

LA BELLA Y LA BESTIA EN EL CINE LABERÍNTICO DE GUILLERMO DEL TORO: EL ESPINAZO DEL DIABLO (2001) Y EL LABERINTO DEL FAUNO (2006)¹

Brígida M. Pastor

University of Glasgow (U.K.)
pastorbrigida@yahoo.com

ABSTRACT: *The films The Devil's Backbone (2001) and Pan's Labyrinth (2006) are both directed by Mexican Guillermo del Toro, and they are considered his Spanish films. Both films are set during the Spanish Civil War, but none of them explicitly deals with this tragic historical episode. However, this tense and oppressive context enables Del Toro to explore a theme of a greater complexity: Monstrosity and its relationship to the cultural notion of gender. Monsters are traditionally the epitome of fear and the protagonists of fantasy genres. This study attempts to demonstrate, within the framework of psychoanalysis, that the Mexican filmmaker resorts to the juxtaposition of real and fantasy worlds in order to establish an eloquent parallelism between the representation of monstrosity and gender. Ultimately, Del Toro's objective is to question and re-evaluate the symbolic and dominant patriarchal structures and its perverse consequences over the individual.*

KEY WORDS: Guillermo del Toro; The Devil's Backbone; Pan's Labyrinth; cinema; monstrosity; gender.

El espinazo del diablo (2001) y El laberinto del fauno (2006) son dos películas dirigidas por el mexicano Guillermo del Toro, y pueden considerarse, en gran medida, sus dos obras de raigambre española. Ambas tienen como telón de fondo la Guerra Civil, pero ninguna de ellas llega a constituir un relato sobre el luctuoso episodio histórico, constituyendo para algunos críticos, que no aciertan a descubrir la auténtica esencia del cine de Del Toro, una cierta decepción por el hecho de que la dimensión política de sus películas nunca es "quite as lavishly or as enthusiastically achieved as [their] fantasy life" (Barshow, 2006). En cualquier caso, el tenso y opresor contexto del fascismo ofrece a Del Toro la oportunidad de explorar el tema en paralelo al de la "monstruosidad" y su relación con la noción cultural de género.

THE BEAUTY AND THE BEAST IN GUILLERMO DEL TORO'S LABYRINTHINE TRIP: EL ESPINAZO DEL DIABLO (2001) Y EL LABERINTO DEL FAUNO (2006)

RESUMEN: *El espinazo del diablo (2001) y El laberinto del fauno (2006) son dos películas dirigidas por el mexicano Guillermo del Toro, y pueden considerarse sus dos obras de esencia española. Ambas tienen como telón de fondo la Guerra Civil Española, pero ninguna llega a constituir un relato sobre el luctuoso episodio histórico. Este tenso y opresor contexto ofrece a Del Toro la oportunidad de explorar un tema de mayor complejidad: La "monstruosidad" y su relación con la noción cultural de género. Aunque los monstruos son habitualmente el epítome del miedo y los protagonistas de los géneros fantásticos, este estudio demostrará, desde el marco teórico del psicoanálisis, que el cineasta mexicano recurre a la yuxtaposición del mundo real y fantástico para construir un elocuente paralelismo entre la representación de la monstruosidad y el género. El objetivo principal de Guillermo del Toro es cuestionar y reevaluar la establecida y respetada hegemonía patriarcal y sus consecuencias perversas sobre el individuo.*

PALABRAS CLAVE: Guillermo del Toro; *El espinazo del diablo*; *El laberinto del fauno*; cine; monstruos; género.

Los monstruos son habitualmente el epítome del miedo y protagonistas de los géneros fantásticos que, en gran medida, han sido descuidados y condenados en el espacio académico por proceder de la "cultura popular". Sin embargo, los "monstruos" de Del Toro asoman como criaturas más complejas que los estereotipos que protagonizan y generan terror en la mayor parte de los géneros fantásticos, como este estudio demostrará desde el marco teórico del psicoanálisis y el aporte interpretativo de Jung y Lacan. La articulación de la monstruosidad en los textos fílmicos del director mexicano no siempre se descubre en las proyecciones más predecibles; como el mismo cineasta admite: "The only real monsters are the humans"².

Los elementos fantásticos en *El espinazo del diablo* o *El laberinto del fauno*, sin embargo, no sólo enriquecen la narrativa de los filmes, sino que proporcionan una incisiva percepción del contexto socio-histórico que se nos presenta. Del Toro recurre a la yuxtaposición del mundo real y fantástico para lograr su propósito pero, a su vez, construye un elocuente paralelismo entre la representación de la monstruosidad y el constructo cultural del género para cuestionar y reevaluar la establecida y respetada hegemonía patriarcal y sus consecuencias perversas sobre el individuo.

En primera instancia, debería considerarse dónde asoma la monstruosidad, o dónde se encuentran los monstruos específicos, en estos filmes. En *El laberinto del fauno*, los personajes fantásticos se asemejan a los que aparecen en los cuentos populares. Esto se evidencia desde el inicio del filme, cuando se oye una voz en *off* que nos habla de una princesa procedente de un "Reino Subterráneo" y la protagonista principal, la pequeña Ofelia, se encuentra con una criatura extraña con forma de insecto. A partir de este momento, Ofelia va a toparse con varios personajes fantásticos a lo largo de la narrativa filmica, pero, sobre todo, va a compartir su protagonismo con un ser extraordinariamente enigmático: Pan, un fauno, que vive en un laberinto subterráneo, que Ofelia descubre detrás de la casa de su padrastro, el Capitán Vidal. Ofelia recibe instrucciones del fauno para llevar a cabo ciertas tareas desafiantes que revelarán que es la reencarnación de una Princesa de la Antigüedad con derecho a la vida eterna. En el desempeño de estas tareas, Ofelia debe encontrarse con una grotesca rana gigante y con el Hombre Pálido, una espantosa criatura medio humana, con ojos en las manos y una singular avidez devoradora.

En contraste con *El laberinto del fauno*, no se descubren aparentemente "monstruos" en *El espinazo del diablo*. Sin embargo, si consideramos la definición que Jeffrey Jerome Cohen proporciona del concepto "monstruo", la presencia de los mismos se vuelve más real: "The monster's body quite literally incorporates fear, desire, anxiety, and fantasy... giving them life an uncanny independence" (Cohen, 1996, 4). Esta definición nos remite desde el principio del filme a claros ejemplos de monstruosidad en forma de ansiedad y miedos proyectados, como "the giant unexploded bomb in the courtyard," "a threatening spirit" o "the one who sighs" que destaca Philip French en *El espinazo del*

diablo (French, 2001). Ese "alguien que suspira" aparece en varios intervalos del filme y adopta la figura de un niño-fantasma, cuya cara desfigurada sugiere su estado de descomposición, mientras una especie de vapor de color rojo mana de un orificio de su cabeza, simulando sangre. La sombra fantasmal aparece una y otra vez, proporcionando un sentido de peligro inminente y actuando como recordatorio de que la guerra y los soldados fascistas pueden invadir el orfanato –lugar donde se desarrolla la acción principal– en cualquier momento para encontrar a "Rojos cuidando a los hijos de los Rojos".

Por otro lado, la imagen de la viuda y madura Carmen, directora del orfanato, ofrece reminiscencias de la imagen del eterno vampiro de niños que Cohen proporciona incorporando miedos y ansiedad. Carmen –vestida de negro– se revela como una figura severa y austera, amenazando con crueles castigos a los huérfanos. Pronto descubrimos, además, que Carmen utiliza una pierna ortopédica cuyas castrantes connotaciones psicoanalíticas la transforman en una figura próxima a la monstruosidad. La minusvalía de Carmen, simbolizada por su pierna mutilada, es de gran relevancia simbólica en su relación sexual con Jacinto al apuntar a una privación de orden sexual como ha subrayado David I. Grossvogel: "feet provide an erotic focus" (Grossvogel, 1972, 54). El cuerpo femenino constituye un elemento central en la perspectiva teórica feminista ya que, como ha señalado Laura Mulvey, el placer filmico se estructura de tal forma que la amenaza de la "carencia" de la mujer en el drama edípico pudiera resolverse a través del fetiche de sus cuerpos: "Women are objects not subjects of the gaze, their bodies erotized and fragmented" (Thornman, 2000, 30).

En la escena en que Carmen y Jacinto –un huérfano veterano ahora empleado en el orfanato– se encuentran en la cama, la cámara se detiene sobre la pierna ortopédica de Carmen, invitando al espectador a captar la visión fragmentada que Jacinto tiene de Carmen, como un objeto que está totalmente bajo su control –una ilustración de la técnica posmodernista de la fragmentación–. Asimismo, la pérdida de la pierna coloca a Carmen en una identidad limbo, oscilante entre una imagen femenina *fetichizada* y a la vez masculinizada –una "Otriedad", vacía de toda identidad femenina–. Así, en el imaginario de Jacinto, la mutilada Carmen se descubre como un ser subordinado a su identidad superior (masculina) –mediada externamente

por su miembro viril– y objeto de su mirada reductora, intensificando la carencia de subjetividad (femenina) en la cultura falocéntrica y convirtiéndola en un fetiche, un símbolo clasificado o pre-determinado. Desde la óptica del psicoanálisis, el imaginario masculino busca con empeño el encuentro de su miembro fetiche en la mujer para controlar la amenaza de castración que ésta representa. En palabras de Ann Kaplan: “[Men] endeavor to find a penis in women. Feminist film critics have seen this phenomenon (clinically known as fetishism) operating in the cinema. The camera (unconsciously) fetishizes the female form, rendering it phallus-like so as to mitigate women’s threat. Men, that is, turn the represented figure itself into a fetish so that it becomes reassuring rather than dangerous” (Kaplan, 2000, 121).

La visible pieza metálica que forma parte de su pierna ortopédica convierte a Carmen en un ser medio robotizado, proyectando una imagen demoníaca y carente de afectividad humana. En su recorrido la cámara explora los dedos de la mano de Carmen buscando inútilmente el sustituto fetichizado de la pierna para recalar en un primer plano del cuerpo de Carmen, vestido de negro, cabello cano, y una palidez fantasmal que le aporta un aspecto frío y demoníaco. Aunque con cierto aire de seducción, la imagen de Carmen se proyecta con dificultad para ser objetivada; su rechazo a vincularse emocionalmente a Jacinto a pesar de mantener relaciones sexuales con él (Carmen se opone a sus besos), la transforma en una amenaza castrante “incontrolable”, según la definición de Kathleen Rowe: “[She] creates disorder by dominating or trying to dominate men.... [s]he is unable or unwilling to confine herself to her proper place” (Rowe, 1995, 31). La distancia se mantiene asimismo con el Dr. Casares con quien sólo mantiene una relación platónica pese a que éste la adora incondicionalmente e, incluso, con los niños huérfanos que están a su cargo. Carmen es un ser diferente, y no posee un “espacio identitario apropiado para su sexo” debido a su mutilación, a su diferencia. La relativa no-existencia de figuras mutiladas en el cine sugiere que en la escena fílmica, su identidad no es visible. No obstante, aquí la mutilación de Carmen no sólo es patente, sino que se expone al espectador y al resto de los personajes en varios momentos de la narrativa fílmica constituyendo una trasgresión del orden dominante normativo y desafiando el papel silenciado e invisible de la mujer y la mutilación en sí. Para el espectador, hasta cierto punto, la amputación de Carmen

sitúa el filme dentro del género de terror, transgrediendo la norma y transformando a Carmen en una especie de “monstruo” que se opone a esconderse y a ocultar su mutilación. De hecho, esta trasgresión femenina la transforma en un personaje incontrolable y amenazante –casi como un personaje que roza lo grotesco–. Así, el papel dominador de Carmen en su relación sexual con Jacinto no se aleja de las observaciones teóricas de Rowe: “[the] unruly woman’s] sexuality is neither evil and uncontrollable like that of the femme fatale, nor sanctified and denied like that of the virgen/Madonna. Associated with both beauty and monstrosity, the unruly woman dwells close to the grotesque” (Rowe, 1995, 10). O en palabras de David Jump, lo grotesco encierra “a strong affinity with the *physically abnormal*” (Jump, 1972, 9). De este modo, podría afirmarse que Carmen está vinculada a cierta monstruosidad, no sólo por la mutilación física que sufre, sino también por su propio género (femenino). Cohen arguye que “the monster is difference made flesh, come to dwell among us. In this function as dialectical Other or third-term supplement, the monster is an incorporation of the Outside, the Beyond” (Cohen, 1996, 7). La noción de que el monstruo también es el “Otro” es, por tanto, la clave de su asociación con lo femenino, si consideramos las observaciones que Mulvey ofrece sobre el concepto “mujer”: “a woman... stands in patriarchal culture as signifier for the male other” (Mulvey, 1988, 58). De ahí que pueda derivarse que la noción de monstruo es quizás el Otro humano que se constituye como paralelo del papel femenino, como el Otro masculino. El personaje de Carmen, con su desconcertante pierna artificial, no humana, ciertamente permite esta sintaxis.

El laberinto del fauno ofrece asimismo ejemplos elocuentes. Cuando el Dr. Ferreiro le pregunta al Capitán Vidal cómo puede estar tan seguro de que el hijo que lleva en el vientre su mujer va a ser un varón, éste simplemente sonríe y contesta: “No me joda”, casi como si el Dr. Ferreiro le hubiera preguntado, “¿cómo puedes estar seguro de que será humano?”. Por su parte, la madre de Ofelia se proyecta de modo parecido en una imagen poco humana durante su embarazo y la apariencia de hombre-monstruo que proyecta el Capitán Vidal, a través de su egocentrismo y frialdad, nos remite a Jacinto en *El espinazo del diablo*. La actitud de Jacinto hacia Carmen –su amante– y Conchita –su novia– es condescendiente y subyugadora, como lo demuestra la escena en la que ésta última descubre sus intenciones homicidas. Tras la catástrofe, Conchita

intenta llegar al pueblo más cercano para pedir ayuda, pero en el camino se encuentra a Jacinto, que junto con dos malhechores, se dirige al orfanato para recuperar el oro que Carmen guarda en su caja fuerte. Jacinto –con una actitud agresiva y de prepotencia (masculina) ante los bribones que le acompañan– pide a Conchita una disculpa humillante. Con todo, Conchita es capaz de desafiar por primera vez a Jacinto –“No te tengo miedo”– pues a sus ojos se ha convertido en una “bestia”. Estas escenas ilustran elocuentemente la definición de “monstruo” sugerida por Cohen: “Any kind of alterity can be inscribed across (constructed through) the monstrous body, but for the most part monstrous difference tends to be cultural, political, racial, economic, sexual” (Cohen, 1996, 7). En este sentido, la diferencia percibida como “monstruosa” está definida por su género, y representada culturalmente por unos códigos y preceptos establecidos para así justificar su *otredad* o diferencia a través de su marginación o exterminación.

De igual modo, en *El laberinto del fauno*, el Capitán Vidal rechaza y ridiculiza a su mujer, Mercedes, por el mero hecho de “ser sólo una mujer”, e ignora a su hijastra, Ofelia, para después asesinarla a sangre fría, casi como por principio. El Capitán confina innecesariamente a su mujer embarazada en una silla de ruedas, forzándola a una condición inferior y dependiente, con el pretexto de proteger a su futuro heredero para, finalmente, destituirla de todo valor cuando en el momento de dar a luz le dice al Dr. Ferreiro: “si tiene que escoger, salve al niño. Ese niño llevará mi nombre y el nombre de mi padre. Sálvelo a él”, palabras que encierran la esencia de los códigos de la cultura patriarcal, falocéntrica o “cultura mono/hom(m) o-sexual” (Irigaray, 1993, 86). Si se sigue una lectura psicoanalítica según el concepto del imaginario lacaniano, la unión imaginaria del niño con la madre se rompería cuando el padre reconoce a la madre como una entidad separada y carente de valor, sólo como vehículo de su gestación. Asimismo, el embrión se inscribiría en el discurso filmico, en una identidad asociada con la ley del padre (simbolizado en la figura de Vidal), que conllevaría la estructura del sujeto dividido. Según las observaciones de Kaplan: “Patriarchy has worked hard to prevent the eruption of a (mythically) feared return to the matriarchy that might take place were the close mother-child bonding returned to dominate, or allowed to stand in place of the law of the father” (Kaplan, 2000, 135).

Los filmes de Del Toro, sin embargo, sorprenden al espectador, desafiando sus expectativas y llamando su atención sobre falsas concepciones culturales de “monstruosidad” ya definidas como tal por su apariencia, por la amenaza que representan, o simplemente por su “diferencia” (por su género). En *El espinazo del diablo*, la bomba sin explotar se ha desactivado, y aunque existen advertencias de otras amenazas inminentes, no representan en sí peligro alguno. De forma análoga, el espectro que reaparece en el orfanato resulta ser el espíritu de Santi, un huérfano asesinado por Jacinto, y su constante y aparente amenaza (“Muchos vais a morir”) no es más que una profecía, como destaca Philip French, de los “warnings of forthcoming catastrophe” (French, 2001). Incluso el terror amenazante de que las tropas fascistas van a llegar al orfanato para exterminar a los hijos de los Rojos nunca se materializa. Además, a pesar de su austera y mutilada apariencia, a Mercedes no se la podría describir como un personaje monstruoso; sus constantes esfuerzos por proteger a los niños huérfanos contrarrestan su aparente amenaza.

Por su parte, en *El laberinto del fauno*, los personajes femeninos también eluden la infravaloración humana en su conexión con el concepto de monstruosidad. Mercedes, por ejemplo, aprovecha la fanfarrona actitud del Capitán Vidal hacia el género femenino, para sorprenderlo y darle muerte en un acto justiciero al final del filme. Con sus palabras (“¡Yo no soy un viejo! Tampoco un prisionero herido”) restituye su integridad femenina mediante la referencia a las dos víctimas que ejecutó brutalmente en un momento previo de la narración. Ofelia construye su propio destino, controlando la narrativa filmica, como se evidencia por las páginas en blanco del libro de las encrucijadas que le ha entregado el fauno, y en el que puede hacer que las palabras aparezcan de forma mágica. Incluso, el hecho de que Vidal finalmente le quite la vida, le hace recobrar su lugar como Princesa en el Reino Subterráneo, reuniéndose con sus padres fallecidos. No hay que olvidar que durante las tres desafiantes pruebas que Ofelia enfrenta a lo largo de la película, la protegen y ayudan pequeños personajes mágicos, e incluso Pan, retratado en apariencia como un personaje deshumanizado nos sorprende finalmente por su incondicional lealtad.

Los elementos de monstruosidad aparente que se descubren en los dos filmes de Del Toro a través de su diferencia u *otredad* se revelan, a su vez, como falsas concepciones

culturales, tal y como se demuestra en la yuxtaposición de personajes masculinos y femeninos. En *El espinazo del diablo*, desde el principio del film, se pone de relieve la naturaleza brutal de la situación político-social, cuando Carmen advierte de la falta de medios con que cuenta el orfanato para intentar disuadir a un republicano de que deje allí a un niño bajo su tutela: "Los niños pasan hambre aquí o los matan allí fuera". En este contexto, los fantasmas de Santi y, más tarde, del Dr. Casares (ambos asesinados por Jacinto) se descubren más protectores que perniciosos; por su parte, la muerte, como la experimentan Carmen, el Dr. Casares y Conchita, se revela como un estado liberador y alivante (a pesar de la brutalidad con que se producen estas muertes), cuando se enfrentan a la alternativa de vivir entre seres carentes de humanidad como Jacinto y los fascistas.

La existencia fantástica de un reino subterráneo en *El laberinto del fauno* permite una mayor perspectiva de la realidad. El relato fantástico dentro de la narrativa filmica que inaugura el film ("En el Mundo Subterráneo, donde no existe la mentira y el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos") aporta una clara indicación de quiénes son y dónde se encuentran los verdaderos monstruos, los humanos. En el momento en que Ofelia lee las instrucciones que el fauno le ha encomendado en su primera tarea en el bosque, la historia fantástica continúa: "Al principio de los tiempos, cuando el bosque era joven, vivían en armonía los hombres y los animales, se protegían los unos a los otros y dormían bajo un frondoso árbol". Pero en el momento en que el personaje está leyendo estas palabras, la narrativa se interrumpe para insertar la historia real de los soldados fascistas adentrándose en el bosque en busca y captura de los republicanos clandestinos.

Así pues, tanto los fantasmas de *El espinazo del diablo* como los monstruos de *El laberinto del fauno*, dentro de la monstruosa y brutal realidad de la Guerra Civil Española, se convierten de criaturas temibles en vehículos de escape, una funcionalidad apuntada por Cohen cuando afirma: "the monstruos offers an escape from its hermetic path, an invitation to explore new spirals, new and interconnected methods of perceiving the world" (Cohen, 1996, 7). Estas mismas criaturas fantásticas que aterran y amenazan, pueden evocar potentes fantasías escapistas. En ambas películas se descubren, además, enfoques nuevos e interconectados de percibir el mundo, en particular, desde la

perspectiva de género. Los personajes femeninos se revelan con cualidades y características asociadas con la creatividad, la generosidad, la abnegación y la libertad, en contraposición al mundo masculino definido por el poder, el consumo, la destrucción y la inflexibilidad, en un engranaje de sistemas y normas. Es obvio que, en gran medida, estos atributos pueden considerarse como oposiciones binarias, que permiten, así, al orden simbólico masculino dominante definir lo femenino como monstruoso. En *El espinazo del diablo*, las características femeninas prevalecen entre los personajes considerados buenos, incluso en aquellos de género masculino. Jacinto ve al Dr. Casares como emasculado y feminizado en su impotencia sexual, y asocia estas cualidades a su inclinación hacia la poesía, que, irónicamente, ofrece consuelo y armonía a Carmen en su lecho de muerte; mientras, la masculinidad de Jacinto sólo puede equipararse a la desolada noción de muerte. Asimismo, el interés de Carlos por la literatura –como es el caso de Ofelia en *El laberinto del fauno*– les asocia con lo femenino; de ahí que Jaime, un compañero del orfanato, se refiera a Carlos como "marica." En contraposición, Jacinto representa violencia y destrucción, una monstruosidad masculina que siempre, en el fondo, ha constituido una amenaza; además, posee muchas de las características masculinas identificadas como monstruosas, como su ferviente deseo de convertirse en un hombre rico y destruir el orfanato, sin olvidar la obsesión que tiene por el oro que guarda Carmen en su caja fuerte. Su capacidad de destrucción se transforma más tarde en la mayor de las amenazas y en símbolo incuestionable de monstruosidad en el film, pues él es el asesino de Santi, y quien incendia el orfanato. El personaje de Jacinto se construye fiel a la definición de fantasma de la voz en *off* que comienza y clausura la historia: "¿Qué es un fantasma? Un evento terrible, condenado a repetirse una y otra vez, un instante de dolor quizás, algo muerto que parece por momentos estar vivo aún, un sentimiento suspendido en el tiempo como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar". Tras haber vivido más de quince años en el orfanato, sin hogar y sin padres, se describe a Jacinto como un niño frío y solitario; y cuando éste mira una vieja fotografía donde aparece con sus progenitores, siente la necesidad urgente de explicar su imagen borrosa –"Salí borroso porque me moví"– para compensar la sugerencia de una identidad confusa o deforme. Tal vez sea éste el único momento de la narración filmica en que el espectador comprenda las circunstancias adversas que han contribuido a desarrollar "el monstruo"

que Jacinto encarna. La orfandad de Jacinto produce un efecto estremecedor en el espectador cuando se oyen las últimas palabras de la voz en *off* que clausuran el filme: "¡Qué soledad la del príncipe sin reino, la del hombre sin calor humano!".

La noción de monstruosidad masculina queda patente en incuestionables ejemplos a través del discurso fílmico. Así lo revelan las palabras de Conchita al dirigirse a Jacinto con la expresión: "Eres una bestia", mientras uno de sus amigos mercenarios se dirige a su compañero con el apelativo de "cerdo". En *El laberinto del fauno* surgen situaciones similares. En un momento de la narración, el Capitán Vidal le dice a Mercedes: "Pensaré que soy un monstruo", para revelarse a sí mismo como tal ante el espectador. Como el mismo Jacinto en *El espinazo del diablo*, la monstruosidad de Vidal se presenta a través de paralelos con los monstruos del Reino Subterráneo que Ofelia visita. Siguiendo las observaciones de Cohen, "like a letter on the page, the monster signifies something other than itself," Vidal, sin lugar a dudas, es como el sapo-monstruo que Ofelia se encuentra en las raíces profundas del árbol marchito, que "no le deja sanar" (Cohen, 1996, 4); ambos amenazan con destruir y "devoran" con avidez. El hecho de que Mercedes utilice un cuchillo para proporcionar a Vidal un corte en la boca entreabierta y declare, "serás el primer cerdo que degüelle", permite una clara analogía con la escena en que Ofelia destripa al sapo-monstruo con las piedras mágicas. Incluso se podría argüir que Vidal guarda cierto parecido con el Hombre Pálido, el otro personaje monstruoso al que tiene que enfrentarse Ofelia, en una de las tareas impuestas por el fauno; ambos han de presidir un banquete de generosos manjares. El motivo del exceso de consumo es patente (considerando el contexto de privaciones de la posguerra) y sugiere el aberrante potencial de destrucción que encarna Vidal. Una crueldad que la imagen no deja de subrayar en los cuadros del Hombre Pálido devorando niños, en las paredes del recinto subterráneo donde habita y, muy particularmente, a la luz de las reveladoras observaciones de Jason Word: "an Arthur Rackam painting of Satan devouring his son... was a principal inspiration for the Pale Man." (Word, 2007). Asimismo, el hecho de que el Hombre Pálido tenga los ojos en las manos podría sugerir, una vez más, la afinidad con características del mundo masculino y, concretamente, con las del Capitán Vidal, puesto que sus ojos, que le sirven como guía, han sido extraídos de la cabeza, espacio de intelecto y reflexión, y

desplazados a las manos, espacio de la acción, de las hazañas y, presumiblemente, un símbolo de dominio masculino, de fortaleza física, mientras que en la esfera femenina, las manos están asociadas con la creatividad y la lectura, como en el caso de Ofelia y su conexión con los libros.

Otro aspecto relevante de la prueba que Ofelia tiene que superar con el Hombre Pálido, es la lección de que la avaricia tiene un alto precio: Ofelia debe penetrar en una caverna subterránea para realizar la segunda tarea que le ha impuesto el fauno, con explícitas instrucciones de que no deberá comer absolutamente nada del banquete presidido por la inerte figura del Hombre Pálido. La transgresión de la norma hace despertar al monstruo y su insaciable apetito devorador asocia al personaje a tipos de la literatura fantástica como el vampiro o el canibal con claras implicaciones culturales. Franco Moretti, adhiriéndose a la visión marxista, ve al vampiro como una metáfora para la sociedad capitalista, "dead labour, which, vampire-like, lives only by sucking living labour, and lives the more, the more labour it sucks" (Gelder, 2000, 149). Del mismo modo, Judith Halberstam establece una conexión simbólica entre el canibalismo y la maquinaria capitalista que requiere del sostenimiento de una masa de consumidores capaz de "devorar" la producción en un ciclo canibalístico interminable, una cinta de Moebius de destrucción y producción (Halberstam, 1995, 148). Así, El Hombre Pálido devorando niños desamparados, pudiera no estar muy lejos de la representación imaginaria de la aparición monstruosa de la filosofía capitalista. Ofelia ha aprendido la lección, ha escapado de sus garras, pero una vez de vuelta al "mundo real", no deja de oírlo golpeando a su puerta: su amenaza continúa. Al final del filme, Ofelia sacrifica su vida por evitar que su hermano recién nacido caiga en las garras del monstruoso Capitán Vidal. Es en este instante cuando Ofelia es consciente de la importancia de la transgresión en los momentos que exigen una respuesta honesta, incluso contra las normas, en las circunstancias que hacen peligrar la integridad humana. Pero estas características de nobleza y de responsabilidad también afloran en el personaje masculino del Dr. Ferreiro, cuya misión es la de proteger y salvar vidas, independientemente de su ideología política y condición social. Al igual que Ofelia, el Dr. Ferreiro sacrifica su vida, tras desobedecer las órdenes del Capitán Vidal: "Es que obedecer por obedecer –así sin pensarlo– eso sólo lo hacen las gentes como usted, Capitán". Personajes emblemáticos de la libertad, el Dr. Ferreiro y Ofelia se muestran

desvinculados de los actos monstruosamente destructivos propiciados por el Capitán Vidal que impone normas, sistemas y fronteras en contraposición al mundo femenino más armónico y pacífico.

Según Luce Irigaray, dentro del marco del psicoanálisis, en el discurso y la cultura occidental, el hombre proyecta su propio ego en el mundo, convirtiéndose en un espejo que refleja su propia imagen a dondequiera que mira (Whitford, 1991, 33). El motivo del espejo es recurrente en *El laberinto del fauno*. La imagen inmóvil y fría de Vidal, tal y como se enmarca en el espejo en el que se contempla, aparece siempre parcialmente cubierta con jabón de afeitar junto con el instrumento fálico de su navaja acentuando la imagen patriarcal de la que él representa un extremo y despiadado ejemplo. El personaje queda así elocuentemente vinculado a la definición de "monstruo de la prohibición" sugerida por Cohen: "The monster of prohibition exists to demarcate the bonds that hold together that system of relations we call culture, to call horrid attention to the borders that cannot-must not- be crossed. Primarily these borders are in place to control the traffic in women, or more generally to establish strictly homosocial bonds, the ties between men that keep a patriarchal society functional" (Cohen, 1996, 13). La desfiguración facial que Mercedes provoca al capitán Vidal en una de las escenas más perturbadoras de *El laberinto del fauno* cobra sentido desde la consideración de la piel como una metáfora del horror según ha señalado Judith Halberstam: "Skin is a metaphor in horror for the screen, the place where the inside threatens to become the outside" (Halberstam, 1995, 159). Si el exterior del cuerpo –la piel– es el espacio donde el interior (o esencia) amenaza con convertirse en exterior, entonces la tortura se transforma literalmente en una metáfora, "desgarrando y extrayendo" la verdad de sus víctimas. En otras palabras, la tortura ejercida por Vidal se desvela como una violenta incisión en el exterior de sus víctimas, para ultrajar la intimidad de su espacio interior. Julia Kristeva se ha referido asimismo al exterior como el "site of difference", la frontera entre el exterior y el interior, lo que se ve y lo que no se puede ver; en consecuencia, un objeto de vileza (Creed, 1993, 9). En conexión con Kristeva, Barbara Creed admite que la abyección no se muestra únicamente en la tensión interior/exterior, en la frontera entre los dos espacios, sino en el espacio ambiguo (Creed, 1993, 9). No se trata de la frontera o marcador visible que los separa, y que puede romperse, causando la infamia; es el vínculo impreciso e in-

definido, es la imposibilidad de una definición exacta lo que origina la degradación. En otras palabras, la tenue barrera que el torturador manipula, recordándole constantemente a la víctima la vulnerabilidad de ese "espacio de diferencia" y su indeterminación. Al amenazar la frontera que separa lo externo de lo interno, sugiriendo que la agresión del exterior implica la adquisición del interior (información), el torturador artificialmente une los dos; la violencia de esta unión hipotética e indeseada juega con la idea de abyección y trastorna el orden colectivo. Con todo, esta subversión puede ofrecer una propuesta tentadora. Halberstam expande la idea de interior en oposición al exterior en su debate sobre "la sutura": "In horror, pleasure reside in the visibility of suture, the wound that has been barely covered over... represent the place where the inside threatens to show through" (Halberstam, 1995, 155). En *El laberinto del fauno*, el Capitán Vidal cose la profunda herida que Mercedes le provoca de un navajazo en el lateral de la boca, simulando la horripilante extensión de una sonrisa, un corte generado por la violenta penetración de la navaja que bien puede ser símbolo de su propia debilidad: antes de rajarle la cara, Mercedes piensa que Vidal desconoce que es una espía de los rebeldes republicanos, debido a su orgullosa admisión (masculina) de que es "sólo una mujer." Como ella misma le confiesa a Vidal: "Eso es lo que pensó usted siempre; por eso pude estar cerca, porque era invisible". El Capitán Vidal admite ante Mercedes su principal debilidad, su soberbia, que hace desfallecer su vigilancia y da lugar al desenlace irónico; es herido por una mujer con un cuchillo que coge en la cocina, un símbolo de domesticidad femenina. En términos psicoanalíticos, podría añadirse que la violenta acción de Mercedes refleja la táctica a través de la que la mujer se apodera del control (masculino), que como mujer se le ha expropiado. De este modo, a Mercedes –la mujer– se la deja con la única opción de adoptar o imitar la acción de su "dueño". Pero en paralelo con las observaciones teóricas de Irigaray, el apoderamiento de Mercedes se lleva a cabo de forma subversiva dentro del orden (masculino) dominante: es en su mismo cuarto, donde Mercedes desfigura con su navaja a Vidal, derrumbando los pilares del patriarcado y desafiando la ideología falocéntrica que de forma psicótica infravalora a la mujer, cosificándola en su imaginario y negándole toda identidad humana. Para Vidal, el sexo femenino es invisible en el orden dominante y, por tanto, excluido como sujeto culturalmente válido y con identidad propia. Epítome del sistema patriarcal, en el que la invisibilidad o silenciamiento de la mujer son

proyección de la "ausencia" que representa para el mismo, como orden simbólico dominante, no extraña que el personaje se desenvuelva al margen de la vida de su propia mujer, Carmen; que subestime el coraje y la fortaleza de su sirvienta, Mercedes; y, finalmente, acabe con la vida de su hijastra, Ofelia. En opinión de Mulvey: "Woman then stands in patriarchal culture as a signifier for the male other, bound by a symbolic order in which man can live out his fantasies and obsessions through linguistic command by imposing them on the silent image of woman still tied to her place as bearer, not maker, of meaning" (Mulvey, 2000, 35). Por su parte, la declaración de Vidal, al referirse a los Otros, republicanos refugiados clandestinamente en el monte, ofrece analogías con su infravaloración del Otro-femenino: "Parten de una idea equivocada, que somos todos iguales, y se equivocan". Tal vez resulte doblemente elocuente el hecho de que el Capitán Vidal tenga que coserse su propia herida, una sutura que también es utilizada, adoptando las palabras de Halberstam, como "a simultaneous representation and reparation of castration" (Halberstam, 1995, 152). Después de haber sido "castrado" por su propia sirvienta, el Capitán debe buscar el equilibrio, cosiendo él mismo su herida; restaurando, así, su "castración" o "carencia". Con todo, se trata de una restauración temporal, pues Mercedes finalmente lo mutila eternamente, apropiándose del único símbolo falocéntrico de la perpetuación del patriarcado: su hijo varón³.

La obsesión de Vidal por mantener esas ataduras patriarcales es evidente: valora la vida de su hijo (varón) –todavía por nacer– por encima de la de su mujer, y su creencia de que "un hijo debe nacer dondequiera que esté su padre". El personaje del Capitán Vidal deja patente que la misión de la Ley del Padre ha dejado de tener justificación cuando se transforma en un arquetipo monstruoso que representa la personificación de las características negativas "fállicas", que mantienen el poder patriarcal. Vidal se erige como el "padre monstruo," cuya bajeza más elocuente queda plasmada en la escena final del filme, al disparar a Ofelia a sangre fría y dejarla morir desangrada, mientras huye con su hijo recién nacido. Con su pretendida e incontestable autoridad, Vidal se presenta como la encarnación de la noción lacaniana de "la Ley del Padre": "the signifier that breaks the mother/child couple and introduces the child into the symbolic order of desire and lack" (Homer, 2005, 51). Por ello, el más doloroso castigo que Vidal puede recibir es la constatación antes de morir de que no habrá

continuidad para su legado: "Decidle a mi hijo a qué hora murió su padre". Mientras Mercedes le quita el hijo de sus brazos contesta: "No, ni siquiera sabrá tu nombre". Vidal aprieta con fuerza el reloj de bolsillo heredado de su padre, en un intento por "fijar" la hora de su muerte, al igual que hiciera su propio padre antes de morir en el frente.

El simbolismo de reloj asoma en varios momentos del filme, revelando elocuentemente su conexión con la idea de patriarcado que encarna Vidal. La imagen deshumanizada, casi robotizada del personaje se edifica a través de sus continuos actos guiados por meros impulsos mecánicos y la rueda dentada que forma parte del complejo mecanismo del reloj –que el Capitán limpia y cuida con devoción en varios momentos de la narrativa filmica– parece asomar como referencia simbólica al complejo y rígido engranaje del patriarcado, con su mecanismo inalterable y cíclico, convirtiendo a su dueño en una pieza mecánica sincronizada con la maquinaria universal del patriarcado. Un primer plano de la enorme rueda dentada del viejo molino hidráulico que Vidal ha transformado en su propio hogar refuerza la imagen simbólica de esta pieza rotatoria, similar a la del reloj y monopoliza el fondo de la diégesis que ocupa el personaje mientras limpia meticulosamente la rueda de su reloj. La presencia simbólica del reloj y su vínculo con la preservación del dominante y rígido mundo masculino (padre de Vidal-Capitán Vidal-hijo de Vidal) parece ser una elocuente referencia a esa cadena inquebrantable que representa el patriarcado, o "cultura entre-hombres" (Irigaray, 1993, 86).

En contraste con la rigidez e inflexibilidad del mundo masculino, los personajes femeninos o "feminizados" existen con una libertad y fluidez extraordinaria. Mercedes es capaz de llevar una doble vida como sirvienta de Vidal y aliada de los rebeldes republicanos; Ofelia, con su tiza mágica, es capaz de crear puertas donde no existen, permitiéndole entrar y salir de la opresión que vive en la casa de su padrastro. Por otro lado, en *El espinazo del diablo*, Carlos –personaje desligado del mundo masculino– puede ver el fantasma de Santi, donde otros no pueden, y Conchita es capaz de resistir y desafiar los intentos de Jacinto por controlarla y humillarla, incluso cuando su resistencia la conduce a su propia muerte.

Los dos filmes de Del Toro invierten, hasta cierto punto, las expectativas con respecto al tema de la monstruosidad.

Se trata de obras que desafían la naturaleza de los mundos que retratan, con el trasfondo histórico de la Guerra Civil Española, a través de la compleja exploración de un tema tan polémico como el género y la monstruosidad. La maestría con que Del Toro conjuga estos dos argumentos ofrece una estrecha interrelación con la propuesta teórica de Cohen sobre el revelador papel de los monstruos en el estudio de nuestra cultura: "[M]onsters ask us how we perceive the world, and how we have misrepresented what we have attempted to place. They ask us to re-evaluate our cultural assumptions about race, gender, sexuality, our perception of difference, our tolerance toward its expression. They ask us why we have created them" (Cohen, 1996, 13). Por todo ello, tanto en *El espinazo del diablo* como en *El laberinto del fauno*, los fantasmas y los monstruos contribuyen a ilustrar el horror de la realidad: la entidad atroz del fascismo y su implacable y despiadada destrucción de la inocencia.

CONCLUSIÓN

Los fantasmas o monstruos en *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* se revelan en una gran variedad de formas y tamaños, desde espectros primitivos originarios del circundante mundo natural, hasta la encarnación de miedos culturales profundamente arraigados. Los específicos orígenes psicológicos de estos fantasmas y monstruos son tan variados como sus extrañas fisiologías, pero todos ellos actúan con un propósito común: generar un encuentro entre el orden simbólico y la fuerza que amenaza su equilibrio. Así lo corrobora Barbara Creed en su obra *The Monstrous Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis* cuando afirma: "The function of the monstrous remains the same: to bring about and encounter between the symbolic order and that which threatens its stability" (Creed, 1993, 249). Este encuentro entre el orden simbólico y la fuerza que lo amenaza representa todo un viaje laberíntico. No se trata de la creación de un chivo expiatorio al que el espectador puede contemplar efímeramente por el impacto de su imagen

horripilante, sintiéndose seguro de que su diferencia no es compartida, y su Otredad continuará marginada y excluida del orden cultural dominante. El legado de Del Toro radica en que no se puede rechazar al "monstruo" o al "Otro" desconocido sin más; de hecho, se trata de la expresión de lo que tememos dentro de nosotros mismos –los fantasmas desconocidos que presionan las fronteras de nuestro subconsciente– siempre amenazando con penetrar ese "otro lado oscuro" y mostrar nuestra propia identidad.

Con un patrimonio rico en mitología sobrenatural y sin miedo de expresar los elementos oscuros de su existencia, no es sorprendente que Guillermo del Toro haya edificado en su cine una exposición convincente e inspiradora de la monstruosidad. Por una parte, nos proyecta una imagen brutalmente realista del lado más crudo y monstruoso de la humanidad, pero sin dejar, curiosamente, de expresar la presencia indestructible y germinadora del bien y lo bello frente al mal y la bestia. La palabra "monstruo" deriva de la misma raíz que "demostrar"; su significado en esencia es "mostrar", pero las apariencias no son fieles a la auténtica realidad, tal y como se descubre en los filmes de Del Toro. Este estudio espera haber demostrado que la *Otredad* cultural del mundo de la monstruosidad debe ser desafiada y redefinida. Examinando el desconocido y oscuro mundo de la "monstruosidad" desde una óptica psicoanalítica se concluye que el ser humano tiene toda una lección de vida que aprender de sus propios monstruos o miedos. En *El espinazo del diablo*, Carmen declara: "A veces pienso que los fantasmas somos nosotros" y la voz en *off* del Dr. Casares pone el broche final al filme con las palabras: "¿Qué es un fantasma? [...]. Un fantasma, eso soy yo". Si nos adherimos a la utópica afirmación de Guillermo del Toro, los monstruos son esa parte integrante del ser humano que necesitamos aprender a acoger y comprender, sin que nos tengamos que dejar paralizar por ella⁴, como "un insecto atrapado en ámbar." En conclusión, el término "monstruo" puede que derive de la palabra "mostrar", pero en el caso de los monstruos que surgen en el cine laberíntico de Guillermo del Toro, la Bestia no es siempre tan bruta como la pintan, ni la Bella tan gentil.

NOTAS

- 1 Mi más sincero agradecimiento a The British Academy y The Arts and Humanities Research Council por el apoyo que me han concedido en este proyecto de investigación sobre cine español. También mi cálido agradecimiento a Philip B. Illsley por sus inspiradoras ideas.
- 2 Entrevista de Mark Kermode en el National Film Theatre, aparecido en el periódico *The Guardian*, 2007. Edición especial de *El laberinto del fauno* DVD, Optimum Home Entertainment, 2007.
- 3 "[T]he function of woman in forming the patriarchal unconscious is twofold: she firstly symbolizes the castration threat by her real lack of a penis and secondly thereby raises her child into the symbolic" (Mulvey, 2000, 34-35).
- 4 Entrevista para la revista electrónica *Premiere* (www.premiere.com). Acceso 12 de agosto, 2007: "monsters are the parts of ourselves that we just need to learn to embrace."

BIBLIOGRAFÍA

- Brashow, Peter (2006): "Reviews: *Pans Labyrinth*", *Guardian Unlimited Film*, 24 noviembre, [acceso 14/6/2008].
- Cohen, Jeffrey Jerome (1996): "Monster Culture (Seven Theses)", en Jeffrey Jerome Cohen (ed.): *Monster Theory: Reading Culture*, London, Minneapolis, University of Minnesota Press.
- Creed, Barbara (1993): *Kristeva, Femininity, Abjection*, en Barbara Creed, *The Monstrous Feminine: Film, Feminism, Psychoanalysis*, London: Routledge.
- French, Philip (2001): "Reviews: *The Devil's Backbone*", *Guardian Unlimited Film*, 2 diciembre [acceso 20/06/2008].
http://film.guardian.co.uk/News_Story/Critic_Review/Observer_review/0,610241,00.html
- Gelder, Ken (ed.) (2000): *The Horror Reader*, London, Routledge.
- Grossvogel, David I. (1972): "Buñuel's Obsessed Camera: Tristana dismembered", *Diacritics*, 3, pp. 46-56.
- Halberstam, Judith (1995): *Skin Shows: Gothic Horror and the Technology of Monsters*, Durham, N.C., Duke University Press.
- Homer, Sean (2005): *Jaques Lacan*, London, Routledge.
- Irigaray, Luce (1993): "Why Defined Sexed Rights?", en *Je, Tu, Nous*. Trad. por Alison Martin, New York, Routledge.
- Jump, John D. (ed.) (1972): *The Grotesque*, London, Methuen & Co.
- Kaplan, E. Ann (2000): "Is the Male Gaze?", en E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film*, Oxford, Oxford University Press.
- Mulvey, Laura (1988): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en Constance Penley (ed.), *Feminism and Film Theory*, New York; London, Routledge, pp. 57-68.
- Mulvey, Laura (2000): "Visual Pleasure and Narrative Cinema", en E. Ann Kaplan (ed.), *Feminism and Film*, Oxford, Oxford University Press.
- Rowe, Kathleen (1995): *The Unruly Woman: Gender and the Genres of Laughter*, Dallas, University of Texas Press.
- Thornman, Susan (2000): *Passionate Detachments. An Introduction to Feminist Theory*, Edinburgh, Edinburgh University Press.
- Whitford, Margaret (1991): *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*, London; New York, Routledge.
- Wood, Jason (2007): "Excerpts taken from *The Father Book of Mexican Cinema and Talking Movies, Contemporary World Filmmakers in Interview*", en Guillermo del Toro Collection - *Pan's Labyrinth, Cronos, The Devil's Backbone* DVD (Optimum Home Entertainment).

Recibido: 19 de octubre de 2008

Aceptado: 30 de marzo de 2009