vertebra su crítica en *El espinazo*, cómo es que su posición decoloniza la gramática institucional? Resignificando los elementos de tal cine, subvirtiéndolos desde el interior, dándoles otro sentido. Acaso la secuencia que abre y cierra el filme sea lo más inusitado, en cuanto a poner en duda la gramática institucional; mas, incluso en la puesta en abismo no habría ningún recurso adicional que interrumpa el *raccord* o la continuidad de otras películas características del cine predominante y, pese a ello, lo que uno ha visto sobre la pantalla atenta contra las posibilidades del género fantástico. Hay algo irreductible en la película que se niega a la absorción del MRI y resiste sin una conclusión del todo clara.

El dilema de la clausura en *El espinazo del diablo*

Si se quisiera dar la impresión de que cuanto se narra viene dado por los ojos de un personaje, el relato tendría que ensamblarse de otra manera, articularse no desde el seguimiento de la cámara al aparente protagonista, sino tal vez a partir de lo que Losilla (1993: 29) denomina “la mirada de la cámara”:

Aquí no es el personaje el que nos arrastra al interior de la ficción, sino la propia cámara, el emisor diegético, y sin embargo el efecto es prácticamente el mismo: la identificación del espectador con ese personaje [...] una *inmersión*, puesto que el espectador no se siente “llamado” desde la pantalla, sino que es invitado —casi amablemente en algunas ocasiones, algo bruscamente en otras— a compartir la mirada del personaje” (Losilla: 30-31).

Para lograr tal efecto, hay que insertar planos subjetivos o bien integrar la cámara subjetiva para que la mirada del espectador comparta lo que el personaje percibe desde su óptica. Mientras no culmine el filme, ese personaje sería Carlos, héroe de la cinta, a quien la cámara sigue durante toda la historia; no obstante, casi al término, se descubrirá que tal visión tendría que ser la de Casares, aunque en ningún momento la cámara subjetiva es usada, como, por ejemplo, en *La dama del lago* (1947) de Robert Montgomery, en que “la cámara subjetiva domina el relato por completo, puesto que la totalidad de la acción aparece contemplada desde el punto de vista del protagonista, al que, en consecuencia, no vemos nunca” (Losilla, 1993: 31). Tan es así que, apenas ser abandonado en Santa Lucía, cuando corre detrás del coche y éste se pierde en la distancia, detrás de Carlos aparecen en escena Carmen y el propio doctor Casares, quien estaría poniéndose en abismo durante toda la película.

La secuencia emblemática de la apertura ya alerta de algo anómalo en el interior de la historia: no es que el doctor, como una mirada ubicuitaria, tenga consciencia de la totalidad de las acciones, sino que —al tratarse de acontecimientos sucedidos— el personaje conoce el final de la narración. No hace falta romper el molde del MRI para lograr resignificarlo, la abismación cambia por entero el sentido del final y de cuanto se ha relatado hasta ese instante; incluso, la película interpela directamente al espectador, aun cuando para ello no sea necesario que el narrador mire a la cámara y rompa la ilusión del montaje, el cual, con todo, se resiste a una clau-

sura al modo del MRI. Para Ponce¹³ (2023) y Ruiz (2015) sí que habría clausura, y tal clausura se daría gracias a la irrupción de lo fantástico que, en *El espinazo*, remitiría a la herida sin cerrar de la Guerra Civil Española, a su

ausencia de sentido, pero además se muestra, tematizado, el deseo inconsciente de su reparación, de su clausura con un final apropiado, justo, reparación imposible en la realidad o en la ficción realista, y que sólo podría llevarse a cabo jugando sobre “ese otro tablero”, contradictorio y paradójico de lo fantástico [...] El relato fantástico se presenta así como la posibilidad de dotar de sentido, de clausura, a un relato que, de pertenecer exclusivamente al orden de lo real, quedaría abierto, irresuelto, clamando justicia (esto es, sentido): como un fantasma (Ruiz, 2015: 467).

No obstante que la narración fílmica, en efecto, quede clausurada —esto es: la historia que la audiencia acudió a ver al cine—, lo hará también de manera paradójica. Desde que el desenlace es el principio de la historia; y ese principio, una abismación, el fantasma permanece en suspenso, sin descanso, condenado como en una espiral a volver a narrar cuanto ha acontecido. Tener que narrar de nuevo la propia desgracia, no parece propiamente un tipo de clausura. De hecho, no es que el relato fantástico dote de sentido a otro relato más realista, al menos no conceptualmente en cuanto a lo que se exhibe en la pantalla, puesto que aunque el espectador no lo sepa está viendo las acciones a través de los ojos de un fantasma: no habría mundo ordinario y mundo desconocido; desde el comienzo se está en la perspectiva del otro, el que por lo general no tiene voz ni ser, el que sólo se presenta como monstruo o ser innatural del que se debe huir, no sentir empatía.

¿Por qué entonces se consigue un efecto desconcertante y amenazador cada que se insinúa la presencia de Santi, si no hay empalme directo entre un relato realista y otro fantástico? Por las alusiones a un mundo exterior más allá de los muros del orfanato, por las referencias al contexto de la guerra, porque la convención del MRI al que estamos acostumbrados así nos lo dicta; y por otra razón aun más singular: porque la puesta en abismo, tal como la analogía o la metáfora, no es un tropo o una figura retórica entre otras tantas, sino una estructura epistemológica con hondas resonancias y repercusiones, capaz de subvertir el orden de los acontecimientos, pero, más importante, su estructura y su significación.

Si el espectador fuera consciente de que lo relatado es una *myse en abyme* notaría que la narración se desborda más allá de sus lindes, como sucede con *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Resnais, *8½* (1963) de Federico Fellini o *El sabor de las cerezas* (1997) de Abbas Kiarostami, en que los realizadores rompen completamente la convención de la verosimilitud, la ilusión de estar viendo algo real, señalando que lo acontecido fue una especie de ficción, de

13. Dice Jorge Estaban Ponce: “surge la figura de un fantasma como un símbolo que sirve para dotar de sentido de clausura a una narración que, en el caso de pertenecer a lo real exclusivamente, quedaría abierta” (2023: 82).



artificio. La puesta en abismo, de tres tipos, según Lucien Dällenbach (1991: 49), sea ésta una “reduplicación simple, repetida o especiosa”, sobre todo en el último caso, cuestiona los límites de lo real. En la cinta de Fellini, se trata de hacer una película dentro de una película; pero, en la de Kiarostami, los actores y el equipo de filmación dan cuenta de que el relato no era sino una invención cinematográfica y siembran la duda respecto al propio estatuto de lo real, como si se tratara de *La vida es sueño* (1635) de Calderón.

Hamlet (1623), de Shakespeare, plantea el mismo dilema: si el príncipe de Dinamarca debe montar una obra de teatro dentro de la obra de teatro para demostrar quién es el asesino de su padre, ¿esto no implica que, en cierto sentido, la realidad del público comparta también la condición de no ser sino una representación teatral, un montaje, teatro? Con elementos similares a los de la gramática institucional, Del Toro subvierte desde adentro el relato y expande sus términos hacia lo externo. La operación metonímica, por contigüidad, que debería consumarse por obra de la yuxtaposición de un plano fantástico y otro realista, se verifica de otra manera, pues la propia realidad exterior es usada para conseguir tal efecto. Dicho de otro modo: si la película es un universo fantástico *ab initio*, lo que Del Toro le contrapone es la propia realidad, la vida cotidiana en sí, el mundo ordinario de todos los días; y, si el espectador siente como real el choque entre el relato fantasmagórico al que concurre ante la pantalla y un presunto relato realista, cuyas insinuaciones están y no están a la vez, es porque el director interpela frontalmente a quienes acuden a la proyección: la cinta tiene la virtud de, sin salir de la convención de verosimilitud del MRI, abandonar sus fronteras y expandir la fábula hasta nuestra realidad. ¿Cómo es posible que dichas referencias a lo real estén y no estén? Para responder, hay que preguntarse por el fantasma, qué es lo fantasmal:

es precisamente esta lógica irreductible lo que nos obliga a mirar y confrontar el pasado no desde la lógica del conocimiento sino desde la lógica de lo diferido, de lo otro, del espectro suspendido entre la vida y la muerte, entre la presencia y la ausencia [...] los espectros no son los espíritus de los muertos, sino las lagunas dejadas en nosotros por los secretos de los otros (Rodero, 2014: 47).

En ese sentido, si bien *El espinazo* echa mano de los recursos del modelo institucional, no aparece por ninguna parte algo así como una clausura definitiva de la historia, por más que el doctor Casares exprese que él es un fantasma y los niños sobrevivientes se vayan caminando hacia el punto de fuga del horizonte. La abismación cambiará el estatuto de la historia y su realidad, la secuencia del inicio —como en la inversión analógica, el principio es el final, como es arriba es abajo— será el desenlace, los huérfanos avanzarán de forma inminente hasta que el fundido en negro advenga. En última instancia, la película no tendrá un cierre absoluto porque la ruptura de la ficción interpelará no sólo a los espectadores, sino al contexto social y político mismo, así como al pasado en que tal historia se enmarcó, las lagunas no podrán ser colmadas del todo, siempre habrá un resto que escapará a la clausura.

¿Cómo entonces, sintáctica y gramaticalmente podría clausurarse el largometraje a la

manera de los filmes del MRI? No es posible, y Del Toro lo sabe: “Soy mexicano y sé lo que es ser visto como ‘el otro’” (De Francisco). Ese sub-alterno, sub-otro. Así pues, *El espinazo* está hecho con las voces, miradas y testimonios de quienes han sido avasallados por el proyecto moderno, por la colonialidad del ser; en suma, es una narración que se construye con los submateriales y ruinas que ha dejado la Historia a su paso. Es en ese sentido que, aun cuando la producción se realice en España, la película puede verse como una expresión americana de resistencia ante el avasallamiento de la mirada ubicuitaria moderna. A fin de cuentas, ¿qué es *El espinazo del diablo* sino el relato superverbo de lo entrevisto?

A manera de conclusión

Casi un siglo previo al *cogito ergo sum* de Descartes, ya era el *ego conquiro* aplicado a las Américas, explicaba Enrique Dussel (2000); y esa posición, primero por parte de los españoles y de los portugueses, después por parte de otros colonizadores trasatlánticos, llevó a una naturalización de la guerra y de la esclavitud como sistema de dominio mundial, de acuerdo con Maldonado-Torres (2007). ¿Cómo es entonces que el pueblo español, ya en pleno siglo xx era ahora presa de las propias dinámicas que la Corona Española había inaugurado hacía más de cuatro siglos atrás? Porque la matriz de la modernidad es, sin lugar a dudas, antropófaga (Barrientos, 2011) y, como se dijo previamente, no sólo devora al otro y lo convierte en salvaje, sino que consume la propia visión y, en su lugar, arroja una mirada omnisciente y ubicuitaria, ‘colonialidad del poder’, cuyo régimen óptico, que se pretende universal y aplicable a todos, anula y destruye las diferencias específicas, y nada más específico que la vida:

la persona colonizada, quien en este respecto se asemeja a los hombres en países subdesarrollados o a los desheredados de todas partes de la tierra, percibe la vida, no como un florecimiento o desarrollo de su productividad esencial, sino como una lucha permanente contra una muerte omnipresente (*mort atmosphérique*). Esta muerte siempre amenazante es materializada en la hambruna generalizada, el desempleo, un nivel alto de muerte, un complejo de inferioridad y ausencia de esperanza por el futuro. Todas estas formas de corroer la existencia del colonizado hacen que su vida se asemeje a una muerte incompleta (Fanon, 2001: 115).

En la víspera de la Segunda Guerra Mundial, el pueblo de la España del siglo xx ha sido deglutido por esa modernidad antropófaga bajo la forma del fascismo y, aun cuando había gozado de ciertos privilegios, se debate en la naturalización de la guerra y de la dictadura. “Oficialmente los recuerdos sobre este conflicto bélico se reprimieron y la guerra se relató como una especie de *Cruzada religiosa* [...] la memoria fue sustituida por la nostalgia hacia un pasado imperial perdido, además de imponerse una única identidad nacional” (Ponce, 2023: 78). Con todo, no se trata de una situación privativa del pueblo español. Cómo si no podría haber elegido Del Toro ese conflicto bélico para realizar una crítica de algo mucho más profundo, algo inherente a la

colonialidad y que no sólo tocaba a españoles y a mexicanos, sino a todos aquellos habitantes de países subdesarrollados, desheredados y sub-alternos:

México y España tiene un vínculo fuerte en esta Guerra Civil, pero me interesó mucho cómo, de alguna forma, también se volvió preludio y prólogo (en la pos-guerra) de la II Guerra Mundial. Me parece que, respetuosamente, se puede usar para crear fábulas y parábolas que no sólo atañen a España sino al mundo, a través de lo fantástico (*El Mundo*, 2006).

Como el director manifestaría años más tarde, “lo fantástico da miedo, porque nos hace iguales y comunes, todos de la misma raza” (efe, 2018). Ante el poder de lo desconocido y ante la muerte, todos los seres humanos son iguales. Sin embargo, no es esa la sensación que se tiene en la tesis *Totalitarismo y ficción* (Ponce, 2023: 79) cuando se escucha a su autor hablar de la cinta como de una relectura de

la Guerra Civil que afectó no solo a España sino también a sus antiguas colonias y al mundo entero. Por lo tanto, parecería que Del Toro convirtió a las periferias coloniales de España, como México (la tierra natal del cineasta), en espacios de opinión sobre esta tragedia central que sacó a España de los desarrollos en la Europa moderna durante cuarenta años.

No es que Del Toro acepte que México es una periferia colonial, ésa es una interpretación de Jorge Esteban Ponce. Cuando uno recuerda que el cineasta había pensado ambientar *El espinazo del diablo* en el contexto de la Revolución Mexicana (Chaparro, 2019) y que no recibió apoyo para su producción, se vuelve incluso más patente la lectura decolonial que puede realizarse respecto al filme y respecto a la postura del realizador. Aunque *strictu sensu* no hay monstruos en la película, siendo el monstruo aquél que “se constituye como un *otro* inconveniente que circula ansioso por acercar distancias con los vivos” (Bergero, 2010: 443), el fantasma de Santi aparece como ese *otro* desheredado y *damné* (Maldonado-Torres, 2007) al que desde los albores de la modernidad no ha querido escucharse.

Entre el republicano caído y arruinado, el mexicano revolucionario que se ha batido y al cual no le han dado la tierra, así como entre todos aquellos que fueron deglutidos y olvidados desde la Conquista, la muerte violenta, la guerra o la *mort atmosphérique* los ha igualado en el territorio de lo desconocido, viéndoselos como esperpentos, salvajes, seres sin estatuto ontológico, cuya *subalternización* obedece más a una inversión de la lucidez del que mira que a una realidad inherente a esos que son mirados, como si la mirada se viera a sí misma, pero en vez de reconocerse desplazara cuanto ve al *otro*: si la colonialidad del poder inventó seres antropófagos en la geografía conquistada, fue porque el colonizador veía su propia interioridad y se la adjudicaba a aquél que sojuzgaba, con lo que tales entidades, como los fantasmas y los monstruos que pertenecen a la noche y al sueño nocturno, no podían ser sino oscuras proyecciones del propio ser que ejercía una supuesta mirada omnisciente y ubicuitaria.

El fantasma se revela como fragmento: de ahí su carácter monstruoso, de ahí la subalternización ejercida sobre los colonizados en las Américas que, pese a los siglos, aún se mantiene en el discurso de otros tantos *damnés* que no se asumen como tales, pero que sin embargo lo perciben: “En oposición al cine hollywoodense, en la película hispano-mexicana el espectro representará cualquier evento trágico que se queda sumido en el tiempo” (Ponce, 2023: 79), como cuando Santi quiere que se lo escuche, que se lo vea, pero Carlos sólo huye aterrorizado por la presencia de ese *otro*: “Sus pasos en aproximación —iteración singulativa—, la acumulación de planos del espectro como torturadora y escalofriante visión para el testigo —sucesión de plano-contraplano-plano, focalizador-focalizado— (Olivares, 2022: 208).

Para concluir, quiero llamar la atención sobre varias interpretaciones del espectro, puesto que al fin y al cabo la película tiene en su centro al fantasma de Santi. Cuanto ocurre en *El espinazo* puede verse, por obra de la inversión analógica, desde otra perspectiva: “los vivos son los verdaderos fantasmas” (Olivares, 2022: 200) y, en tal caso, los adultos, siendo los niños quienes nadan contracorriente. Al ser un fragmento, la realidad del fantasma queda sin clausura, motivo por el que el pasado regresa una y otra vez, lo que emparenta la trama y el planteamiento de Del Toro con la categoría freudiana de lo siniestro. Paradójicamente, Santi y el fantasma de Casares están más despiertos que los vivos; de hecho, mientras el doctor respiraba no era sino una suerte de espectro, un fantasma metafórico, en tanto que su muerte lo transforma en ese héroe que no había podido ser.

Cada personaje del filme tiene sus propios fantasmas y el escenario, Santa Lucía, puede verse asimismo como un espectro, incluida la bomba que en el centro del patio nunca explota; por otro lado, cuanto ocurre en el orfanato es susceptible de extenderse al conflicto bélico en general, especie de fantasma colectivo, en tanto que ese conflicto puede leerse como parte de un conflicto más amplio, cuyo comienzo se sitúa en los inicios de la colonización de las Américas: “La colonialidad no es simplemente el resultado o la forma residual de cualquier tipo de relación colonial. Esta emerge en un contexto socio-histórico, en particular el del descubrimiento y conquista de las Américas” (Maldonado-Torres, 2007: 131). Todo cuanto permanece irresoluto, como un insecto atrapado en ámbar, como una fotografía borrosa o como un régimen visual y ontológico que no dice su nombre verdadero —‘colonialidad del ver’, colonialidad de la mirada—, puede considerarse una especie de fantasma, una herida sin cicatrizar que interpela a lo real y que seguirá haciendo en tanto su voz no sea escuchada.

Bibliografía

- Abirached, Robert (1994). *La crisis del personaje en el teatro moderno*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Altman, Rick (2000). *Los géneros cinematográficos*. Barcelona: Paidós.
- Arango Benítez, María Paulina (2017). “El cine predominante o modo de representación institucional: canon y mimesis”. *Revista Común-A*, vol. 1, n° 1 (81-100).
- Aristóteles (1995). *Física*. Madrid: Gredos.
- Bachelard, Gaston (2002). *Poética de la ensoñación*. México: fce.



- Barriandos, Joaquín (2011). "La colonialidad del ver. Hacia un nuevo diálogo visual interepistémico". *Nómaditas* (Col). n° 35 (13-30).
- Bergero, Adriana J. (2010). "Espectros, escalofríos y discursividad herida en *El espinazo del diablo*. El gótico como cuerpo-geografía cognitiva-emocional de quiebre. *No todos los espectros permanecen abandonados*". *MLN (Modern Language Notes)*, vol. 125, n° 2 (433-456).
- Burch, Noël (1999). *El tragaluz infinito*. Madrid: Cátedra.
- Cansino, Carolina (2005). "Cine de terror. Un poco de miedo, de historia y de sueños". *La trama de la comunicación*, n° 10 (1-9).
- Castro-Gómez, Santiago (2004). *La hybris del punto cero: ciencia, raza e ilustración en la Nueva Granada (1750-1816)*. Bogotá: Universidad Javeriana, Instituto Pensar.
- Chaparro Hernández, Lluvia Fernanda (2019). *La teratología en el universo fantástico de Guillermo del Toro* (Trabajo de licenciatura). México: Universidad Autónoma Metropolitana (uam) Xochimilco.
- Dällenbach, Lucien (1991). *El relato especular*. Madrid: Visor.
- De Francisco, A. G. (2017). "Del Toro reivindica en Venecia la fantasía 'como género político'". *La Rioja*, 1 de septiembre. Disponible en <http://www.larioja.com/culturas/toro-reivindica-venecia-20170901001552-ntvo.html>
- Del Toro, Guillermo (dir. 2001). *El espinazo del diablo* (película). España-México: El Deseo, Canal+ España, Tequila Gang.
- Dussel, Enrique (2000). "Europa, modernidad y eurocentrismo". Edgardo Lander (compilador), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: Clacso.
- efe (2018). "'Los monstruos son eminentemente políticos', señala Guillermo del Toro desde Marruecos". *Sin Embargo*, 7 de diciembre. Disponible en <http://www.sinembargo.mx/3507727/toda-pelicula-de-monstruos-habla-de-politica-guillermo-del-toro/>
- El Mundo* (2006). "Encuentro digital con Guillermo del Toro". *elmundo.es*, 9 de octubre. Disponible en <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2006/10/2192/>
- Eisenstein, Sergei (1995). *La forma del cine*. México: Siglo xxi.
- Escobar, Arturo (2003). "Mundos y conocimientos de otro modo. El programa de investigación de modernidad/ colonialidad latinoamericano". *Tabula rasa*, n° 1 (51-86).
- Fanon, Frantz (2001). *Los condenados de la tierra*. México: fce.
- Ferrer García, Marcos Joaquín (2017). *Lo siniestro como condición y límite del MRI* (Tesis doctoral). Castellón de la Plana: Departament de Ciències de la Comunicació de la Universitat Jaume I.
- Garcés, Fernando (2007). "Las políticas del conocimiento y la colonialidad lingüística y epistémica". Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (editores). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Gómez López-Quiñones, Antonio (2006). *La guerra persistente. Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la Guerra Civil Española*. Madrid: Iberoamericana.
- Gómez-Quintero, Juan David (2010). "La colonialidad del ser y del saber: la mitologización del

- desarrollo en América Latina". *El Ágora usb*, vol. 10, n° 1 (87-105).
- Lázaro-Reboll, Antonio (2007). "The trasnational reception of *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro 2001)". *Hispanic Research Journal*, vol. 8, n° 1 (39-51).
- Lezama Lima, José (1979). *Esfera imagen. Sierpe de don Luis de Góngora, las imágenes posibles*. Barcelona: Tusquets.
- Losilla, Carlos (1993). *El cine de terror. Una introducción*. Barcelona: Paidós.
- Löwy, Michael (2003). *Walter Benjamin: Aviso de incendio. Una lectura de las tesis "Sobre el concepto de historia"*. Buenos Aires: fce.
- Maldonado-Torres, Nelson (2007). "Sobre la colonialidad del ser: contribuciones al desarrollo de un concepto". Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel (editores). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Siglo del Hombre.
- Mandolessi, Silvana; Poppe, Emily (2011). "Dos estéticas de lo sobrantural: lo siniestro en 'El espinazo del diablo' y lo abyecto en 'El laberinto del fauno' de Guillermo del Toro". *Confluencia*, vol. 27, n° 1 (16-32).
- Mignolo, Walter (2003). "Cambiano las éticas y las políticas del conocimiento: lógica de la colonialidad y postcolonialidad imperial. *Tabula rasa*, n° 3 (47-72).
- (2007). "Epílogo: después de América" y "Postfacio a la edición en español: Después de América 'Latina', una vez más". *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción decolonial*. Barcelona: Gedisa.
- Montes Bradley, Eduardo (dir. 2000). *Harto The Borges*. Argentina: Contrakultura Filmes, Sara Kaplan.
- Olivares Merino, Julio Ángel (2022). "La iteración fantasmal: *mise en abyme* y aparecidos en *El espinazo del diablo* (2001), de Guillermo del Toro". *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. x, n° 1 (193-213).
- Palao Errando, José Antonio (2004). *La profecía de la imagen-mundo: por una genealogía del paradigma informativo*. Valencia: Ediciones de la Filmoteca.
- Ponce Tarré, Jorge Esteban (2023). *Totalitarismo y ficción. Goya y sus espectros en el cine de Guillermo del Toro* (Tesis doctoral). Valencia: Universitat Politècnica de València.
- Quijano, Aníbal (2000). "Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina". Edgardo Lander (compilador). *Colonialismo del saber, eurocentrismo y ciencias sociales*. Buenos Aires: Clacso-Unesco.
- Rodero, Jesús (2014). "Espectros, trauma e historia: 'La hauntología' de Guillermo del Toro en *El espinazo del diablo*". *International Journal of Iberian Studies*, vol. 27, n° 1 (43-54).
- Rodríguez Pardo, José Manuel (2007). "El inverosímil *Laberinto del fauno*". *El Catoblepas. Revista crítica del presente*, n° 67. Disponible en <http://www.nodulo.org/ec/2007/n067p14.html>
- Rodríguez Patiño, Jorge (2011). "Curso de lenguaje cinematográfico Parte II: la narrativa en el cine, el MRI". *El cine signo. Discusiones sobre semiótica fílmica*. Disponible en: <https://elcinesigno.wordpress.com/wp-content/uploads/2011/03/cursocinepte2pdf.pdf>
- Ruiz Martínez, José Manuel (2015). "Memoria de la Guerra Civil Española y género fantástico en

El espinazo del diablo y El laberinto del fauno de Guillermo del Toro". *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n° 23 (461-472).

Salamanca, Nestor (2010). "Creo que soy capaz de romper el mundo a cabezazos. Entrevista a Fernando Vallejo". *Revista Literatura: teoría, historia, crítica*, n° 12 (387-407).

Smith, Paul Julian (2001). "Ghosts of the Civil Dead". *Sight and Sound*, vol. 11, n° 12 (38-39).

Vallejo, Fernando (2013). *Peroratas*. Bogotá: Alfaguara.

Walsh, Catherine (2004). "Introducción. (Re)pensamiento crítico y (de)colonialidad". Catherine Walsh (editora). *Pensamiento crítico y matriz (de)colonial. Reflexiones latinoamericanas*. Quito: Universidad Andina Simón Bolívar, Abya Yala.

Omar Arriaga Garcés (UMSNH)

omar.arriaga@umich.mx

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo (UMSNH), Maestro en Filosofía de la Cultura y Doctorado en Filosofía (UMSNH). Periodista, profesor UMSNH y de la Universidad Latina de América (UNLA) de México. Coautor de *Nietzsche: voluntad y verdad* (Universidad Autónoma de San Luis Potosí, 2024), y autor de *La muerte de Sócrates* (Secum, 2013), por el que ganó el Premio Estatal de Ensayo María Zambrano de Michoacán.

Santiago Espinosa García (UNAM)

sespinosa@enesmorelia.unam.mx

Licenciado en Sociología, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); Diplomado en Teoría e Historia de las Religiones (UNAM); Maestría en Estudios del Medio Oriente, Universidad de Sakarya, Turquía; Doctor en Estudios Migratorios (Antropología Social), Universidad de Granada, España. Investigador posdoctoral CONAHCyT, Facultad de Filosofía, UMSNH, Morelia, México. Profesor de Asignatura ENES-Morelia, UNAM. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI), Nivel: Candidato a Investigador Nacional (2023-2026).