

Trama y Fondo



INICIO CINE TELEVISIÓN RELATO ARTE LITERATURA MEDIOS DE COMUNICACIÓN CONFERENCIAS CRÉDITOS

**La memoria histórica y lo fantástico en los relatos narrativo y cinematográfico:  
*Los libros arden mal* de Manuel Rivas y *El espinazo del diablo* de Guillermo Del Toro**

LIU, Pi-chiao  
 Wenzao Ursuline College of Languages, Taiwán

Es bien sabido que entre los relatos literarios que están proliferando dentro del actual movimiento de recuperación de la memoria histórica se destaca *Los libros arden mal* (2006) de Manuel Rivas (Sanz Villanueva: 2006). Esta novela desarrolla su argumento basado en hechos reales e históricos, desde el siglo XIX hasta nuestros días; está llena de la historicidad y describe principalmente cómo los falangistas sublevados, después de ocupar Galicia, empezaron a tomar medidas represivas, que durarían hasta el fin de la dictadura, asesinando o arrestando a los que están a favor de la Segunda República. Además de que Rivas intenta, con ella, hacer un «viaje a las tripas del fascismo» (Cruz: 2006), presenta una escritura de una pluralidad de formas. Una de las formas diversas que nos llama la atención es lo fantástico, que se relaciona con las supersticiones y las leyendas gallegas, teñido de un tono humorístico para indicar que los muertos, irónicamente, no son tan horribles como los vivos, que destrozan la vida a quienes se acercan.

Y es curioso que la recuperación de la memoria histórica, sobre todo de la guerra civil misma, no sólo haya afectado a los creadores culturales extranjeros sino que siga atrayendo su atención, como el caso de Guillermo del Toro. Él mismo ha afirmado que esta guerra hace que México y España tengan un vínculo fuerte por la emigración de refugiados españoles, que cambiaron para bien la cultura y los artes de México; y que, en su adolescencia, fue afectado profundamente por estos refugiados pero le interesó mucho cómo, de alguna forma, también se volvió prelude y prólogo (en la II Guerra Mundial (Boyer: 2006, 7). Probablemente, esta idea le inspiró rodar su película *El espinazo del diablo*(1) para evocar los aspectos más oscuros y profundos de la personalidad humana en los momentos difíciles; y aún para Pedro Almodóvar, esta película se destaca por una historia básica sobre la supervivencia (Villar: 2001). Aunque se encuentra en ella un placer del horror y la diversión (Lazo: 2004, 112), Del Toro crea un mundo visual en el que se ve la influencia de la literatura fantástica, en especial, de la novela gótica para criticar la guerra en sí misma. Por tanto, produce, además del efecto del terror, a lo largo del desarrollo de las acciones, la ambigüedad que es la esencia de lo fantástico. Por esto, Del Toro presenta una novedad en su carrera filmográfica y revivifica en el cine una perspectiva madura e inteligente sobre el género de lo fantástico que ha ido degradándose más y más desde mediados del decenio de los 80 del siglo XX (Aguilar: 2005).

De lo mencionado, se ve que las repercusiones en los campos culturales, tal como en el literario o como en el cinematográfico, considerados como unas de las fuentes instrumentales de la ciencia histórica que refleja las mentalidades de una determinada época (Crusells: 2006, 13). Dado que Rivas y Del Toro recurren a lo fantástico para evocar una historia oculta llena de una herida dolorosa, individual o colectiva, entonces, esta investigación intenta analizar cómo utilizan los dos, respectivamente en *Los libros arden mal* y *El espinazo del diablo*, los elementos de lo fantástico, aplicando la teoría del género fantástico literario, principalmente basándonos en la teoría de Tzvetan Todorov.

1. *El espinazo del diablo*, que tiene en realidad muchos puntos en común con *Paracuellos* del historiador Carlos Giménez, se puede considerar como la primera de la trilogía que se refiere al tema de la guerra civil española vinculando lo fantástico; la segunda se presentó en 2006 *El laberinto del Fauno* ambientada en la posguerra inmediata. Y a este cineasta mexicano le gustaría hacer la última con el título 3993.

## 1. La memoria histórica en la temática fantástica

Todorov clasifica los temas fantásticos como el «Yo» que se usa y el «Tú» (no-yo) que se pueden de hecho aplicar a cualquier género literario,(2) en tanto que, para otros críticos, no existen temas fantásticos determinados; empero, los autores de este género utilizan diversos temas que, generalmente, no están lejos de los cuestionamientos de lo visionario y lo mental o lo cotidiano (Caillols: 1970, 15). En *Los libros arden mal* y en *El espinazo del diablo* se pueden encontrar los temas como el espejo (en nuestro caso, el agua) y los juegos de lo visible y lo invisible, con los que se refieren a la guerra civil, la historia traumática.

### Aguá: reflejo de la memoria histórica e identidad

Según el diccionario del simbolismo, además de que el agua simboliza fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración, también se considera como fuente de fecundación del alma: el arroyo, el río, el mar representan el curso de la existencia humana y las fluctuaciones de los deseos y los sentimientos (Chevalier: 1993, 52 y 59). Mientras tanto, para el filósofo Gaston Bachelard, el agua es un tipo de intimidad, un tipo de destino esencial que sin cesar transforma la sustancia del ser (Bachelard: 1993, 14 -15). Especialmente, este símbolo espejeante ofrece a lo fantástico para enfatizar el sentimiento de extrañeza del mundo interior. Y este tema siempre se combina con alguna perturbación física, es decir, el hombre no se desdobra sólo en su interior, sino que ve a su *doble* fuera de él.

De hecho, lo fantástico, sobre todo, de la llamada novela gótica, va evolucionando hacia problemas psicológicos, usados para mostrar la incertidumbre y los conflictos personales frente a una sociedad material (Jackson: 1986, 99); mientras tanto, Todorov lo pone en el «Yo» puesto que la multiplicación de la personalidad, que «es una consecuencia inmediata del posible paso entre materia y espíritu: uno es varias personas mentalmente, y se convierte en varias personas físicamente» (Todorov, op. cit., 140). Además, en *Los libros arden mal* y *El espinazo del diablo*, el agua también se relaciona con la muerte, que es un tema favorito para los cultivadores de lo fantástico, puesto que la muerte, clasificada por Todorov en el «Tú», es la germinación del horror o de una alteridad que sucumbe, muchas veces, en la tranquilidad de la alegoría (Bravo: 1985, 167).

En *Los libros arden mal*, la combinación del agua, lo fantástico y la memoria histórica aparece con la descripción del primer capítulo «Las marcas del agua», en el que la lavandera joven Ó, de pequeña, en el agua del río no podía ver su propio reflejo, sino las figuras de los demás, sobre todo de los que habían muerto en las guerras. Es necesario anotar que Rivas no quiere contar historias sino que las presenta teñida de lo sensorial, diciendo que «la literatura precisamente se diferencia de los libros de historia, porque tiene que transmitir emociones, transmitir los sentimientos; no sólo narrar hechos, sino la intrahistoria» (Arce: 2006). Mediante esta combinación, Rivas presenta con emoción que su personaje Ó se preocupa por su señal de identidad individual y encontrará su identificación con su pueblo.

Se advierte que en el caso de Ó, Rivas no deja al «doble», la conciencia de este personaje, salir fuera del agua o del espejo, por el contrario, le deja sin ver su propio doble: «Yo no me veo en el agua» (Rivas: 2006, 13). Y después, cuando ya es mayor, ella puede ver a su doble/conciencia en el espejo o en el río, y su doble le lleva la contraria.

Andaba por casa con un espejo pequeño. Al principio, siempre llevándole la contraria. Pero no iba a estar siempre discutiendo con la otra. Me veía guapa cuando estaba enfadada, me sentaba bien, pero mi naturaleza no es ésa. Así que de vez en cuando le decía cosas amigables. Y cuando aparecía Polca, la ponía de nuevo en su sitio. Que no abusase de la confianza. Todo cambió cuando empezamos a hablar en el río. En el río no podía discutir con ella, porque tampoco era exacta a la del espejo. Era otra. Para empezar, ella y yo ya éramos mayores. Y en el río había más gente. Estaban las figuras del agua. (Ibid., 166-167)

Sin lugar a dudas, las perturbaciones de la personalidad significan los problemas de identidad, cuando el personaje no sabe la historia ni la memoria de su pueblo, no ve su reflejo/doble ni puede identificarse con su pueblo (Crusells, op. cit., 11), cuando lo ve, ya encuentra la identidad individual y la del pueblo. Pero la actitud contraria de su doble es su sentimiento verdadero que se oculta para enfrentarse con la sociedad represiva del régimen franquista.

Con el efecto fantástico producido por el reflejo del agua en que se ven los muertos, Rivas continúa desarrollando su argumento de la memoria histórica que tiñe de lo ficticio y de lo histórico. A través del reflejo de los muertos en el agua, aquí como un espejo de la historia, Ó reconocerá la historia pasada y la crueldad de las guerras. Primero, Ó

encontró que un soldado joven y uniformado que la miraba en el agua con mucha curiosidad y con una sonrisa melancólica. Se lo preguntó a su madre, Olinda. Ésta, después de quedarse un rato callada, contó lo de la guerra de Marruecos.

*Ése debía de ser Domingo, dice ella por fin. El que murió en Annual. En 1921. El de los tubos de la risa. La figura sonreía. Sí, era él. El de los tubos de la risa. Era muy sonriente, dijo Olinda. (Rivas, op. cit., 12-13)*

Ya se sabe que para los españoles el combate en Annual de Marruecos es un desastre que produjo más de diez mil muertos españoles, y entre ellos, la mayor parte eran los gallegos por el injusto sistema de cuota (Murado: 2008, 124). Por lo demás, con la retrospectiva de Olinda, el autor también se refiere a otras guerras.

*Y entonces Olinda se desahogó. Me habló de una de esas cosas de las que nunca quería hablar, de la historia de los soldados, de la familia y del vecindario. Filipinas. Cuba. Marruecos. Creced y multiplicaos en carne de cañón. Un imperio de huesos, acrecentado año tras año. Y después los muertos en la guerra de España. Lo que perdieron fuera, los militares vinieron a conquistarlo dentro. Eso era lo que decía Olinda... Los viejos enterrando a los jóvenes, dice Olinda. Eso es la guerra. (Ibid., 13)*

Aunque son breves, estas palabras de Olinda ya hacen que su hija conozca la historia pasada de su familia, su pueblo, y la guerra fratricida-la guerra civil que causó una consecuencia más dolorosa por el odio y por la represión de los hermanos. Se ha de advertir que con este incidente fantástico Rivas considera la humanidad como el río, con su corriente «parece que todo cambia, que todo se mueve, que el progreso conduce la historia. Aunque puede ser una apariencia. Hay partes del río que son aguas muertas, estancadas, sin vida» (Ibid., 125); estas aguas muertas nos recuerda y desentraña una historia trágica y escondida, es decir, son los testigos de esta «cacería del ser humano» (Ibid., 169).

En cuanto al filme *El espinazo del diablo*, el agua que se relaciona con la muerte, junto con otros elementos, transmite el efecto fantástico con un fondo de la trama histórica. En esta película, un grupo de niños y los profesores adultos republicanos de ideales comunistas se quedaron refugiados en el orfanato de Santa Lucía del ejército que ejecuta cruelmente a quienes se oponen al régimen franquista. El fantasma de un niño muerto Santi, que habita en un foso de agua esperando hacer justicia contra quien le ha asesinado, dirige al niño Carlos, el protagonista, que llega poco antes del final de la guerra civil, a descubrir un secreto escalofrífico que el joven miliciano Jacinto y amante de la vieja directora, desea llevarse la fortuna de oro que esconde ésta. A través del asesino en el orfanato y del peligro fuera, Del Toro ha manifestado que la guerra donde quiera que ocurra no tiene un solo lado, y que no está a favor de ningún bando en la guerra porque no hay vencedores en las guerras, sólo sangre y vencidos y la guerra, rara vez, se vuelve escaparate de las virtudes del ser humano (Boyer, op. cit., 7).

Al comienzo de la película, aparece la secuencia de las imágenes seguidas: la hundición del cadáver de Santi en el agua; el llanto de su compañero Jaime al lado del foso mirando el agua; un innato flotando dentro del agua. En especial la última da una impresión de una nueva vida que va a venir al mundo; sin embargo, después se verá que le han metido en alcohol para hacer una especie de ron para que los adultos consigan la nutrición. Veamos la descripción que hace de este líquido el doctor, un personaje de la película.

*El pueblo a esto le llama «el espinazo del diablo». Dicen muchas cosas. Esto ocurrió a los niños que nunca deberían haber nacido. Los niños de nadie. No es verdad. Miseria y enfermedad. Nada más. Este líquido en que flota se llama «agua del limbo». (Del Toro: 2005)*

Este término «agua del limbo» describe, con exactitud, la situación del fantasma Santi cuyo cuerpo ahogado está flotando en el foso del agua debajo de la cocina. Aquí, el agua muestra una relación de desequilibrio entre la inocencia (el innato o el niño) y el poder (los adultos). Con esto, Del Toro convierte al inhumano miliciano Jacinto, que había matado al niño, en una amenaza interior para los demás; a la vez, recuerda la amenaza exterior de los ejércitos franquistas con la bomba que cayó en el patio del orfanato el día en el que desapareció Santi.

Además, se advierte que en esta película a Del Toro no le interesa el sentimiento de extrañeza del mundo interior de su personaje, pero sí utiliza el reflejo espejeante del agua para que sus personajes del mundo real y del fantasmal consigan un modo de comunicación: primero, Carlos sigue las huellas de agua del fantasma Santi; luego, al lado del foso Carlos encuentra la caída del agua y de la sangre frente a él mismo, pero sin ver a Santi; después, Carlos mira su reflejo en el agua del foso preguntando al fantasma (sin verlo): «¿Eres tú el que respira? ¿Debes estar abajo?»; al final, Carlos le ve frente a frente (como un espejo) a este fantasma con agua que se presenta para avisarle de que muchos iban a morir, cuando todos los niños ya están en peligro por la amenaza de Jacinto.

(2) El grupo de los temas del «Yo», que es una posición pasiva, pertenece al campo de percepción-conciencia y destaca la relación entre el hombre y el mundo, entre el sujeto y el objeto; el de los temas del «Tú», que es una posición activa, pertenece al nivel del inconsciente y pone de relieve el instinto, la relación dinámica entre el hombre y los demás (ver Todorov: 1972, VII y VIII).

(3) Entre las descripciones del río en otros capítulos que testimonia esta cacería ejecutada por los sublevados, ponemos un ejemplo: «Más trabajo para la barquera de Amoia, que tendría que rescatar otro cadáver del agua. Parece que el juez ya le había dicho: No me levante más muertos, que hay de sobra. Pero ella lo hacía por las familias, que andaban peregrinando por la orilla para encontrar a sus desaparecidos. Y por mucha atención que pusiese, ni ella ni los otros barqueros del río abajo iban a encontrar a todos aquellos sacrificados» (Rivas, op. cit., 169-170). Evidentemente, aquí el río carga las víctimas de la violencia fratricida; es el refugio de la muerte. Él se convierte en el testigo indiferente de un hecho real e histórico, pero sangriento y horroroso.

## Fantasma

En una concepción rígida, el fantasma simboliza el mal y aparece para destruir al hombre, y él siempre tiene relación con la superstición o la creencia popular. Es una lástima que la incertidumbre de la superstición no llame la atención a Todorov porque él identifica la vacilación nutrida de la estructura narrativa como el rasgo principal de la literatura fantástica y pasa por alto, desde el punto de vista estructuralista, la importancia de la creencia en las narraciones fantásticas (Todorov, op. cit., 45). No obstante, Vax considera que la ambigüedad es la sustancia propia de lo fantástico (Vax: 1980, 20). Acerca de esto, Jackson ofrece una explicación adecuada: «La incertidumbre y la imposibilidad se inscriben en el nivel estructural mediante la vacilación y el equívoco, y en el nivel temático a través de imágenes de vacío, invisibilidad y falta de forma» (Jackson, op. cit., 46-47). Por tanto, se puede afirmar que Rivas y Del Toro no sólo convierten a los fantasmas en las víctimas de la crueldad del ser vivo durante la guerra civil, sino que juegan con la esencia ambigua del fantasma.

En las creencias gallegas, es posible que los muertos vuelvan para intervenir en los asuntos de sus vecinos (Tolosana: 1987, 233). Sin embargo, a diferencia del fantasma que vuelve para dar consejo a los vivos, los fantasmas en *Los libros arden mal* se presentan a lo largo de la novela para acusar de las acciones inhumanas y fascistas, como sucedió en los capítulos siguientes: «La bofetada de los muertos» (Rivas, op.cit., 168-170) que describe a un joven asesinado por los falangistas, cuyo fantasma se presenta años después en una taberna con los dedos cortados por estos; «El beso de la bruja» (Ibid., 262-264) que repite el tema de la bofetada fría y trata de la leyenda gallega de la bruja-la Antaruxa y la Santa Compañía; «El cant dels ocells» (Ibid., 420-424) que menciona la aparición del fantasma de Manuel Seoane, asesinado años antes por los falangistas.

Rivas describe con tonos melancólicos pero humorísticos las escenas vivas, mezclando bien estas creencias con la ficción literaria. En «La bofetada de los muertos» y «El beso de la bruja», él utiliza, mediante el personaje Polca, la creencia de la bofetada fría que es la de los muertos que están mal enterrados. He aquí dos ejemplos: el primero describe a un personaje sin nombre que había sido asesinado por los falangistas cortándole sus dedos, y veinte años después su fantasma entró en una taberna del Ribeiro, el amo Abisinio estaba irritado porque aquél no sirve como otros clientes.

*Aquí los clientes se sirven ellos, dice el tabernero conteniendo la irritación. La gente es toda de confianza. Entonces, el forastero saca las manos de los bolsillos. Los muñones de los dedos cortados. De confianza. (Ibid., 170)*

Y el segundo presenta al fantasma de Luis Huici que es uno de los hombres más cultos de la ciudad pero también había asesinado.

Los asesinos impartiendo justicia, haciendo las leyes. Pero a muchos de ellos también les ha ido llegando la bofetada fría de los muertos... Como uno que llevaba la estilográfica de Luis Huici... Pues el asesino entraba muy orgulloso en el café con la pluma del difunto. Un día se le ocurrió escribir con aquella estilográfica. Y lo único que le salía era la firma de Luis Huici. Murió al poco de enfermedad. Eso fue lo que se dijo. Pero yo sé lo que pasó. Fue la bofetada fría. (Ibid., 262)

Parecida descripción ocurre en «El cant dels ocells», en que el fantasma no sabe que él mismo ya murió asesinado por los falangistas, y sigue intentando escapar de ellos.

Estos días no me sale de la cabeza Manuel Seoane. He tenido una pesadilla. Abría la funda del instrumento y apreciaba él. ¿Qué haces aquí?, le pregunté aterrorizado. ¡Sssshh!, me mandó callar. Soy un huido. Protégeme. No entro en la caja del violín. Se le veían los agujeros de las balas, limpios, como hechos con un taladro. No me salían las palabras. No era capaz de decirle que estaba muerto. ¿Me quieres decir algo?, preguntó él. Yo asentí. ¿Algo importante? Volví a asentir. Pero no conseguía hablar. Y entonces él me pasó una hoja de papel pautado y me dijo: Escribe ahí. (Ibid., 423-424)

Evidentemente, dichas descripciones de fantasmas revelan la historia real y acusan de crueldad a los franquistas. Pero, como los otros que han aparecido en otras obras narrativas de Rivas dichos personajes espectrales ya pierden los elementos terribles. Por ello, se ve que Rivas intenta establecer una relación armónica entre el ser humano y las figuras sobrenaturales que ya poseen en sí mismas la condición de la ambigüedad, de lo fantástico (Liu: 2005, 84) aunque estas son víctimas de la guerra. A diferencia del humor penetrante en las líneas de lo fantástico de Rivas, el cineasta Del Toro presenta en *El espinazo del diablo* fantasmas que destacan la característica de terror, y aún figura a su personaje fantasmal con las imágenes típicas de la literatura fantástica que son sangrientos y espeluznantes con sentido trágico y amenazador (Caillois, op. cit., 29). Al comienzo y al final de la película, la definición del término «fantasma» llama sin duda la atención al espectador.

¿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 ambar. (Del Toro, op. cit.)

Aunque Del Toro reflexiona con esto sobre el propio término fantasma, esta definición conviene justamente a la de la memoria; porque «se intuye no sólo en la figura clásica de la aparición espectral, sino en aquellos momentos traumáticos que se viven y que permanecen instalados permanentemente en la conciencia impidiendo avanzar» (Villar, op. cit.). Por tanto, mientras que los niños-personajes están aterrorizados por el fantasma, los adultos republicanos viven como fantasmas aislados del mundo, de la persecución de los franquistas.

Carmen: Allá lo dijo: Cataluña está a caer. Luego caerá Madrid. Y luego... Los niños están hablando de un fantasma. ¿Lo has oído?  
 Doctor: Sí.  
 Carmen: A veces pienso que los fantasmas somos nosotros. (Ibid.)

Este diálogo indica la historia de que los ejércitos franquistas estaban atacando a Cataluña, muestra la situación difícil de los republicanos.

## 2. Las perspectivas de lo fantástico de la memoria histórica

Con las temáticas fantásticas, Rivas y Del Toro crean sus mundos fantásticos, respectivamente, literario y cinematográfico. Pero no se puede olvidar que ambas obras poseen una estructura narrativa, sobre todo, en la perspectiva, correspondiente a la fantástica en la que se desarrollan las acciones de la memoria histórica.

### El narrador-personaje en primera persona

Según Todorov, en la literatura fantástica, generalmente, el narrador habla en primera persona: un narrador-personaje, que produce en el lector cierta incertidumbre puesto que como narrador de su discurso no se duda, pero como personaje puede mentir (Todorov, op. cit., 101-102). Tanto Rivas como Del Toro utilizan esta perspectiva para que el lector experimente una emoción inquieta.

En el caso del primer capítulo «En las marcas del agua» de *Los libros arden mal*, el lector no puede menos de creer lo que cuenta la narradora-personaje Ó a partir de las frases iniciales.

Al principio me molesta. Es joven. No lo conozco... Fui componiendo su figura en el agua. Ya sé que es trampa. Pero también tengo derecho a imaginarme las figuras. No estar sólo a la espera de las que vengan.  
 Como ésta. Ésta vino por su cuenta. (Rivas, op. cit., 11)

Estas frases aluden a que la narradora puede ver las figuras/los fantasmas. Es indudable que estas frases con suspense, como un punto inicial, provocan curiosidad en el lector. Esto coincide con la teoría de Todorov: generalmente en los relatos fantásticos «el acontecimiento extraño está contenido en la primera frase. El relato fantástico partía de una situación perfectamente natural para desembocar en lo sobrenatural» (Todorov, op.cit., 202). La emoción equívoca atrapa al lector desde el comienzo en la indagación de la verdad y le hace adoptar inevitablemente una participación activa. A lo largo del relato, tanto la narradora como el lector ponen en tela de juicio lo que se ve y se siente, y a la vez que se van revelando traumas históricos del siglo pasado inmediato.

Más tarde, la narradora sigue dirigiendo al lector a entrar en un mundo mezclado de la memoria histórica y la ficción fantástica con mención a la figura del boxeador, defensor republicano y víctima de la guerra civil, que pertenece al mundo sobrenatural y a su padre Polca que está en el mundo real contando lo de aquí.

... El boxeador anduvo un tiempo por aquí, por esta parte del río, y luego se fue. Me parece que se fue hacia donde lava ella, porque Polca me contó que el boxeador era muy amigo de las cerilleras y de las cigarrereras.  
 Pero ella hace como que no ve las mías, y yo, las suyas. (Rivas, op. cit., 12)

En esta descripción breve, el lector se entera de que la narradora intenta mostrar su preocupación por ver las figuras de lo sobrenatural y hacer referencia continuamente a la memoria histórica. Este intento se intensifica hasta el desenlace en que, después de que su madre Olinda terminó de hablar de lo de la guerra, la narradora vuelve a enfatizar la extrañeza de su mundo interior diciendo: «Pero a mí me pasa una cosa. Y yo no sé muy bien si eso es normal o no. Yo no me veo en el agua. A Olinda, sí» (Ibid., 13). De las figuras se reconoce la historia y de Olinda se ve el dolor de los vivos. Por ello, ha de advertir que se ve la memoria histórica de las guerras acompañada de la ambigüedad de lo fantástico producido por el acontecimiento extraño que experimenta la narradora y se presenta a lo largo del relato.

En cuanto a *El espinazo del diablo*, al comienzo se encuentra un narrador que está definiendo por la «voz en off» el término fantasma como hemos mencionado. Por medio de la movilidad de la cámara que indica el punto de vista del narrador (Jaime: 2000, 86), el espectador está dirigido para volver a un pasado correspondiente al final de la guerra civil, en que los republicanos sufrieron la represalia de los ejércitos franquistas. Con la narración del narrador (la cámara), se ve que unos refugiados republicanos se quedaron en un espacio aislado huyendo de las situaciones inhumanas del marco histórico real; mientras tanto, el espectador está atrapado por las secuencias de planos que se refieren a los hechos sobrenaturales rompiendo el límite de lo real y lo irreal.

Al final de la película el narrador repite con la «voz en off» la definición del fantasma, pero la última frase: «Un fantasma, ese soy yo», con la que se concluye el relato cinematográfico, le sorprende al espectador ya que toda la película es la retrospectiva del fantasma del doctor en primera persona, porque el doctor es un científico y no cree en las supersticiones, pero, irónicamente es él quien se convierte en el fantasma que narra la historia. Aunque el narrador-personaje puede ofrecer la verosimilitud del hecho contado, su esencia fantasmal y ambigua le pone al espectador en la vacilación, actitud exigida por lo fantástico (Todorov, op. cit., 53; Vax: 1971, 97) De todos modos, el tiempo de la narración cinematográfica se une con el del comienzo, es decir, su estructura se completa como un círculo.

### El narrador-transcriptor en tercera persona

Además de que se usa generalmente el narrador en primera persona, vale la pena resaltar las relaciones en Los libros arden mal entre el narrador cuasi-omnisciente, cumplido por el autor-relator quien cuenta la acción del relato, y el narrador-personaje quien narra las historias de las víctimas que murieron en la guerra civil por los franquistas. El autor-relator se queda fuera del argumento y cuenta los hechos fantásticos en labios del personaje Polca para adoptar una actitud objetiva. Aquí tenemos unos ejemplos de los personajes Polca y Rubén por los que Rivas teje los argumentos de lo fantástico y la memoria histórica en «La bofetada de los muertos», «El beso de la bruja» y «El cant dels ocells».

A lo largo del argumento de «La bofetada de los muertos» se descubre que el narrador cuasi-omnisciente, que describe a un personaje sin nombre al que habían asesinado en el puente de hierro de Castrelo los franquistas y cuyo fantasma después de veinte años se presentó en un bar. Es el personaje Polca, el narrador-transcriptor que cuenta los hechos reproducidos por los demás y él queda completamente fuera de las historias. El lector se entera de ello gracias a la última frase del narrador cuasi-omnisciente: «Así, contó Polca, así son las bofetadas de los muertos» (Rivas, op. cit., 170) Aunque los personajes y el lector tienden a creer el testimonio de los demás, no pueden sopesar la credibilidad del testimonio ajeno (Tolosana, op. cit., 381). Entonces, los asuntos reproducidos quedan en la incertidumbre. A través de esta relación, en «El beso de la bruja» Rivas sigue utilizando al narrador-transcriptor Polca que trata de cómo el fantasma de Luis Huici se presentó para vengarse del que le había matado. No obstante, todo lo que Polca contó es reproducido por los demás: «Eso fue lo que se dijo. Pero yo sé lo que pasó. Fue la bofetada fría» (Rivas, op. cit., 262) hace que los oyentes tiendan a creer y a la vez mantenga su ambigüedad.

También existe en «El cant dels ocells» el autor-relator, pero a diferencia del narrador-personaje que tiene la función del transcriptor, se presenta el narrador-personaje en primera persona Rubén que contó su propia experiencia con la aparición del fantasma Manuel Seoane, al que «habían fusilado en el Campo de la Rata, junto con otros jóvenes soldados leales de la República» (Ibid., 424). Hemos de advertir que esta confusión entre un «yo» (el narrador-personaje) y un «él» (el autor-relator) tiene como causa y efecto la incertidumbre en la visión, la resistencia o incapacidad de fijar las cosas como explicables y conocidas (Jackson, op. cit., 28). Por consiguiente, con arreglo a este cambio de perspectiva, el lector, por un lado, se entera de un incidente inhumano durante la guerra civil, y por otro, no está seguro de que todo lo que pasó, posiblemente, no sea una pesadilla de Rubén porque él mismo admitió que había tenido una pesadilla (Rivas, op. cit., 423). Entonces, además de que el fantasma en sí produce la ambigüedad, como hemos mencionado, las descripciones del cambio de la voz narrativa hace que la experiencia de lo sobrenatural de Rubén tenga un efecto indefinido.

### 3. Retóricas de lo fantástico en la memoria histórica

En opinión de Todorov, lo sobrenatural de la literatura fantástica es generado por el lenguaje, puesto que los elementos fantasmagóricos son abstractos y no existen más que en el mundo escrito (Todorov, op. cit., 99). Él añade que lo sobrenatural, primero, nace con frecuencia del hecho de que el sentido figurado es tomado literalmente; las figuras retóricas están confiadas a lo fantástico de diversas maneras, por ejemplo, la exageración lleva a lo sobrenatural. Segundo, lo fantástico a veces vuelve efectivo el sentido propio de una expresión figurada. Tercero, lo fantástico está precedido por el empleo de una serie de comparaciones, de expresiones figuradas o simplemente idiomáticas, muy frecuentes en el lenguaje común, pero que, tomadas literalmente, designan un acontecimiento sobrenatural: el que habrá de producirse al final de la historia (ver Todorov, op. cit., V).

Dicha teoría estructuralista se puede encontrar en los pasajes acerca de lo fantástico en Los libros arden mal, por ejemplo, la incertidumbre del narrador-personaje se produce por el uso de la modalización: «Pero también tengo derecho a imaginarme las figuras» (Rivas, op. cit., 11), «Pero ella hace como que no ve las mías, y yo, las suyas» (Ibid., 12). También he aquí un ejemplo más ocurrido al comienzo de «La bofetada de los muertos».

Era el puente de hierro de Castrelo, sobre el Miño. La noche agrandaba su estructura de arco. La noche lo agrandaba todo. También el empinado monte, coronado por la iglesia, con su silueta de fortaleza. Cuando no hay esperanza, todo parece de parte del crimen. El proyector de la luna. El ulular de la lechuza, justo ahora. El eco metálico de los pasos. Si, todo se ha agrandado, también la desembocadura del río, el rugido de las corrientes, el abismo bajo los pies, excepto él, que se sentía cada vez más pequeño, del tamaño de cuando había visto por vez primera el puente, acompañando a su padre, que le leyó la marca de la fundición Zorroza, Bilbao, 1907, y que lo habló de progreso. (Ibid., 168)

En este pasaje la repetición de agrandar, la comparación entre agrandar y sentirse cada vez más pequeño que tienen la función de la exageración, por la que los objetos consiguen una transformación que provoca una sensación de angustia. Además, la luna que está envuelta en la oscuridad está enlazada con la muerte; el rugido de las corrientes y el eco metálico de los pasos horrorizan en el silencio. Ya se sabe que «el silencio, la soledad y las tinieblas» (Vax: 1980, 26) son elementos favorables para crear la atmósfera fantástica. A través del contraste claro/oscuro, silencio/rugido y eco metálico, intensifica la intranquilidad y la angustia terrible; por tanto, aunque describe la persecución del ejército franquista de su adversario, constituye una siniestra atmósfera fantástica que presagia la inminencia de lo que va a ocurrir (Anderson Imbert: 1998, 88). Evidentemente, se ve la intención de Rivas que presenta a los perseguidores franquistas como la fuerza diabólica atrapando a su víctima que sufrió la amenaza inmediata de la muerte.

En lo que concierne a El espinazo del diablo, parece imposible aplicar dicha teoría de Todorov a la escritura cinematográfica, si lo fantástico sólo se muestra por el lenguaje escrito. No obstante, con arreglo a Monegal, el cine es un lenguaje visual, en él «existen tres registros sonoros: el de la palabra, el de la música y el de los ruidos, y dos visuales, la representación gráfica de la palabra y la imagen fotográfica en movimiento» (Monegal: 1993, 115). Del Toro utiliza la composición de planos, los componentes visuales y sonoros de la puesta en escena para fomentar una narración cinematográfica de atmósferas inquietantes.

Primero, se encuentra la vacilación en las escenas de conversaciones, sobre todo, entre Carlos y el doctor.

Carlos: ¿Usted cree en fantasmas?  
 Doctor: En la novela no hay fantasmas.  
 Carlos: Yo creo que he visto uno. Aquí.  
 Doctor: Mira, Carlos, no puedo verlos, soy un hombre de ciencia. En este país ha habido siempre mucha supercheria...  
 Carlos: ... No estoy seguro de haber visto un fantasma. (Del Toro, op. cit.)

Las palabras del doctor muestran su incredulidad por ser un científico. Irónicamente, él se convierte en el fantasma y cuenta su recuerdo de lo que pasó durante la guerra.

Además, Del Toro enfatiza el problema de la sugestión visual del sujeto combinando la composición de los planos de tal forma que consigue un efecto flotante entre lo real y lo irreal. Esto, primero, se refleja varias veces en las secuencias de planos en los que Carlos ve al niño fantasmal Santi que rompen la frontera de lo real y lo irreal. La coincidencia de los dos mundos se reduce después a uno solo, al real cuando desaparece el fantasma. Entonces, se puede decir que la presentación del fantasma es un hecho insólito en el mundo real como sucede a los fantasmas de Rivas. Es interesante anotar que al final de la película es el fantasma quien ve que los niños que han sobrevivido salen del orfanato. Aunque el plano final también hace resaltar que los dos mundos se confunden en uno, ya que ocurre el hecho insólito en el mundo sobrenatural.

Se ha de advertir que acompañando a dichos planos los componentes de la puesta en escena provocan el efecto fantástico. En especial, la función de la luz, que, en nuestro caso, junto con los efectos de la música espeluznante, se considera como el elemento más importante en la puesta en escena cinematográfica (Carmona: 1996, 133). En la mayoría de las presentaciones del mundo real, la aparición del fantasma siempre va asociada a la enorme oscuridad nocturna o a un ambiente sombrío de la habitación, en oposición a los planos que presentan el espacio fuera del orfanato rodeados de luz brillante. Con este contraste entre la oscuridad y la claridad el director configura un mundo prisionero teñido de la atmósfera inquietante y presenta la emoción turbadora de los personajes. Entonces, cuando las imágenes filmicas las concretan con dicho contraste, horrorizan al espectador, o mejor dicho, exaltan la invasión del horror.

Al comienzo de este siglo el leitmotiv de la memoria histórica se sigue convirtiendo en una corriente de moda en el campo cultural español, como sucedido en Los libros arden mal de Rivas y El espinazo del diablo de Guillermo Del Toro. Lo que coincide en las dos obras es el uso de lo fantástico que tiene la función de presentar la insatisfacción y la inquietud individual y colectiva a través de la exploración del mundo interior y la imaginación del individuo. Por ello, Rivas utiliza lo fantástico, una de diversas formas de la escritura que ha adoptado, para desentrañar la impasibilidad cruel de las guerras, sobre todo, la fratricida y la esencia fascista del franquismo mientras tanto Del Toro lo adopta para evocar los aspectos más oscuros y profundos de la personalidad humana.

En las narraciones de dichas obras, la vacilación, exigida por lo fantástico, no sólo se manifiesta por las temáticas de los juegos de lo visible y lo invisible, sino que se filtra en las estructuras narrativas literaria o cinematográfica. Lo más importante es que cuando la vacilación combina los fondos de la trama histórica con la memoria de los personajes individuales o bien fantasmales, lo fantástico entonces se convierte en una forma que hace al pueblo español enfrentarse con un pasado doloroso al tiempo que le ayuda en el presente a vivir.

Concluyendo, Rivas y Del Toro no intentan provocar otra vez con sus obras el odio, por el contrario, reflexionan de manera objetiva sobre la historia pasada y traumática y la esencia inhumana y diabólica de la guerra mientras que dejan al lector/espectador experimentar con lo fantástico.

#### 4. Referencias bibliográficas

- AGUILAR, C. (2005 ed.): *Cine fantástico y de terror español, 1984-2004*, Semana de Cine Fantástico y de Terror de San Sebastián, San Sebastián.
- ANDERSON IMBERT, E. (1992): *Teoría y técnica del cuento*, Ariel, Barcelona.
- ARCE, A. (2006): «Entrevista al escritor gallego autor del libro *Los libros arden mal*», *La República.es*, 21 de noviembre. Consultado 10 de noviembre de 2008
- BACHELARD, G. (1993): *El agua y los sueños*, Fondo de Cultura Económica, México.
- BOURNEUF, R. y RÉAL O. (1989): *La novela*, Ariel, Barcelona.
- BRAVO, V. (1985): *Los poderes de la ficción: para una interpretación de la literatura fantástica*, Monte Avila, Venezuela.
- BOYERO, C. (2006): «Encuentros digitales: Guillermo del Toro», *elmundo.es*, 9 de octubre. Consultado 12 de febrero de 2009
- CAILLOIS, R. (1970): *Imágenes, imágenes... (Sobre los poderes de la imaginación)*, Edhasa, Barcelona.
- CARMONA, R. (1996): *Cómo se comenta un texto fílmico*, Cátedra, Madrid.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, A. (1993): *Diccionario de los símbolos*, Herder, Barcelona.
- CRUSELLS, M. (2006): *Cine y Guerra Civil española: imágenes para la memoria*, Ediciones JC., Madrid.
- CRUZ, J. (2006): «Un violín insólito para *Los libros arden mal*», *El país.com* 16 de noviembre, consultado 22 de febrero de 2008
- DEL TORO, G. (2005): *El espinazo del diablo*, Twentieth Century Fox Home Entertainment, Inc.
- JACKSON, R. (1986): *Fantasy: Literatura y subversión*, Catálogos, Buenos Aires.
- JAIME, A. (2000): *Literatura y cine en España (1975-1995)*, Cátedra, Madrid.
- LAZO, N. (2004): *El horror en el cine y en la literatura*, Paidós, Barcelona.
- LIU, P. (2005): *Lo real y lo fantástico en la obra narrativa de Manuel Rivas*, Central, Taipei.
- MONÉGAL, A. (1993): *Luis Buñuel, de la literatura al cine*, Anthropos, Barcelona.
- MURADO, M. (2008): *Otra idea de Galicia*, Debate, Barcelona.
- TODOROV, T. (1972): *Introducción a la literatura fantástica*, Tiempo Contemporánea, Buenos Aires.
- TOLOSANA, L. (1987): *Brujería, estructura social y simbolismo en Galicia*, Akal, Madrid.
- VILLAR, C. (2001): «Almodóvar presenta a los fantasmas de Guillermo del Toro», *El Mundo* 19 de abril, consultado 12 de febrero de 2009
- VAX, L. (1980): *Las obras maestras de la literatura fantástica*, Taurus, Madrid.
- (1971): *Arte y literatura fantásticas*, EUDEBA, Buenos Aires.

Trama y Fondo

