

Universitat Politècnica de València Facultad de Bellas Artes San
Carlos
Programa de Doctorado en Arte, Producción e Investigación

Totalitarismo y ficción.
Goya y sus espectros en el cine de
Guillermo del Toro

Tesis Doctoral
presentada por
Jorge Esteban Ponce Tarré

Dirigida por
Dra. Dolores Furió Vita
Dr. Pau Pascual Galbis

Valencia, febrero 2023



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

Agradecimientos

A Dolores Furió Vita y Pau Pascual Galbis,
por la dedicación, comprensión y esfuerzo.

A Teresita Núñez Bojorge y Ana Tarré Andrade,
por el amor.

Totalitarismo y ficción.

Goya y sus espectros en el cine de Guillermo del Toro

ÍNDICE

Resumen	7
INTRODUCCIÓN.....	8
Hipótesis y objetivos	9
Metodología.....	9
Estructura de contenido	11
I PARTE	13
1. Goya y la sombra.....	13
1.1 El espectro <i>goyesco</i>	13
1.2 Lo siniestro	17
1.3 Lo grotesco	19
II PARTE.....	23
2. Goya y sus pinturas negras	23
2.1 Contexto histórico y aspectos sociopolíticos. La guerra de la independencia.....	23
2.1.1 Los Caprichos (1799) y la sátira social.....	23
2.1.2 Los Desastres de la guerra y la crítica sociopolítica (1810- 1815).....	27
2.1.3 Los Disparates como presagio de la modernidad (1815-1824).....	31
2.1.4 Dos miradas en torno a Las Pinturas Negras (1819-1823)	33
2.2 Las criaturas goyescas y su influencia en el cine actual.....	35
2.2.1 Supersticiones y demonios.....	36
2.2.2 La memoria mítica en Goya.....	44
2.2.3 Goya y la ironía	47
III PARTE	50
3. Fantasmas, monstruos y política en el cine de Guillermo del Toro	50
3.1 La influencia del imaginario católico y el suspense de Alfred Hitchcock.....	50
3.2 Lo vampírico, lo siniestro y el suspense en Cronos.....	52
3.3 Totalitarismo y la memoria en el cine de Guillermo del Toro	56
3.4 Tipología de criaturas en los filmes de Guillermo Del Toro y enlace con los personajes goyescos	61
3.4.1 Los espectros y fantasmas de Goya y <i>El espinazo del diablo</i>	61
3.4.2 Monstruos y perros del infierno goyesco en <i>Hellboy</i>	66
3.4.3 El diablo, Goya y <i>El laberinto del fauno</i>	68
3.4.4 Apariciones, brujas y la mujer vieja desnuda en <i>La cumbre escarlata</i>	71
3.4.5 La influencia de los <i>vampiros de Goya</i> en el cine de Guillermo del Toro.....	73
IV PARTE	78
4. Lo espectral goyesco en Del Toro. Análisis audiovisual.....	78
4.1 Espíritus, engendros y fascismo en el cine: <i>El espinazo del diablo</i>	78
4.1.1 El nacionalcatolicismo y la Guerra Civil	79
4.1.2 El género fantástico en el cine de Guillermo del Toro	80

4.1.3	Los espectros de la niñez en Francisco de Goya y Guillermo del Toro	91
4.2	Espíritus, engendros y falangismo en el cine: <i>El laberinto del Fauno</i>	95
4.2.1	Maquis contra falangistas	97
4.2.2.	La importancia de la interpretación de los monstruos y espectros	98
4.2.3	Un aquelarre en el mundo mitológico de Ofelia	101
4.3	Nacionalsocialismo y ocultismo: <i>Hellboy</i>	119
4.4	<i>La cumbre escarlata</i> y la casa siniestra	136
	CONCLUSIONES	152
	BIBLIOGRAFÍA	157
	Referencias audiovisuales	164
	Índice de Figuras	167

Resumen

El mexicano Guillermo del Toro ha contribuido a enriquecer la estética y mitología del cine fantástico y de terror. Gracias a los seres dentro de sus filmes, inspirados en los espectros de las pinturas y grabados de Francisco de Goya y Lucientes, el realizador presenta, mediante ensoñaciones maravillosas, los traumas y conflictos que se han arrastrado durante la historia; sobre todo en épocas de conflictos bélicos y sociales. La investigación que aquí se plantea, busca reivindicar el valor estético y ético de la obra de Goya dentro del cine contemporáneo. Así se propone un recorrido iconológico comparativo que rescata la influencia del arte del aragonés en los largometrajes del latinoamericano.

Resum

El director mexicà Guillermo del Toro ha contribuït a enriquir l'estètica i la mitologia del cinema fantàstic i de terror. Gràcies als éssers dins dels seus films, inspirats en els espectres pictòrics de les pintures i gravats de Francisco de Goya y Lucientes, el realitzador presenta, mitjançant ensomnis meravellosos, els traumes i conflictes que s'han arrossegat durant la història; sobretot en èpoques de conflictes bèl·lics i socials. La investigació que ací es planteja, vol reivindicar el valor estètic i ètic de l'obra de Goya dins del cinema contemporani. Així es proposa un recorregut iconològic comparatiu que rescata la influència de l'art de l'aragonés en els llargmetratges del llatinoamericà.

Summary

Guillermo del Toro, the Latin American director, has contributed to enriching the aesthetics and mythology of fantasy and horror films. Thanks to the beings in his films, inspired by the pictorial spectrums of the paintings and engravings of Francisco de Goya y Lucientes, the director presents, through fantastic reveries, the traumas and conflicts that have dragged through history, especially in times of war and social conflicts. The research proposed here seeks to vindicate the aesthetic and ethical value of Goya's work within contemporary cinema. Thus, a comparative iconological tour is proposed that rescues the influence of the art of the Aragonese in the Latin-American movies.

INTRODUCCIÓN

La pintura de Francisco de Goya ha sido uno de los grandes modelos que hay que observar cuando se busca comprender el arte moderno. El genio creativo de este artista se adelantó siglos al cine y las artes visuales, al representar imágenes oscuras y monstruosas para criticar, de una manera alegórica, los males de los gobiernos de su época. Por ello, Goya se ha convertido en uno de los primeros artistas que se encargaron de retratar lo grotesco del despotismo. El arte del aragonés representó las contradicciones que tenían los ilustrados de su época, pues muchos disfrutaban de los espectáculos carnavalescos de la gente popular e ignorante. De ahí que la temática de terror y sus variantes haya sido un asunto tratado en el arte y la filosofía desde diversos aspectos. Hacer una reflexión sobre aquellas obras que han utilizado el miedo y la fantasía para comunicar determinadas condiciones de la realidad humana, es importante; ya que, como afirmaba Hannah Arendt, el terror ha sido la esencia de los gobiernos totalitarios. Gracias a su utilización, los regímenes de este tipo han podido ejercer el poder y mantenerse en el mismo por varias décadas. Así la pintura y el cine, por su facilidad para proyectar imágenes y sonidos espectrales, han conseguido dejar un testimonio de los horrores sufridos durante este tipo de mandatos.

Tanto la serie de grabados de Goya *Los Caprichos* como *Los Desastres de la guerra* y *Las Pinturas negras*, fueron sátiras que construyó el pintor para lanzar diatribas a un gobierno absolutista de aquel tiempo. El artista imaginó una galería de seres que quedaron inmortalizados en el inconsciente colectivo de la humanidad. Las representaciones iconográficas de duendes, brujas, demonios, fantasmas y vampiros pertenecen en la actualidad, al conjunto de criaturas que son recurrentes tanto en las artes visuales como en el cine fantástico y de terror. En consecuencia, este tipo de ficciones han servido para recrear, dentro de la Modernidad, los males de sociedades con características similares a las que vivió el pintor. El séptimo arte supo aprovechar las visiones fantásticas del español; en muchos filmes sus representaciones son periódicas. Dentro de este ámbito, Guillermo del Toro ha sido uno de los directores contemporáneos que más ha sido influenciado por las imágenes imposibles del genio aragonés.

Como afirma Guillermo del Toro (como se citó en Intxausti, 2006) “soy un enamorado del arte narrativo, me ha influido gente como Arthur Rackham, ilustrador de cuentos de hadas del siglo pasado, los surrealistas y simbolistas, y trato de referenciar las pinturas negras de Goya. Saturno devorando a sus hijos está en mi película”. Quizás por la coincidencia de los contextos crueles a los que ambos creadores se vieron sometidos, quizás por la universalidad de la creación inconsciente; lo cierto es que los dos autores pudieron plasmar en sus obras entes que sirvieron como metáforas para reflexionar sobre

temas tan difíciles como la guerra, el hambre, la injusticia y los abusos del poder. Para el realizador mexicano, las heridas históricas coexisten con el hombre como espectros que claman ser escuchados. Si los hombres no dan respuestas a esos llamados, los fantasmas están dispuestos a regresar de una forma todavía más monstruosa. Precisamente esta premisa es la que mueve el arte del mexicano y hace que sus criaturas se conviertan en metáforas de la perversidad inherente en los seres humanos. Así lo importante de la construcción de estos seres fantásticos es que llevan a los hombres a una simbolización de maldades sistémicas que visibilizan problemáticas universales presentes en todas las épocas. Las pinturas y grabados de Goya, unas de las principales fuentes de inspiración del director han sido, por más de doscientos años, fieles representaciones de estos hechos. Sin duda, sus obras pictóricas; como las de Guillermo del Toro, han contribuido a ampliar los imaginarios que se tiene sobre las sociedades. Más aún, estas representaciones han logrado visibilizar los demonios internos de sistemas como los totalitarios que han explotado a los seres humanos. Al igual que en el cine el totalitarismo, construye un mundo ficticio y coherente, como mencionaba Hannah Arendt. De ahí que, mediante el análisis de estas obras artísticas, se puede repensar la historia de la sociedad como algo inconcluso que siempre asumirá respuestas distintas a sus interrogantes. Es precisamente, dentro de esta línea, donde se enmarca este estudio que busca establecer como el arte plasma muchas pesadillas que aún siguen vivas en el presente.

Hipótesis y objetivos

Para realizar este trabajo de investigación se planteó analizar las criaturas en el cine fantástico de Guillermo del Toro como espectros que remiten a situaciones no resueltas, que vagan en la memoria sobre los totalitarismos. Esta hipótesis tuvo como objetivo general concretar la importancia de lo que es un espectro, dentro de la pintura de Goya y cómo éste influye en el cine fantástico y de terror del director mexicano. Por tal motivo, se plantearon tres objetivos específicos. El primero consistió en encontrar, mediante un análisis iconológico propuesto por Erwin Panofsky, los signos en las figuraciones artísticas de Goya que fueran recurrentes en el cine del latinoamericano. En el segundo, busco identificar temas argumentales de los filmes del tapatío que tuviesen una coincidencia con los motivos de las pinturas y grabados de Goya. Finalmente, mediante el análisis cinematográfico propuesto por Jacques Aumont y Michel Marie, se logró descomponer los elementos narrativos y estéticos de los filmes, para así establecer una comparación entre la temática sociocultural del español y la del mexicano.

Metodología

Por el objeto de estudio y sus dimensiones, el tipo de investigación que se aplicó en esta publicación es de carácter cualitativo. La imagen, tanto en la pintura como en el cinematógrafo, al recrear una parte de la realidad a partir de elementos fundados en

intuiciones de un artista o creador (DRAE), busca ser descifrada. Por ello, se enfatizó en las cualidades de las representaciones propuestas por sus autores para encontrar nuevas vías de comprensión de las obras de cine. Bajo este parámetro se utilizaron los métodos de análisis fímico: el planteado por Jacques Aumont, y Michel Marie, y el iconológico planteado por Erwin Panofsky. Además de emplear otras metodologías, conceptos y estudios, extraídos de la sociología, psicoanálisis, historia del arte, política, y antropología. Por ejemplo; con autores como Hannah Arendt, Jacques Derrida, Sigmund Freud, Eugenio Trías, Alfred Hitchcock, Frances S. Connelly, Tzvetan Todorov, Valeriano Bozal, entre otros.

Así, en un primer momento, mediante el estudio de varios de los filmes de Guillermo del Toro, se buscó “revelar fenómenos históricos y definir, mediante la permanencia de ciertos rasgos, estilos filmicos propios de épocas determinadas...” (Aumont y Marie, 1990, p.251). De ahí que se seleccionaron varias secuencias de las películas del director mexicano que se relacionan con la forma y contenido epistémico de varias pinturas y grabados de Goya. Para este estudio se crearon unas fichas técnicas basadas en el Esquema-guía de análisis audiovisual del catedrático Demetrio E. Brisset de la Universitat Oberta de Catalunya; (Brisset, 2011, p.141); que identificaron pormenorizadamente las secuencias, las descompusieron en planos, códigos, gestos y acciones; analizaron su dimensión narrativa y la interpretaron para finalmente hacer un resumen valorativo que comparó las imágenes cinematográficas con los signos pictóricos. Como corolario este examen, buscó comprender específicamente el espectro goyesco y su influencia en cuatro obras del cineasta. Por ello, a partir del análisis crítico cinematográfico se hizo una lectura de la influencia de la pintura del genio aragonés en filmes como *El espinazo del diablo* (2001), *El laberinto del fauno* (2006), *Hellboy* (2019), y *La cumbre escarlata* (2015). Lo innato de la práctica analítica es descomponer las partes de algo para luego estudiar cada una de estas, por ello se disociaron ciertos elementos temáticos e imágenes para investigar cada uno de ellos. En un segundo momento, la investigación utilizó el análisis iconográfico para analizar y comparar los elementos que acompañan a las obras cinematográficas y pictóricas y el análisis iconológico para ubicar dichas producciones y su significación dentro de su contexto cultural.

Según Panofsky, *el análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, en vez de motivos, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral* (Panofsky, 1972, p.6). En términos generales, con este trabajo se pretende que el espectador sea un ente activo, para que logre reflexionar sobre una pieza u obra de arte de una forma profunda. De esta manera, mediante los análisis propuestos por Jacques Aumont y Erwin Panofsky, se consigue descomponer los elementos simbólicos de un

sistema para explicar el elemento que más llama la atención de forma subjetiva. De ahí que los juicios de valor, dentro de lo estético, se den a partir de una distinción diferente; desde una oposición significativa entre lo bello y lo extraño, teniendo como extremo a lo grotesco.

Estructura de contenido

La investigación planteada estudia el concepto de espectro y el contexto histórico en el cual surge la pintura de Goya. La importancia de la observación del espectro goyesco radica en que gracias a esta acción se evitan los sesgos y las simplificaciones en la interpretación del pasado, para así comprender cómo estos enfoques han influido al arte actual. De ahí que, entender la época en la que el pintor aragonés ideó sus series de grabados y sus pinturas negras fue de suma importancia para comprender el espectro goyesco que perdura en las películas de terror y fantasía.

Así, en la segunda parte de este estudio, se revisa, de forma general, las criaturas fantásticas que Goya concibió como resultado de la observación de las costumbres paganas del pueblo español, pero también como manera de sátira a la sociedad en la cual vivió. Por ello, en gran medida sus criaturas siniestras y grotescas provienen del imaginario de los relatos míticos y los carnavales en las cuales participaba el pueblo. Además, mediante sus representaciones, el artista plasmó las supersticiones y creencias públicas.

La tercera parte de este análisis se centra en la relación de los fantasmas y monstruos del cine de Guillermo del Toro y la política. En este sentido es necesario añadir que el realizador mexicano ha tenido una gran influencia de los filmes de Alfred Hitchcock, el director británico que también dedicó algunos de sus filmes al suspense y la corrupción política. Así, en las películas del mexicano, se puede notar con claridad como muchas de sus criaturas son alegorías directas que sirven como crítica a varios sistemas totalitarios. Es precisamente dentro de esta visión que también la obra del tapatío se conecta con las críticas sociales y políticas que Francisco de Goya hizo, mediante su pintura, al sistema de gobierno que le tocó vivir. Aunque distanciadas por siglos en el tiempo, las creaciones de Francisco de Goya y Guillermo del Toro remiten a temas universales de los cuales el arte se ha hecho eco como la guerra, la impunidad en los crímenes, el maltrato a la mujer, la corrupción, la vanidad y la explotación del hombre por el hombre entre otros. Las miradas de ambos creadores presentan espectros, fantasmas, bestias, brujas y vampiros como metáforas que instruyen sobre lo abyecto y el dolor del ser humano.

La cuarta parte, vincula de manera específica las obras del artista español con las del mexicano, para comprender como la representación de espectros y monstruos denuncia

aquellas problemáticas no resueltas en ciertos sistemas de gobierno. Así, las películas *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* se convierten en una metáfora de los crímenes y abusos que tuvo que sufrir la población, especialmente la infantil, durante el nacionalcatholicismo. Por otro lado, *Hellboy* da un testimonio de las creencias y prácticas ocultistas que se dieron durante el nacionalsocialismo. El régimen instaurado por Adolf Hitler dio rienda suelta al crecimiento y desarrollo de dogmas paganos, sobre todo por parte de la gente que estaba en el poder, lo que dio como resultado una serie de excesos y abusos a las minorías. Finalmente, Guillermo del Toro se ocupa de la situación de la mujer dentro y fuera de estos regímenes. En su filme *La cumbre escarlata*, los fantasmas femeninos son alegorías sobre el abuso y el atropello que se ha cometido contra las mujeres dentro de hogares que se convirtieron en fieles testigos de estos horrores.

I PARTE

1. Goya y la sombra

1.1 El espectro *goyesco*

¿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 (Del Toro, 2001)

En *El espinazo del diablo*, la película del director mexicano de 2001, Carlos, un niño huérfano de 10 años, es acogido en la Escuela Santa Lucía por Carmen y el profesor Casares en el último año de la guerra civil española. Después de encontrarse con Jacinto, el violento cuidador del lugar, Carlos descubrirá la presencia de Santi, un fantasma. En este filme, de inicios de siglo, se observa por primera vez el significado que para Guillermo del Toro tiene un fantasma dentro de su filmografía. A diferencia de las convenciones establecidas en Hollywood, para el director este ente tiene que ver con un evento no resuelto, una especie de trauma o emoción que se ha mantenido inmutable al pasar el tiempo. Es decir, que en la memoria constante de un hecho doloroso, los sujetos vuelven a sentir las emociones que surgieron del mismo. En el filme, la presencia de la guerra, simbolizada por una bomba que no termina de estallar, se equiparará a un acto tan violento como el asesinato de un niño, simbolizado en el espectro de Santi.

Ahora bien, para estos efectos, es primordial hacer la distinción entre los conceptos relacionados con un fantasma y con un espectro. En términos generales se considera un fantasma a una manifestación óptica que se imprime en la fantasía y desea transmitir algo. En sí misma, esta manifestación no tiene forma definida llegando a ser descrita por la parapsicología como un halo de luz, una silueta o una sombra monocroma con formas nebulosas y antropomórficas. La imagen de esta entidad no necesariamente suele aparecer completa o con un rasgo definido o un rostro. Algo común en los fantasmas es que buscan interactuar con los testigos de su presencia mediante gestos, miradas o inclusive utilizando comunicación mental. Los espectros, en cambio, se comportan de una manera diferente, pues parecen ser ajenos al entorno que les circunda. Suelen surgir en los mismos sitios en los cuales aparecen, con formas e indumentarias definidas, y realizan las mismas acciones y los mismos recorridos una y otra vez. En sí este tipo de entidades están encerradas en sí mismas y realizan acciones que están lejos de la realidad de los espacios en los cuales surgen. De cierta forma, viven en una especie de interrupción espaciotemporal que está llena de ecos del pasado. Por ello, realizan actos que rememoran ciertos hechos dolorosos como guerras, batallas y asesinatos. En la descripción de

Guillermo del Toro, anteriormente citada, sobre la significación de un fantasma, el director sintetiza ambos conceptos en uno para ilustrar la importancia de un trauma histórico:

Al utilizar la definición de trauma histórico propuesta por Caruth, Moreiras sugiere que la producción cultural post-franquista busca resolver, a través de la representación artística, un trauma generado durante la Guerra civil, que en última instancia es irresoluble (Ortiz, 2011, p.3)

Bajo esta premisa, se puede observar cómo determinados choques emocionales producidos por la guerra han tenido un fuerte eco dentro del arte. Por ello, en esta investigación se utiliza la noción de espectro como aquellas imágenes siniestras y recurrentes dentro de la pintura de Goya que remiten a problemáticas de carácter universal. Así, algunas manifestaciones culturales han creado este tipo de espectros explícitos para permitir a varias generaciones repensar ciertos acontecimientos históricos. Entonces la pintura de Francisco de Goya, se muestra como un mecanismo idóneo para reflexionar sobre los traumas históricos representados en el cine, ya que sus imágenes espectrales evocan no solo los actos brutales de cualquier conflicto bélico, sino que además hacen reflexionar a las audiencias sobre los traumas surgidos como consecuencia de los actos violentos. Se debe comprender que Goya fue el pintor de las brujas y los fantasmas, aunque estos temas tan solo aparecieron en sus obras en 1797; año en el cual el artista empieza su serie de grabados conocida como *Caprichos*. A sus cincuenta años, el pintor se lanzó a un proceso de investigación para encontrar un estilo completamente diferente a todo lo que se había hecho dentro de la pintura.

A través de sus estampas y pinturas, Goya representó imágenes siniestras que aluden a lo absurdo, la locura, el fanatismo de la religión, las supersticiones y la guerra, entre otros conceptos. Igualmente, el artista desarrolló estos temas en cuadros satíricos en algunos casos, mientras que en otros desplegó formas siniestras y grotescas. De ahí que sus figuras fantásticas e imaginarias le hayan dado sentido al término goyesco como una forma de referirse a toda la influencia que el pintor ejerció en el arte moderno. Goya rompió con la representación pictórica tradicional de su época, y, desde su intelecto e imaginación, recreó figuras que construyeron un universo que inauguró una forma de entender la pintura. Esta influencia se expandió de forma universal ya que borró los límites de la geografía y del tiempo y se instauró en el presente.



Figura 1. Francisco de Goya y Lucientes, *No se puede mirar*, 1810-1815.

Por su parte, Del Toro, uno de los directores contemporáneos más renombrados dentro del género de la fantasía y del terror, es quien será uno de los tantos que se harán cargo, en la actualidad, de la representación de estos espectros goyescos. Las imágenes del director mexicano aluden a esos seres ideados por Goya que se encuentran en los traumas históricos de cualquier sociedad en cualquier época. No por casualidad el pintor aragonés influyó a genios como Picasso, Dalí, Guayasamin, Portinari, Posada y Rivera, entre otros.

Al igual que el aragonés, esos artistas buscaron recrear y satirizar males muy similares a los cuales Goya hizo referencia. Le tocaba su turno al cine, y es así como esta búsqueda se enfocó en uno de los realizadores más importantes del siglo XXI. Del Toro presenta en sus películas espectros, que son muy similares a los de los universos de Goya, a pesar de la diferencia temporal que sus creaciones tienen con las del maestro español. En este sentido, el arte del mexicano está constantemente interrogando también sobre la significación de un fantasma:

Los fantasmas son reales. Eso es lo que sé. Hay cosas que los atan a un lugar, casi como nosotros. Algunos permanecen apegándose a un pedazo de tierra, a una hora y fecha, al derramamiento de sangre, al crimen terrible. Pero hay otros... Otros que se aferran a una emoción, a una unidad, a una pérdida, a una venganza o al amor. Esos nunca se van (Del Toro, 2015, p.15)

En *La cumbre escarlata*, el tapatío vuelve a sintetizar los conceptos de fantasma y espectro, para referirse esta vez a traumas domésticos vinculados al maltrato femenino. Dentro del filme, se puede analizar cómo los espectros goyescos influyen de forma directa a los fantasmas creados por Del Toro. Luego de casarse con Sir Thomas Sharpe, Edith Cushing debe ir a vivir a una mansión gótica en las colinas inglesas. En este edificio también habitan Lady Lucille, la hermana de Thomas, y algunos espectros que revelaran el pasado oscuro de los Sharpe. Con este argumento, la película de 2015 utilizará los

fantasmas como metáforas para evidenciar las trasgresiones hacia la mujer, situación que también se ve reflejada en los espectros de los grabados y pinturas de Goya de inicios del siglo XIX. En tal virtud, la forma en cómo el mexicano utiliza las imágenes cinematográficas remite a ciertos traumas domésticos que también estuvieron presentes en la obra del pintor. Guillermo del Toro, en esta película, narra la historia de emancipación de una mujer norteamericana del patriarcado y la tiranía de las familias británicas, al igual que Goya enseñará, en sus grabados, la violencia que los matrimonios por conveniencia ejercieron sobre las mujeres de su época. Por tal motivo, los espectros goyescos aluden a conflictos universales que se convirtieron en una constante de la pintura, el cine y los medios de comunicación en general.

El artista aragonés, será uno de los primeros, aunque no el único, en tratar de describir las problemáticas sociales que conciernen a hombres y mujeres. En muchos de sus grabados y pinturas se observa un profundo interés por la condición femenina. El pintor retrata mujeres inteligentes, idiotas, buenas, malas, niñas y viejas para transmitir las emociones y los valores que tenía la sociedad de su época. En este sentido, sus imágenes se anticipan al debate contemporáneo sobre la mujer. Mediante varias de sus representaciones el pintor universaliza la condición femenina; ya que observa y representa de forma directa cómo las damas viven durante su época. En consecuencia, Goya, mediante espectros pictóricos, ilustró problemas que se han mantenido hasta la actualidad como la violencia, la desigualdad, el maltrato y la injusticia.



Figura 2. Francisco de Goya y Lucientes, *Lucha conyugal*, 1812 – 1823.

1.2 Lo siniestro

La palabra *Siniestro* (unheimlich), está definida por Freud como: “aquella suerte de sensación de espanto que se adhiere a las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (Freud, 2008, p.12). Asimismo lo siniestro, es algo inquietante que provoca un terror atroz e incomodidad. El médico y neurólogo austríaco, comprendió que el término también conducía a una nueva categoría estética dentro del arte, en la que lo siniestro era todo aquello que había permanecido oculto durante algún tiempo. En su célebre análisis del cuento *El hombre de arena* de E.T.A Hoffman, el pensador encontró ciertos elementos que posibilitan en las personas el sentimiento de lo siniestro. A este respecto, en primer lugar se observa *la animación de lo inanimado* (Trías, 2011, pp.40-41); es decir, todas aquellas cosas inertes que cobran vida y generan angustia en las personas. Así, criaturas vivientes como autómatas, estatuas, figuras de cera, muñecos e inclusive cadáveres (como el popular *Frankenstein* de Mary Shelley) se convierten en perfectos ejemplos de lo siniestro dentro del cine y la literatura. La *mutilación asociada a la castración*, es otro tema recurrente en lo siniestro artístico y está muy presente en filmes de terror en donde se observa que se arrancan órganos humanos con violencia. El tema del *doble* o la aparición de personas idénticas y la *omnipotencia del pensamiento* y *el animismo* serán también tramas siniestras que aparecen en las obras fantásticas y de horror. Todas estas ideas surgen de una primitiva concepción animista del mundo que valida la creencia en entes que se convierten en manifestaciones de traumas más profundos. Finalmente, *el tema de la muerte* está íntimamente ligado a lo siniestro y se observa como una problemática constante en obras fantásticas, de suspenso y de horror. Dentro de esta premisa también se alude a la existencia de entidades como espíritus, aparecidos, cadáveres y espectros (Freud, 2008, p.23).

En la pintura, una de las obras que define esta condición de lo siniestro es sin duda *La romería de San Isidro* de Francisco de Goya y Lucientes. En esta representación el aragonés ilustra una popular peregrinación que se convierte en siniestra por los colores y las formas que graba en sus imágenes. Con claridad se observan elementos inquietantes en las figuras que hacen que el espectador del cuadro sienta temor y desasosiego: “Lo siniestro transita sobre el universo abducido de expresiones perceptuales, en el breve intervalo que ha sido dado para la interpretación de una realidad social transformada por oscuridad” (Machado Blandón, 2021, p.297). La penumbra y las deformaciones que introduce Goya en el retrato atrapan la tristeza y los pavores de la guerra. Por tanto, mediante estos rasgos se escenifican emociones para describir una realidad triste que está marcada por lo siniestro. Surge entonces la estética de lo feo, que convierte a las imágenes en elementos sublimes para las audiencias, marcando una digresión sobre la lógica tradicional concebida para la belleza. De esta forma la pintura de Goya encuentra una convergencia con el dolor, la decadencia y el sufrimiento.



Figura 3. Francisco de Goya y Lucientes, *La Romería de San Isidro*, 1820-1823.

En el conjunto de las *Pinturas Negras* y en muchos de sus grabados, Goya plasmará un estado de ánimo vinculado a lo siniestro, tal cual como lo concebía Freud. Esta condición hará que el artista pinte desde las emociones, dejando a un lado la observación objetiva de su entorno para así encarnar los temores ocultos de la sociedad en la que vivió. Males como la guerra, la soledad, la violencia, el maltrato, la injusticia y los asesinatos fueron algo cotidiano dentro de la época en la cual vivió el aragonés. En consecuencia, muchas de sus representaciones se enfocaron en los miedos naturales de las personas.

Desde la prehistoria, muy pocos sentimientos han cambiado en el hombre cuando se enfrenta a su destino fatal: la muerte. Por ello, los temas de lo siniestro en el cine y la literatura se sumergen en los miedos más profundos de los individuos. De ahí que el arte, como la pintura de Francisco de Goya y el cine de Guillermo del Toro, se haya hecho eco de estas tramas mediante la representación de entes como símbolos que inspiran amplios debates sobre la condición humana.

1.3 Lo grotesco

Dentro de este marco que describe la oscuridad en la pintura del aragonés, se registra también una categoría como la de *lo grotesco*. Esta cualidad implica todas aquellas cosas que parecen extrañas o fuera de lo común y que, de una manera u otra, se acercan a lo ridículo y lo deforme. En el arte, el estilo de *lo grotesco* surgió en Italia para referirse a un tipo de pinturas romanas descubiertas en el siglo XV. Estas representaciones no reproducían de manera objetiva la realidad ya que rompieron con el orden racional y natural de las cosas. Así las obras reflejaban ciertos entes, como monstruos y bestias fantásticas, que utilizaban combinaciones incoherentes y exageradas para encarnar a esos seres imaginarios. Leonardo Da Vinci (como se citó en Connelly, 2018, p.23) “Tras haber permanecido ante la entrada (de una gruta) algún tiempo, dos emociones contrarias me asaltaron, miedo y deseo-miedo por la gruta oscura, tan amenazadora; deseo por ver si había alguna cosa maravillosa en su interior”.

Así para comprender mejor la categoría de lo grotesco se puede asociar esta palabra a otra muy parecida: gruta. Una gruta se relaciona a la vida, la fertilidad, el vientre, una cueva o incluso una boca que invita a entrar a un nuevo universo. Desde esta visión se puede comprender la sensación experimentada por Da Vinci quien, cerca de la cueva, experimenta una impresión que oscila entre la fascinación y el miedo. A un ser humano siempre le ha seducido explorar lo desconocido, aunque aquello produzca en muchos casos un temor profundo. Esta exploración hace que el individuo vaya más allá de sus límites para entrar en campos completamente inexplorados y así encontrar nuevas formas en seres fantásticos, monstruos y diversos entes que son producto de la imaginación. El resultado de la invitación que plantea este viaje deja como legado un ejercicio de libertad creativa frente a las normas establecidas por la concepción de la belleza.



Figura 4. *Boca del Infierno*, Parque de los Monstruos, Villa Osini, Italia, 1552.

El descubrimiento de este estilo antiguo llegó a captar de tal forma el interés de las élites que, en el siglo XVI, esta tendencia fue más allá de la pintura y se traslada a la arquitectura, a los grabados e inclusive a la literatura. Durante el siglo XVIII, Francisco de Goya no será ajeno a esta forma; en varios de sus grabados y dibujos el artista introducirá deformaciones grotescas para caricaturizar y denunciar problemáticas sociales de su entorno. El pintor se servirá de los excesos de las desproporciones de sus pinturas para recrear estereotipos ideológicos de su época.

Goya dibujará individuos deformes que están consumidos por los vicios, entes que son mitad humanos, mitad murciélagos; para representar el abuso de las clases dominantes, o también monstruos mitad hombres, mitad asnos; para enseñar la ignorancia y estupidez de ciertos grupos de su ambiente. En sí, lo grotesco, relacionado con la deformación de las imágenes, fue un recurso utilizado por varios artistas para realizar una sátira moral o política sobre un determinado tema. Goya no fue la excepción en este sentido, porque mediante sus imágenes grotescas logró contraponer el vicio y la virtud presente en su hábitat. Un ejemplo de esta cualidad es el grabado *Están calientes* del pintor que exhibe un dibujo que se convierte en una sátira sobre la lujuria y la glotonería presentes en el clero. Al mismo tiempo, el artista no únicamente expone esos males de forma gráfica, sino que utiliza la ambigüedad de las palabras para hacer ostensible su arte.

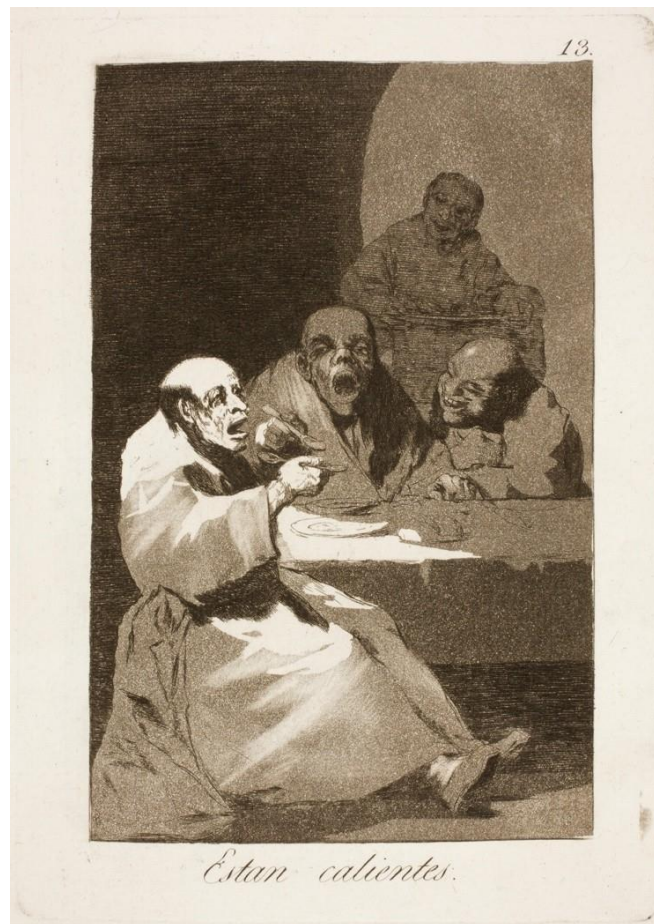


Figura 5. Francisco de Goya y Lucientes, *Están calientes*, 1797 - 1799.

Asimismo, en varios de los grabados de los *Caprichos enfáticos*, gracias a las fábulas de animales, el aragonés hizo una reflexión de la política ligada a la Guerra de la Independencia en España. En sus *Caprichos*, Goya destacaba su opinión de una situación mediante la deformación de las imágenes y lo grotesco de cada uno de los momentos representados. De esta manera, el artista se diferencia del resto, pues al exagerar o desproporcionar sus imágenes, mostraba una postura propia de carácter satírico y caricaturesco. Por ello los temas que elegía eran la corrupción del gobierno, la prostitución, la situación de la mujer, los vicios del clero, la guerra y la situación de los trabajadores, entre otros. Por otro lado, en la colección de grabados conocidos como *Disparates*, el aragonés, aunque también construye un mundo personal, más autónomo, y constituido por una especie de sentimiento carnavalesco en el que la locura, los frailes que vuelan, los mendigos metamorfoseados y la brujería son la esencia de lo grotesco. El artista, utilizando los elementos burlescos de las celebraciones populares que observó en su entorno, hace una crítica de la sociedad en la que vive. Muchas de las escenas que representa Goya se remitirán a circunstancias que parecen tomadas de una comparsa. Precisamente serán estos mundos los que se conviertan en el germen de las creaciones fantásticas, de aventura y de terror, que aparecerán siglos más tarde en el cine de ficción de Guillermo del Toro. Según el autor, “Aún más, si entendemos que lo grotesco rompe los límites de realidades dispares, entonces es en el espacio controvertido creado entre ambas donde, precisamente, lo grotesco crea significado. Este es el “hueco” que el espectador debe salvar, el circuito que él o ella debe completar” (Connelly, 2018, p.39).

En este espacio, el director mexicano se ocupa en sus películas de la particularidad de lo grotesco ya que construye personajes que están en los límites de la realidad y la ficción que están dispuestos a entrar en juegos fantásticos para recibir una lección ética y de sabiduría. Tal es el caso de Carlos, que debe descifrar el enigma de un fantasma infantil en *El espinazo del diablo*; de Ofelia, quien debe seguir las pistas de un monstruo en *El laberinto del fauno*, de *Hellboy*, quien tiene que descubrir los planes de Rasputín en la película del mismo nombre y de Edith, situada a interpretar los mensajes de los espectros que la atormentan en *La cumbre escarlata*. De ahí, que se pueda observar cómo en todos los argumentos de las películas del mexicano sus protagonistas son invitados a un viaje grotesco en donde se debe interpretar la ambigüedad de las tareas a las cuales son expuestos. En el transcurso de estos recorridos, los héroes y heroínas de los relatos se enfrentarán a monstruos, fantasmas y espectros que pueden ser interpretados a la luz del análisis de las pinturas y grabados del español. Aunque distanciadas por el tiempo, las obras de Francisco de Goya y las películas de Guillermo del Toro se hermanan por el simbolismo que sus imágenes exhiben para instruir sobre conflictos sociales que son universalmente conocidos. Lo grotesco en los filmes nombrados se convierte en una crítica social que en muchos casos puede incluir lo monstruoso y lo abyecto para transgredir determinados entramados hegemónicos y de corte autoritario.



Figura 6. Guillermo del Toro, *El laberinto del fauno*, plano de la Secuencia 2, 2006.

II PARTE

1. Goya y sus pinturas negras

2.1 Contexto histórico y aspectos sociopolíticos. La guerra de la independencia

Si se observa, como Freud, que el duelo depende en gran medida del recuerdo del *otro* ausente, no causa sorpresa que la cultura se haya hecho eco de esta memoria, tanto dentro del pensamiento individual como del colectivo. Para la DRAE, un espectro es bien un fantasma o *la imagen de una persona muerta*. Así las imágenes en la pintura de Francisco de Goya y Lucientes, son un claro ejemplo de los asuntos no resueltos que se transformaron en las ausencias espectrales que dejaron las crisis sociales y la guerra de la Independencia Española contra la Francia imperial de Napoleón de 1808. Gracias a la comprensión del contexto social y político, se logra encontrar además el sentido histórico de una obra de arte para poder interpretarla. Por ello mediante las imágenes plasmadas por Goya, la sociedad hispana pudo exorcizar determinados fantasmas que por mucho tiempo estuvieron vedados por la opinión pública.

2.1.1 *Los Caprichos* (1799) y la sátira social

La serie de ochenta grabados que pintó Goya en 1799, conocida como *Los Caprichos*, fue una sátira de la sociedad de aquel entonces. El conjunto de obras se puede analizar a partir de ciertos temas como la brujería, la vida de los frailes, la prostitución y el matrimonio, entre algunas tramas que sirvieron para entender los males y contradicciones del mundo en el cual vivió el pintor. Por consiguiente, Goya se convirtió en una especie de narrador de su tiempo ya que relató las tragedias, supersticiones y vicios imperantes en su entorno como verdaderos espectros de su época. Como un tema recurrente en estas obras, Goya dibujó las creencias existentes en España en torno a la brujería. Dentro de la sociedad de ese tiempo, la bruja era la simbolización de los dogmas ocultos y las prácticas populares paganas que eran condenadas como supersticiones propias de la gente inculta. Sin embargo, esta condena no estaba impuesta por la falsedad que podía tener la creencia, sino por la condición diabólica que esta suponía. Es decir, mediante un aparato teológico complejo se atribuía a estos seres una especie de poderes mágicos que iban en contra del poder canónico establecido. Ahora bien, en épocas anteriores la representación de la mujer en la pintura había sido idealizada desde la concepción de la madre imaginaria o la diosa. Siempre y cuando la fémina se encontrase joven y en una época fértil era tolerada como un objeto erótico y artístico, que tenía cabida inclusive en el arte religioso. No obstante, cuando se apagaba el esplendor de la juventud, la mujer se convertía en un objeto abominable y sospechoso. Es decir, asumía una representación fantasmal o espectral, impresa en la fantasía de los individuos precisamente por su condición grotesca. Esta nueva representación de la mujer hacía que su fealdad y envejecimiento la convirtiese en un ser maligno, sospechoso y hasta contaminante.

Las brujas eran ancianas curanderas que tenían determinados conocimientos sobre hierbas de la naturaleza que servían para aplacar enfermedades. Algunas de ellas eran mujeres pobres y charlatanas que se dedicaban al oficio de engañar a personas con determinados brebajes para poder subsistir, mientras que otras efectivamente creían tener relaciones con el diablo, creencias que posiblemente eran fruto de algún desorden mental (Eco, 2007, p.92). Marvin Harris tendrá, por su parte, una explicación más antropológica sobre el impacto de las brujas en la cultura popular. Para el antropólogo, la imagen de bruja que vuela sobre una escoba, impresa en el inconsciente colectivo, respondía a un símbolo fálico representado en la escoba y el uso de ungüentos alucinógenos: "...la mayor parte de los aquelarres «verdaderos» implicaban experiencias alucinógenas. El ungüento siempre se aplicaba antes de que las brujas fueran al aquelarre, nunca de haber estado allí" (Harris, 1998, p.157).

Es así como Goya se convierte en un retratista de las contradicciones que tenían las personas ilustradas, pues como muchos de los intelectuales de esa época, disfrutaba de los espectáculos de la gente popular e ignorante. Pero además el pintor aragonés retrató la misoginia en sus mujeres jóvenes y viejas. El artista, no se conforma con recreos estéticos y entiende que mediante la pintura se puede plasmar también las ideas del pensamiento y una completa concepción del mundo. Goya se da cuenta que las imágenes esconden un discurso que va acorde con las tendencias eruditas de la época. Se comprende entonces, como la pintura goyesca está llena de censura hacia los vicios y errores humanos, una práctica que era común en la literatura. Si se observa con detenimiento los grabados de la serie *Los Caprichos*, se reconocerá la visión sobre las costumbres, los embustes normalizados, la ignorancia y muchos otros temas largamente criticados por los ilustrados españoles, los cuales vivían en una sociedad que no entraba todavía en los nuevos tiempos. Así se toma la pintura como un vehículo para la imaginación y la libertad, desligándose de las técnicas conservadoras que insistían en copiar la naturaleza. Goya rompe con estos esquemas y más bien busca dar rienda suelta a los caprichos de su imaginación que no perciben ningún modelo a imitar.

Desde su publicación, la serie de 80 grabados de Goya se convertirá también en una crítica mordaz hacia ciertas instituciones religiosas ya que el pintor ilustra la vida de los frailes. Desde el *Capricho 43, El sueño de la razón produce monstruos* (1797-1798), el artista había considerado el retratar las enfermedades o aberraciones de la razón humana. En el grabado nombrado con anterioridad, el pintor se había auto retratado bajo un sueño que dejaba que las imágenes de su inconsciente quedasen libres. Bajo esta alegoría el artista también podía representar aquellas cosas de las que no estaba permitido hablar, como los abusos que cometía el clero. Goya denuncia la hipocresía de la Iglesia que actuaba contrariamente a lo que predicaba. Se observa así que sus representaciones artísticas dirigen una crítica a las costumbres y modos de vida de los religiosos y a las estructuras sociales de la época, que mantenían determinados privilegios para el clero. El pintor, sin embargo, nunca ataca los símbolos del catolicismo ni su culto, pero sí el carácter siniestro de los monjes y sus amores.



Figura 7. Francisco de Goya y Lucientes, *Las rinde el sueño*, 1797-1798.

Entre los temas que el artista aborda se encontraba la manipulación de las supersticiones en favor de la Iglesia, la corrupción de los sacerdotes, las denuncias a la Santa Inquisición, la ignorancia de los clérigos, la predicación irracional, la inmoralidad de los frailes y la imposición de creencias absurdas. Se debe comprender que la Ilustración, dentro de su actitud racionalista, había siempre pugnado por acabar con las creencias fanático-religiosas y por tanto para Goya y los nuevos ilustrados la religión era una traba. España se había convertido en un vivo ejemplo de la Inquisición y las prácticas de esta institución, lo que molestaría al pintor aragonés. Así, en muchos de los grabados del artista se puede observar la expresión de esta disconformidad con la sociedad en la que vivía. No obstante, la poca influencia que Goya y los ilustrados ejercieron dentro de la sociedad española quedó establecida en una crítica más o menos encubierta hacia el clero, crítica que se vio plasmada en casi toda la obra del artista.

Otro tema que se destaca en *Los Caprichos* de Goya es el de la prostitución. El artista utiliza este motivo y el del celestinaje para enseñar como las mentiras y traiciones

dominan el mundo en el que vive. Así el pintor utiliza a la prostituta como símbolo de la variedad de vicios de la sociedad española combinando escenas reales con otras que son producto de la fantasía. En muchos de esos grabados se observa como las mujeres se alistan para el trabajo, en compañía de sus proxenetas y doncellas. Goya representa entonces una especie de caricaturización de la alcahueta que promueve los oficios de las prostitutas, mostrando así en una misma escena, tanto al explotador como al explotado y también plasma símbolos contradictorios que representan al bien y al mal en un mismo espacio: “Si bien no cabe buscar en ellos una representación pictórica realista de la prostitución, sino más bien una «distorsión humorística o dramática de la escena representada los grabados y dibujos de Goya inciden a su manera en la presencia del mundo de la prostitución (a través por ejemplo de la imagen de la Celestina) a finales del siglo XVIII” (Guereña, 1997, p.43).

Dentro de esa misma línea, el aragonés tendrá un sentido crítico y burlesco al retratar temas como el engaño y la mentira, la lujuria, la lascivia de los viejos, la estupidez humana, la ruina como consecuencia del vicio, las enfermedades producto del sexo y otros males, como sátiras moralizantes. Por consiguiente, se entiende que el interés de Goya por la prostitución llega de varios sitios; concentra la mirada en el aspecto pícaro y astuto de aquellas mujeres sin dejar de lado la violencia que los hombres ejercen sobre ellas. La prostitución estaba considerada ilegal desde 1661, lo que hizo que las mujeres que se dedicaban a este oficio, tuvieran que practicarlo en las calles y burdeles infames. Los grabados de Goya representan una mirada a las condiciones en las cuales se ejercía este oficio.

Finalmente, el artista recurrirá a un ataque relacionado a la institución matrimonial. En la época en la cual vive el pintor aragonés el matrimonio era un instrumento que garantizaba una estabilidad en el ámbito familiar. Sin embargo, con la llegada de la Ilustración, se empieza a criticar cada vez más este tipo de institución, que en la gran mayoría de los casos buscaba tan solo el prestigio de clase o una estabilidad económica.

Estas prácticas, recogidas por la legislación y por Goya en sus imágenes, nos demuestra hasta qué punto a finales del siglo XVIII aun, el matrimonio no era un acto individual que concernía a dos personas, basado en el consentimiento mutuo y fundado por afinidad. Se trata de una serie de estrategias familiares que controlaban el proceso mediante lo que podemos denominar una “falsa libre elección (Gómez Vega, 2019, p.163).

En este sentido se criticaba que la falta de razón en la mujer, la inducía a contraer un matrimonio que tendría pésimos resultados. Estos y otros motivos de orden marital los representa Goya en sus grabados. En consecuencia, el artista no se olvida tampoco del divorcio como la solución a estas uniones a la fuerza. Las prácticas e ideas instituidas por la Ilustración sugerían que los seres humanos podían rectificar los errores cometidos al elegir pareja. Como constancia de ello la Asamblea Legislativa Francesa de 1792 había oficializado el matrimonio civil y el derecho al divorcio. Sin embargo, en la Monarquía de España, todavía no hacía una práctica común de este derecho y es precisamente Goya quien expone, en sus representaciones, la difícil situación en la que se encontraba una pareja cuando estaba unida de forma obligada por las apariencias de una sociedad estrictamente conservadora y vinculada al clero y la religión. Esta posición del pintor hizo

que se encontrase de manera frontal y antagónica con la posición dogmática de la Iglesia Católica.

2.1.2 Los Desastres de la guerra y la crítica sociopolítica (1810-1815)

En la serie de 82 grabados que realiza Goya a partir de 1810, se puede encontrar tres momentos destacados. En una primera parte (hasta la estampa 47), el pintor tendrá como motivo central la guerra; una segunda etapa (estampas de la 48 a la 64) retratará el hambre como consecuencia del conflicto, y, finalmente, el tercer momento (estampas de la 65 a la 82) representará una crítica sociopolítica al período absolutista de Fernando VII. Para comprender el contexto histórico en el cual se realiza esta obra se debe señalar que la guerra de la Independencia surge en 1808 debido a que España había sido ocupada por los franceses; ya que Napoleón Bonaparte había impuesto a José, su hermano, como el rey de esas tierras. La guerra de la Independencia se inicia, de esta manera con el levantamiento del pueblo madrileño el 2 y 3 de mayo de 1808. Estos hechos fueron presenciados por el pintor, quien plasmó muchas escenas de horror, represión y confusión que se dieron durante el conflicto.

En la estampa introductoria del álbum, que tiene el significativo título *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer* (1814 - 1815), Goya utiliza una sencilla composición pictórica explicativa formada por una figura de rodillas y en actitud suplicante para mostrar la soledad e indefensión del hombre relacionada con la realidad de la guerra que presentía. Esa realidad es la que crea las atroces imágenes que Goya recoge en escenas, donde el tema son los horrores de la contienda. Así el autor rompe con la concepción de lo heroico y muestra la cruda realidad de la guerra, la que sufre el pueblo, y como si fuese un reportero gráfico de la actualidad, no retrata a la persona, sino al momento y la situación. Goya utiliza, lógicamente, los necesarios detalles iconográficos para presentar a los soldados franceses, a los guerrilleros españoles y a la gente del pueblo, al igual que para expresar la dura realidad de las víctimas de la guerra. El sinsentido Goya lo expresa, por ejemplo, en la segunda estampa, que titula *Con razón o sin ella* (1814 - 1815), y en la tercera que enlaza con un más de *Lo mismo* (1810 - 1814).



Figura 8. Francisco de Goya y Lucientes, *Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer*, 1814 - 1815.

A partir de entonces, la guerra será para Goya, y la sociedad española, una especie de espectro que conmocionó la vida de la península. El conflicto se había convertido en una mezcla de problemas dinásticos y guerras de independencia y civiles, lo que abriría una caja de pandora en la cual estaban encerrados todos los monstruos del inconsciente colectivo hispánico. Goya, nacido en 1746, sobrevive este conflicto como fiel testigo de las atrocidades que acontecían en su entorno y su arte sirve precisamente para documentar los horrores de la época. Como un cronista de guerra, el pintor aragonés retrata un conflicto que no se parecía a otros, en el cual la población civil juega un papel primordial en una cantidad de sucesos que acontecieron en ciudades y pueblos. Así se observa la razón por la cual la mayoría de los protagonistas de sus obras son personas sencillas que sufrieron las consecuencias de los actos bélicos. La generalidad de las personas humildes, quizás las más afectadas por la situación, salió a la calle para defender las pocas pertenencias que tenían en sus modestas viviendas. El enfrentamiento empero, no dejaba de tener tintes absurdos, pues la población civil se enfrentó desarmada a soldados bien pertrechados.

Esta situación provocaría en el pintor una crisis, ya que esta ruptura en la convivencia social se reflejará en un quebrantamiento personal interior, en el cual se enfrentaban los ideales de la libertad y el progreso contra el oscurantismo y el retraso social e intelectual. Así, la barbarie que Goya comparte con el pueblo, se verá reflejada en su obra como una máxima expresión de la violencia. Aunque muchos artistas habían plasmado en el pasado esta condición, ninguno llevó a tal extremo la violencia, vinculándola a las personas de una forma sorprendentemente humana. Goya retrata a las víctimas de tal forma, que produce en el espectador una respuesta que tan solo podía ser la del grito. Aunque el aragonés no pinta figuras expresamente gritando, si plasmó muchas escenas que incitan a gritar, retratando directamente las emociones que producía la situación del conflicto. Según Valeriano Bozal, “Ante tanta extrema desmesura solo parece posible gritar. Ninguna justificación puede satisfacer a las víctimas, ninguna legitimación, moral, religiosa,

política, puede argumentarse. El grito surge en el límite de la violencia perpetrada” (Bozal, 2011, p.234).

Si con anterioridad las batallas y la historia habían sido tratadas de forma romántica, en la pintura goyesca estas situaciones serán plasmadas desde la experiencia de las víctimas y sus emociones. Pero otra experiencia atroz será plasmada en los cuadros de Goya: el hambre. A inicios del siglo XIX diversas catástrofes naturales provocaron carestía en los españoles. Así durante la Guerra de Independencia la escasez de alimento se recrudeció y causó problemas en el abastecimiento de pan, que era la base de la alimentación. Como en la mayoría de los países europeos, la economía española tenía una base agraria que constituía casi el ochenta por ciento de la riqueza. En este contexto los latifundistas tenían la propiedad del ochenta por ciento de la tierra, en la cual la nobleza tenía grandes señoríos solariegos y el clero; las tierras de realengo, mientras que los campesinos disponían de pocas tierras.

Dado que en 1800 aproximadamente el 20 por 100 de la superficie del país estaba sembrada, se puede suponer que la posibilidad de completar la dieta con la caza o plantas silvestres era alta, especialmente en los años de escasez. Durante estos años eran frecuentes las adulteraciones de alimentos; por ejemplo, sustitución del trigo por todo tipo de harinas, a veces, incluso peligrosas. También se adulteraban el aceite, el vino, las bebidas refrescantes, el chocolate (Torija Isasa, 2009, p.630).

En Madrid, la capital del país, miles de personas murieron en 1804 debido a la guerra, la fiebre amarilla y las malas cosechas. Este año se convirtió en un momento crítico para la ciudad y la nación entera por las convulsiones sociales que impidieron una correcta distribución de alimentos dentro del territorio ibérico. Además, la incorporación de España a la guerra entre Francia e Inglaterra en diciembre hace que el comercio oceánico se obstruya, complicando aún más la situación. Para 1809 la mortandad sube a gran escala debido a la destrucción y pérdida de cosechas, las contiendas y las epidemias. En consecuencia, el índice de mortandad sube en Galicia, Asturias y Cataluña. Para las tres regiones 1809 será el año de mayor carestía de alimentos, aunque luego en los dos años subsiguientes, 1810 y 1811, existirá una leve recuperación que se detendrá en 1812, fecha en la cual se retornará a la crisis. Es así como el hambre toma un papel protagónico dentro de este contexto bélico ya que los alimentos llegan a tener precios sumamente elevados debido a la escasez que produce la situación. Cabe señalar que los grabados de Goya pertenecientes a *Los Desastres* de la guerra realizan además una crítica sociopolítica al contexto histórico en el cual el artista se desenvuelve. Sin embargo, a partir de la estampa 65, *¿Qué alboroto es éste?* (1814 - 1815), unas formas de animales alegóricas empiezan a expresarse en las imágenes creadas por Goya. En este sentido se observará una influencia de la cultura de lo grotesco que existía en la mente del pintor. Durante el siglo XIX escritores como los hermanos Grimm y Perrault; habían sido la fuente primordial de la literatura infantil. Si a ello se suman las obras de Ambrose Bierce, Joel Chandler Harris y el famoso libro *Vida privada y pública de los animales* de J.J. Grandville se puede entender como este contexto cultural influyó notablemente a Goya para idear las estampas finales de su serie. “El grotesco humaniza a los animales, o animaliza a las personas, con el fin de degradar y de producir un efecto cómico, extraño. Presentar a las personas a través de figuras o roles animales es un tema folclórico muy recurrente y apropiado para la crítica. De ahí que en los Caprichos, Goya recurra en reiteradas

ocasiones a las asnerías, monerías o a las aves de rapiña con grandes picos y afiladas garras para hacernos reír o para asustarnos” (Ginés Orta, 2018, p.83).

No obstante, la relación de la pintura de Goya y la representación de los animales no era algo nuevo en la pintura. Ya desde la antigüedad se había utilizado a las bestias como un vehículo para proyectar mitos. El pintor aragonés no era ajeno a estos principios, por ello utiliza caballos, toros, perros, asnos y otros seres de la naturaleza para hacer una sátira a su sociedad. El artista, mediante esta iconografía, plasma la crueldad de los seres humanos con los que habita al exponer la violencia que estos infringen a las bestias que pinta. Así se convierte en un historiador gráfico no solo de la tauromaquia, sino también de todos aquellos castigos infringidos a los animales durante la época. Pero también gracias a la representación de animales, como el burro en la estampa 66 (*Extraña devoción!* 1814 - 1815), se podrá observar la realización de alegorías a aquellos hombres que tienen una fe ciega y pueril. La estampa 78 (*Se defiende bien*, 1814 - 1815) utilizará un caballo como símbolo de las ideas liberales y de la racionalidad frente a los ataques directos de las ideas más retrógradas. Finalmente, como otro ejemplo icónico de la alegoría animal en estos grabados, se puede mencionar a la estampa 81 (*Fiero monstruo*, 1814 - 1815) en donde se observa la imagen de un tipo de perro gigante que vomita cuerpos desnudos como una clara referencia de lo que hace la guerra a los seres humanos.



Figura 9. Francisco de Goya y Lucientes, *Extraña devoción!*, 1814 – 1815.

2.1.3 Los Disparates como presagio de la modernidad (1815-1824)

Posiblemente la serie de veintidós estampas conocida como los Disparates, dibujada por el artista aragonés desde 1815 hasta 1824, sea la más difícil de interpretar. Dentro de este grupo estará presente la violencia y lo grotesco, cualidades que para algunos críticos eran una forma de simbolizar el mal de la época. Así al observar estas representaciones, el espectador entra al reino de lo absurdo y del caos que existía en esa sociedad. De ahí que el pintor aragonés retratase cómo las personas comunes y corrientes podían llegar a convertirse en monstruos; es decir, el artista presenta lo verosímil de la monstruosidad que existe en su contexto y como atravesaba la realidad. Por consiguiente, estas expresiones artísticas se convertirán en el prelude de la experimentación que utiliza el arte moderno.

Según Valeriano Bozal el disparate para Goya, es la construcción de un imaginario que se establece de forma autónoma en donde el mundo de los locos, de los fantasmas, de los acaecidos y de los personajes al borde del vacío, se presenta como en un carnaval de lo grotesco. Así los seres, dibujados en esta serie, son enigmáticos y pavorosos y solo existen gracias al absurdo que les pudo dar vida. El mismo absurdo que se erige como una denuncia carnavalesca hacia el mal de las políticas impuestas por un sistema autocrático, militar y clerical. Se observa entonces que las musas de la fealdad dominan las escenas, que carecen de un sentido único y se prestan a varias interpretaciones y subjetividades. Y es precisamente este subjetivismo el que modela las anomalías de las figuras de los Disparates que más bien parecen motivadas por los sueños y aberraciones de la conciencia. De ahí que el caos en Goya se muestre como la contradicción entre el destino de cada ser humano, y su situación en el mundo; y se vea representado en las malformaciones que transforman a las personas en monstruos. “Mas, cuando nos referimos a los disparates de Goya, pensamos en algo muy distinto: no en exageraciones y en deformaciones, sino en situaciones y personajes disparatados pero totalmente veraces, quizá oníricos pero no por ello menos reales, con un sentido de pesadilla que ya Goya había apuntado en dibujos anteriores” (Bozal, 2008, p.425).

El nombre de *Disparates* se había utilizado con anterioridad para referirse a seres y escenas fantásticas y de quimera. En el siglo XVI, El Bosco había representado, en sus célebres tapices, mundos irreales y oníricos con un fuerte carácter moralista y sarcástico. Estos mundos de visiones absurdas, tenían como propósito dar rienda suelta a las alucinaciones de los artistas y dar espacio a la creatividad que les hacía concebir mundos imposibles. No obstante, se debe comprender que estas imágenes no tenían un significado único, pues Goya las realizó sobre todo para sí mismo porque no pensaba hacer ningún tipo de arte con estos dibujos. Las figuras de esta serie son más bien el resultado de una auto recreación en la cual el autor, juega con el absurdo y, mediante su creatividad fantasmagórica, se mofa de los personajes de las élites sociales y, a veces, de sus propias experiencias. Sin embargo, también se puede observar que dentro de este mundo la ironía y lo irracional, encuentran una lógica interna, mientras que lo monstruoso no deja de estar emparentado con lo humano. Aunque algunas personas han encontrado una inspiración demoníaca en la obra, lo cierto es que posiblemente estas estampas sean las que anuncien de forma temprana el apareamiento del arte moderno. En este sentido, se puede acotar

que para el artista moderno lo más importante era el dominio del sujeto por sobre cualquier influencia externa; por ello el creador, dentro de esta corriente, se deja guiar por el poder absoluto de su imaginación y la subjetivación de su pensamiento. En los *Disparates* de Goya, se observa precisamente esta ruptura con los cánones establecidos del clasicismo, que imitaban a la naturaleza, para dar paso a la subjetividad de la imaginación. El pintor parece buscar en este grupo de estampas lo que hay detrás de las apariencias y romper con los puntos de referencia denotativos. Por ello estos grabados de Goya rompen con los códigos de comunicación imperantes hasta ese momento y se prestan a innumerables interpretaciones. De ahí que temas como la situación política del momento, el carnaval, los complejos del propio pintor o la crítica social se muestren como herramientas idóneas para comprender el significado de la obra.

Bajo este prisma, se puede anotar que las imágenes plasmadas en esta serie enseñan la España más bárbara e ignorante que se recrea en el carnaval en el cual el propio artista se encontraba inmerso. Pero, aunque el grupo de grabados pudiese parecer una continuación de *Los Caprichos*, lo cierto es que carecen de textos que los acompañen lo que aumenta su enigma. Es precisamente este hecho el que hace que muchos autores hayan visto en esta obra muchas alegorías sin decantarse completamente por ninguna. Pero además, este carácter misterioso y subjetivo hace que los *Disparates* tengan una gran fascinación entre los espectadores ya que crea una identificación emocional con las audiencias. Y son básicamente estas características, de carácter abstracto subjetivo, relacionadas con los rostros, las actitudes, las miradas y las atmósferas oníricas las que convierten a los dibujos en un prelude del arte en la modernidad.



Figura 10. Francisco de Goya y Lucientes, *Disparate conocido*, 1815 - 1819.

2.1.4 Dos miradas en torno a Las Pinturas Negras (1819-1823)

Catorce obras murales hechas por el pintor aragonés, reciben el nombre de *Pinturas Negras* y corresponden a los siguientes lienzos: *Saturno devorando a un hijo* (1819–1823), *El Aquelarre* (1797–1798), *Dos viejos comiendo sopa* (1819-1823), *Perro semihundido* (1819-1823), *Duelo a garrotazos* (1819-1823), *La romería de San Isidro* (1819-1823), *Átropos o Las Parcas* (1819-1823), *Un viejo y un fraile* (1819-1823), *Mujeres riendo* (1819-1823), *Visión fantástica o Asmodea* (1819-1823), *Paseo del Santo Oficio* (1820 – 1823), *Judith y Holofernes* (1819–1823), *Hombres leyendo* (1819-1823) y *Una manola: doña Leocadia Zorrilla* (1823). Estas pinturas, fueron hechas por Goya en un período de cuatro años en su casa de campo conocida como *La Quinta del Sordo*. En cuanto a los temas, los estudiosos no se han puesto de acuerdo pues para algunos estos lienzos tienen un nivel de subjetividad, que expresa un infierno interior carente de comentario. En contraposición, otros críticos ven en ellos varios temas de la sociedad española de ese entonces: las persecuciones políticas, la situación de la mujer asociada a las brujas, la censura y el poder del clero, la Inquisición, las fiestas y los carnavales.

Entre el Quattrocento y el siglo XVIII la galería de monstruos no deja de crecer en el seno de la pintura europea. Lo perturbador de Goya es que da una apariencia totalmente nueva a los habitantes de esta galería. Lo terrible, sometido a la expresión clásica, es una excepción en el orden del mundo. Sin embargo, liberado de tal expresión, lo terrible se presenta como la norma. Describe la naturaleza del mundo. Es el mundo mismo. Nada hay más inquietante que esta constatación. Justamente la que Goya está empeñado en transmitir (Argullol, 1993, p.139).

Además, se debe comprender que las obras que pinta Goya en su casa de campo tenían como destinatario al propio artista. Es decir; en ese alejamiento de su propia sociedad el pintor es consciente, solo de lo que su propia subjetividad le dictaba y por ello construye un arte solipsista cuyo emisor es su propio destinatario. De ahí que su obra estuviese marcada por sus propias influencias literarias, musicales y pictóricas. Pero, aunque de difícil interpretación, se podría decir que posiblemente el autor retrató, mediante estas piezas, su propio infierno que era el resultado de su mente enloquecida. Un infierno en el cual Goya se sumergió al estar rodeado de sus representaciones y convivir con ellas. Posiblemente los visitantes de su casa en las afueras se horrorizaban y escandalizaban al ver estas creaciones producto de un instinto fantástico desmesurado. Sin embargo, al pintor; eso poco le importaba, pues satisfacían sus deseos personales. Este sin duda, sería un tipo de arte nuevo que reflejaría una corriente que rompía con los esquemas establecidos, y que, años más tarde, muchos seguirían. Así las *Pinturas Negras* han sido incorporadas a una larga lista de representaciones infernales que ha ofrecido el arte occidental. Bajo este prisma se podría anotar que el artista trata de reflejar la otra cara de la existencia, buscando una mirada nueva a través de lo terrible y grotesco y la destrucción de todo espacio representativo tradicional.

Por tanto, una interpretación única de estas imágenes es completamente imposible debido a que el pintor, rompe con los soportes de la realidad y muestra un mundo que es netamente un ensayo. En este sentido, la obra goyesca se convertirá en el certificado de

nacimiento del arte moderno por excelencia. Así, algunas visiones vinculadas a lo social han visto en las *Pinturas Negras* un reflejo de la sociedad en la cual fueron concebidas. Debido al período absolutista marcado por Fernando VII, muchos artistas fueron perseguidos, y Goya no fue la excepción. En esa época las persecuciones políticas estaban a la orden del día, y, para ciertos críticos, el mismo hecho que se utilizase el color negro para estas representaciones era una alegoría del sentir de la época frente al terror instaurado por los gobernantes. De ahí que los artistas solo viesan una especie de apocalipsis en la realidad que les tocó vivir. Pero también Goya, según estas visiones, expresaría lo precario de la situación de la mujer, y las representaciones que la sociedad hacía de ciertas señoras relacionándolas a entes malignos. Ya con anterioridad el artista en los *Caprichos* habría hecho una denuncia de esta situación y del abuso de poder del clero. También; al retratar las peregrinaciones, representaba las creencias del pueblo dominado por la Inquisición y el absolutismo.

Así, en el *Santo Oficio* (1820-1823) se observa una sátira a la moral impartida por la Iglesia. Bajo esta mirada, Goya representó, en sus lienzos, todo el sentir popular pero de una manera sombría y desfigurada por las políticas crueles de la época. Para muchos analistas de la obra del aragonés, la serie de lienzos nacida en la *Quinta del Sordo*; son una especie de crónica que refleja las políticas de persecución del régimen, pero también son, ante todo, el reflejo del dolor y sufrimiento del propio artista que habitó una época plagada de inmensa crueldad.



Figura 11. Francisco de Goya y Lucientes, *El santo oficio*, 1820-1823.

2.2 Las criaturas goyescas y su influencia en el cine actual

La noción del espectro y la idea del fantasma como una representación de un asunto sin resolver, no es algo nuevo. Desde la antigüedad clásica; en una carta de Plinio el Joven (61-113 d. C.) se hace referencia a determinados acontecimientos que dan a entender la aparición de un fantasma en una casa grande abandonada. Este relato, considerado como uno de los primeros que sobre espectros se haya escrito, se encuentra en “la carta vigésimo séptima del libro VII, destinada a Licinio Sura, que trata, precisamente, sobre la cuestión de la naturaleza de las apariciones fantasmales” (García Jurado, 2006, p.3). La misiva es un ejemplo de cómo la Antigüedad Grecolatina centraba el miedo a los muertos, sobre todo a aquellos que no habían tenido una sepultura ritual, creando visiones fantasmagóricas. Así se observa que ya los griegos y romanos tenían categorías para nombrar a sus muertos insepultos; en Grecia los llamaban *ataphoi*, mientras que en Roma *insepulti* o *indeploranti*. La sociedad grecolatina fundaba su terror hacia los cadáveres abandonados en la idea de que estos difuntos no podían llegar al infierno y por ello estaban destinados a perseguir a las personas de este mundo. Tanto la *Iliada* como la *Odisea* dan testimonios de estas creencias ya que en estos relatos se incluyen fantasmas que regresan al mundo de los vivos: “...el fantasma de Patroclo, se presenta en sueños a Aquiles con la demanda de que incinere su cuerpo porque permanece inmóvil a las puertas del Hades sin poder cruzar el río de los muertos; por su parte, Elpenor, muerto al caerse del tejado del palacio de Circe, hace lo propio con Odiseo, a cuyo encuentro acude cuando éste desciende a los infiernos para solicitar también la cremación de su cadáver” (Álvarez, 2019, p.38). Pero también, la literatura anglosajona se hizo eco de estas presencias fantasmagóricas como imágenes simbólicas de un pasado no resuelto. En la obra *Hamlet* de William Shakespeare se observa que la respuesta del protagonista ante la aparición del fantasma de su padre es el desasosiego pues el espectro representa la ruptura del tiempo presente frente la materialización de un pasado que reclama cuentas por resolver. En otras palabras, *Hamlet* se enfrenta a la experiencia de un pasado que realmente no lo es, que convive con él en el presente, indicando que el tiempo cronológico está fuera de lugar y que todavía existen cosas que solucionar. En este ámbito se puede señalar como desde un principio en la literatura y la filosofía “el fantasma da que pensar”, como señalaría siglos más tarde Jacques Derrida, pues viene tanto del pasado como del porvenir y alude a un doble juego: el de la memoria y el de la espera. Esta relación, este ser-con los espectros y los fantasmas se convierte en una política de la memoria, de las generaciones y de la herencia que se vincula a la noción de duelo imposible como un pasado que no puede ser cerrado (Cragolini, 2002, p.68). Así, los espectros y los fantasmas parecen remitirse a un presente asediado por un hecho del pasado que insiste en quedarse y permanecer abierto.

En otro ámbito, desde la psicología, la confrontación al fantasma puede ser interpretada también como un enfrentamiento con la muerte y sus representaciones, puesto que el inconsciente rechaza la fatalidad. Sobre todo, cuando el hombre ha comprado la promesa de la vida eterna que han vendido las religiones y se imagina sobreviviente a toda costa; el fantasma se mueve en la ambigüedad de la existencia y no existencia poblando así de inquietante extrañeza la imagen de la muerte como el futuro más real. El fantasma aparece como el recuerdo de una pérdida y la materialización espectral del dolor de quien lo avista

y se convierte en una forma de manejar determinadas experiencias traumáticas relacionadas con la violencia. En este sentido, los rituales y los discursos que se hacen sobre los fantasmas y sus posesiones se convierten en estrategias para enfrentar el dolor no solo de forma individual. También, gracias a las epistemologías y éticas que se despliegan sobre los mismos, se transforman en métodos para afrontar el sufrimiento social y establecer responsabilidades colectivas.

Bajo este criterio se puede observar que en la historia de fantasmas es precisamente después de la muerte que la trama se complica y así revela el propósito más oscuro que hasta ese momento permanecía invisible dentro del relato. Es decir, al igual que en los cuentos de aparecidos, en la vida existen ciertos asuntos que posiblemente nunca fueron nombrados y visibilizados durante la existencia de una persona. No obstante, luego de la experiencia traumática de la muerte, estos pendientes se traen de vuelta y se materializan en forma de fantasmas para poder así conjurar el pasado. Y es justamente en este punto en el que, en artes como el cine y la pintura, la representación de espectros y fantasmas es especialmente generosa en las imágenes que recrea.

2.2.1 Supersticiones y demonios

Mucha de la construcción cultural de la brujería, y su relación con el diablo fue en gran medida el resultado de incertidumbres y miedos populares. Las imágenes arquetípicas de brujos, brujas y demonios ya estaban instauradas en el imaginario popular desde hacía décadas. Generalmente, los perfiles de los inculpados en los procesos inquisitoriales fueron mayormente el de mujeres solteras de cierta edad, que tenían un saber empírico sobre curandería que había sido acumulado de manera intergeneracional y que se transmitía de manera verbal a vecinos, amigos y familiares. Los brujos, en muchos casos, constituían una alternativa a la medicina convencional desarrollada por los grupos de académicos. Así las consultas a estos hechiceros populares conseguían respuestas a determinadas necesidades espirituales y, por ello adquirían un gran nivel de confianza dentro de las comunidades, situación que no agradó para nada al poder del clero. No obstante, las representaciones demoníacas no se verían limitadas únicamente a los toros y las cabras; el Diablo, según el mito, podía adquirir diversas formas animalescas como las de los zorros, las serpientes, los perros, los monos, los caballos, los búhos, los lobos, los leopardos, los osos, los gatos, los camellos, las ovejas, los jabalíes, etc. El artista también retrataría esta creencia popular vinculada a las metamorfosis. Pero ¿cuál era el propósito de la representación de las bestias en los grabados y pinturas? El mundo medieval había estado repleto de actividad pecaminosa, independientemente de la Iglesia. En ciertas ciudades universitarias, la prostitución se había generalizado, y, aunque el clero despreciaba esta actividad, estaba en un mejor concepto que la sodomía o la homosexualidad. Dentro de este contexto la Iglesia buscaba la forma de reformar a las prostitutas y al pueblo; así, para inspirar arrepentimiento, el catolicismo utilizaba el simbolismo animal para transmitir mensajes relacionados con el vicio y la virtud.

De ahí que los bestiarios medievales empleasen una iconografía animal, real y fantástica, para cumplir con sus objetivos moralizantes. Muchos de ellos, se produjeron entre los

siglos XII y XIII; a su vez derivaban del *Physiologus*, un escrito redactado en griego, entre el siglo II y el IV, el cual contenía descripciones de animales con fines moralizantes. Aunque carecía de ilustraciones, el *Physiologus* utilizaba las formas y figuraciones de los animales como una especie de guía espiritual para el comportamiento cristiano, además de referencias tipológicas a Cristo y su salvación. Como ejemplo se puede anotar la descripción de un cordero como referencia directa a Cristo y su sacrificio en la crucifixión. En esta misma línea; es entonces cuando Goya, empieza a crear las alegorías bestiales para su serie *Los Caprichos*. El artista interpretó muchos de los vicios de España durante la época utilizando animales en sus cuadros. Dentro de la serie de grabados se observan a criaturas humanas y bestiales que sirven como una metáfora para describir la injusticia, la inmoralidad y el atraso del siglo XVIII. Sirenas, asnos, búhos, murciélagos y bestias fantásticas, entre otras, le sirven al pintor para retratar el espíritu de la época. Goya, en el diario Madrid, anunció en esa época la intención de criticar los vicios y errores humanos usando formas animalescas. En *Todos caerán* (1797) se observa la alegoría de una sirena que simboliza la seducción, advirtiendo que nadie puede escapar a los deseos mundanos. Desde la Antigüedad hasta la Edad Media, la sirena pájaro fue una de las tipologías más frecuentes. Al igual que las sirenas marítimas, mediante su canto, hipnotizaban a los hombres. De ahí que, este tipo de bestias estuviesen consideradas como aves de las almas porque atraían a otras almas hacia la perdición, produciendo en los seres humanos agonía en sus lechos de muerte.



Figura 12. Francisco de Goya y Lucientes, *Todos caerán*, 1797

También los asnos están muy presentes en las series del pintor. En *Los Caprichos* Goya representa a este animal desde la estampa 37 a la 42 como un mecanismo para censurar la estupidez humana. Desde el siglo II, el asno ha sido asociado con la necesidad, la testarudez y la dificultad que existe para educarlo. Mucha gente siempre ha creído que los animales más inteligentes son aquellos que son fáciles de domesticar y siguen órdenes. El burro, en contraposición, es un animal que solo hace caso a su propia percepción. Por ello, si se le cubre los ojos, no se moverá pues tiende muy bien a saber dónde pisa, lo que lo hace bueno como animal de carga en zonas montañosas. Esta característica de seguir su propia percepción fue asociada con tozudez y a la larga ignorancia. Por esto el équido también se convirtió en el paradigma de la explotación y la incapacidad, ya que representó a las clases más oprimidas por su falta de educación.

Una parte muy interesante de los Caprichos (estampas 37-42) la constituyen las llamadas asnerías. Por medio de los animales, Goya nos presenta una metáfora de los vicios humanos. El asno es un símbolo de la estupidez, de la ignorancia y de la autodegradación del ser humano. Vemos a un asno como profesor (sátira de la enseñanza española), como literato (crítica de los aristócratas y sus simuladas capacidades literarias o artísticas), como médico que no sabe dar un diagnóstico... (Dziubińska, 2011, p.19).

En el grabado *¿Si sabrá más el discípulo?* (1797 - 1799), Goya critica la ignorancia de la época, retratando a un maestro, transformado en asno, que enseña a un alumno con la misma condición animal. El pintor representó en esta estampa a aquellos docentes que enseñaban las cosas que no sabían. En *¡Bravísimo!* (1797. Tinta roja sobre papel verjurado, 215x 250 mm) el artista dibuja a un burro sentado oyendo a una mona que le da música con vihuela. De esta manera, el aragonés criticó el mal gusto musical y como la gente aplaudía a los intérpretes más por una moda, que por conocimiento artístico. En *Asta su abuelo* (1797 - 1799), el aragonés se burla del pensamiento relacionado con el linaje y la supuesta posición e inteligencia dada por el árbol genealógico familiar. *De qué mal morirá* (1799); enseña a un asno tomando el pulso un ser humano convaleciente como un emblema de los médicos empíricos e ignorantes. Por su parte, *Ni más, ni menos* (1797 - 1799) hace burla de aquellos pintores, que, como monos amaestrados, retratan a clientes ignorantes que buscan aparentar aquello que no son. Finalmente, el grabado *Tú que no puedes* (1797 - 1799) posiblemente sea el de mayor contenido social ya que Goya critica el injusto reparto en el pago de impuestos, representado a la nobleza y el clero como burros que son transportados por personas humildes. Dentro de estos parámetros, el pintor usa al asno como un símbolo de la ignorancia de las clases pudientes, en clara contraposición al arquetipo clásico, en el cual el burro representaba al pueblo ignorante.



Figura 13. Francisco de Goya y Lucientes, *¿Si sabrá más el discípulo?*, 1797 - 1799.

Como se había expuesto, los *Bestiarios* medievales, tuvieron una profunda influencia en el pintor aragonés, y en ellos también aparecían los búhos como emblemas de las supersticiones. Pero, desde la visión eclesiástica, la lechuza no solo representaba esto, sino además la ignorancia y la ceguera, de las personas, religiosas o paganas, que eran espiritualmente ignorantes. En *Devota profesión*, (1797 - 1799) un grabado que se convierte en una parodia blasfema del culto católico, el búho pareciese representar la destrucción futura de aquellos que practicaban la brujería. En muchos casos ni siquiera los miembros del clero llegaban a escapar de naturaleza malvada de la superstición simbolizada en la lechuza. En contraposición se puede anotar que Goya también utiliza al búho como un símbolo del pensamiento; para el mundo griego las lechuzas eran el emblema de Atenea, diosa de la sabiduría, cuya correspondencia para los romanos estaba dada por la diosa Minerva.



Figura 14. Francisco de Goya y Lucientes, *Devota profesión*, 1797 - 1799

El sueño de la razón produce monstruos (1797 - 1799), el grabado más paradigmático de Goya, está plagado de lechuzas y murciélagos. En esta estampa se puede observar como el durmiente es una metáfora de la razón anestesiada. Tanto los papeles del trabajo, como las plumas de las lechuzas, señalan que el protagonista del cuadro ha caído vencido producto de algún esfuerzo mental. Al caer dormido, aparecen animales nocturnos como las lechuzas, los murciélagos y los gatos. Si bien estos animales, provienen de un mundo de sombras en apariencia amenazante, también aparecen en auxilio del durmiente y su creatividad. En este sentido se puede aludir al inconsciente, ese mundo de las sombras, que acude como una fuente de creatividad en los artistas. Este inconsciente se ve representado en las plumas de los búhos y los demás animales nocturnos que aparecen como monstruos que ayudan a la inspiración. Si Goya, quiso representar esta situación, utilizó a la lechuza como una metáfora de Minerva, la diosa de la sabiduría. De esta forma, en la estampa, esta divinidad llega acompañada de sus aliados nocturnos, los gatos y los murciélagos. De ahí que el búho, toma en sus patas la pluma e insufla saber, poder e inspiración a la razón. Sin embargo, estos animales, provenientes de la naturaleza, solo se convertirán en monstruos durante la noche, pues, en la oscuridad, y gracias a la imaginación, excedían sus cualidades. Así se presentarían como aliados y/o enemigos de la razón.

...en la serie de Los Caprichos Goya moderniza antiguos libros de emblemas, convirtiendo la alegoría tradicional en personal. En este Capricho 43

concurren dos rasgos esenciales (...) estos rasgos son el mundo de la noche, con todas sus alimañas, y la razón adormecida y acechada por las mismas. De modo que, (...) Goya-Argos se representa como la razón develadora de las acechanzas irracionales, como un héroe moderno dispuesto a censurar y a hacer públicos en un Lenguaje Universal los errores y vicios humanos, y a enfrentarse a todas las sugerencias y acechanzas del mundo alegórico de la noche (Borrás Gualis, 2017, p.188).

En un primer momento, el grabado puede querer decir que todo lo que la razón ilumina está carente de monstruosidad. Sin embargo, en una segunda interpretación, puede significar que la razón, al dormir y no tener la atadura de lo consciente, puede producir seres con grandes anomalías y desviaciones de toda índole. En una tercera vía de significación, se puede interpretar que el pintor aragonés pretendía decir que, cuando la razón se extralimita, puede llegar a crear monstruos que toman entre sus garras el poder político. Dentro de estos análisis de la imagen, se debe acotar que lo monstruoso y la bestialidad se entremezclan en las imágenes de las obras de Goya para describir el contexto histórico de su época que estaba matizada por el horror. A través de la monstruosidad se ha erigido la frontera entre seres humanos y casi humanos. Al ser considerados como criaturas que están al margen de la naturaleza los monstruos demarcan lo normal de lo desviado y así separan a un grupo de los que son sus otros. No obstante, en la Antigüedad, los monstruos compartían el mundo cotidiano con los seres humanos y así su naturaleza anormal era tolerada. Aunque producían cierto temor y repugnancia, no producían angustia. Luego, mediante el análisis freudiano pasarán hacer parte de “lo siniestro”; de aquel aspecto de lo inconsciente de lo cual no se habla, pero aparece como un reclamo y como una fuerza intimidatoria. Estas asociaciones animalescas, que vinculaban a los monstruos y las bestias con los seres humanos, habían sido ya tratadas como una alegoría por Thomas Hobbes. En 1651 este pensador publicó *Leviatán*, uno de los grandes textos de filosofía política del mundo moderno. En él se hace referencia a un monstruo marino mítico del Antiguo Testamento: “En aquel día Jehová castigará con su espada dura, grande y fuerte al leviatán serpiente veloz, y al leviatán serpiente tortuosa; y matará al dragón que está en el mar” (Isaías 27, p.1).

El ser mitológico servirá para que el filósofo, lo utilice como metáfora para reflexionar sobre el poder del Estado con miras a justificar los gobiernos de tipo absolutista. Así Hobbes sostenía que los hombres son por naturaleza crueles, egoístas, antisociales y que tan solo buscan satisfacer sus deseos personales. “El hombre es lobo del hombre”, mencionaría; por ello para conseguir una paz duradera se debía organizar un contrato social o Estado, comparado, según su texto, al leviatán levítico. Tan solo el poder de un Estado, concentrado en una sola figura, podía causar el mismo pavor que el monstruo bíblico en las personas a fin de que estas cumplieren con las leyes a las que se debían adscribir. El ensayo de Hobbes fue muy conocido y llegó a ser un gran aporte al pensamiento europeo; por ello resulta claro el paralelismo entre la obra de Goya y las tesis *hobbesianas* relacionadas con el hombre. *Duelo a garrotazos* (1820 - 1823) y *El Coloso* (1808–1812) son pinturas con unas de las más poderosas representaciones del monstruo-Estado; de ahí se observa la influencia que los pensadores ingleses ejercieron en los ilustrados españoles.

En la pieza *Miren que grabes!* (1797 - 1799) es otro ejemplo; de los grabados de la serie *Los Caprichos* en los cuales se representa al poder como un ser terrible. En la obra, dos monstruos bestiales (símbolo del poder) salen a pasear, montados en unos seres con cabezas de asnos que reflejan la ignorancia del pueblo. Así el grabado denuncia el despotismo del poder y los abusos de las autoridades de la época.



Figura 15. Francisco de Goya y Lucientes, *Miren que grabes!*, 1797 – 1799.

Saturno (1820-1823) es otra alegoría importante relacionada con el poder del monstruo-Estado y el paso del tiempo. En la mitología romana, el dios Saturno, que en Grecia era conocido como Cronos, se comía a sus hijos recién nacidos por el temor a ser destronado.

En la representación goyesca de este mito, se observa, no obstante, todo lo contrario, a lo divino de los dioses. Así el pintor representa un espectáculo horroroso y caníbal, en el cual, un ser gigantesco desdibujado, que se asemeja más bien a un hombre maltratado, hambriento y esquelético, se come a otro ser, pequeño y desmembrado. En un primer momento se ha sugerido que el cuadro es una alegoría del poder, en este caso Fernando VII, que se traga al pueblo. Esta explicación situará a Saturno, cuya alegoría se encuentra en el soberano, como una especie de Leviatán que tiene su máxima representación en el Estado absolutista. Pero una segunda lectura de la pintura de Goya explica que, la obra simboliza además el paso del tiempo y cómo este lo destruye absolutamente todo; la avanzada edad del artista y sus enfermedades inspirarían imágenes en donde prima la melancolía y la tristeza. A este respecto, Jacques Derrida, en sus reflexiones en el seminario *La bestia y el soberano*, irá un poco más allá, pues para él hasta el propio arte

tiene algo de monstruoso: “Leviatán es el Estado y el hombre político mismo, el hombre artificial, el hombre del arte y de la institución, el hombre productor y producto de su propio arte que imita el arte de Dios. El arte es aquí, al igual que la institución misma, al igual que la artificialidad, al igual que el suplemento técnico, una especie de naturalidad animal y monstruosa” (Jacques Derrida, 2008, p.48).

El filósofo reflexiona sobre el pensamiento de Hobbes al explicar que el propio arte es el que crea al monstruo, un ser más extraordinario que el hombre simbolizado en el Leviatán, para adquirir poder e instaurar normas. Tanto como un tótem o como Estado republicano, el ser creado por los medios artificiales de la razón se erige como un ente capaz de controlar y atemorizar al propio individuo. Entonces, la máxima de Goya, *El sueño de la razón produce monstruos*, se erige como una verdad tanto en la política, como en la filosofía, la ciencia y el arte. La racionalidad, de esta manera, se transforma en producto de una artificialidad mecánica y así su animalidad será como la de un monstruo de laboratorio creado por el propio ser humano.



Figura 16. Francisco de Goya y Lucientes, *El entierro de la sardina*, 1814-1816.

En este contexto, funciona el Estado, y más aún, en aquel estado absolutista, el cual fue motivo de las profundas reflexiones de Thomas Hobbes y Francisco de Goya. Esta institución, como una especie de robot o como un monstruoso animal, se erige como una entidad mucho más fuerte que el hombre natural. Así está destinada a amplificar, como una prótesis gigantesca, el poder del hombre al que protege. Construido de esta manera, el Estado es una máquina de muerte que de todas maneras sirve para prolongar, imitar, remendar e inclusive reproducir al propio ser vivo. El hombre es la bestia para el hombre, el hombre es el propio creador de aquellos monstruos que lo atemorizan, pero que de todas maneras le sirven para poder construir un Estado que lo ayuda a superar su propia condición animal. Tanto el monstruo como el hombre, la bestia como el soberano viven en un espacio espectral, en el cual cada uno coexiste para asediar al otro. De ahí que las formas fantasmales y monstruosas convivan con las figuras humanas en los grabados y pinturas de Goya (Derrida, 2008, p.21).

2.2.2 La memoria mítica en Goya

Estas imágenes encontradas en la obra del pintor aragonés, no hacen sino aludir a toda una memoria mítica presente en el pensamiento del ser humano que se verá también plasmada dentro del séptimo arte. Ernst Cassirer, en su libro *Mito y Lenguaje*, explica que los filósofos, en muchos casos, olvidan que, más allá de la concepción lógica y de conocimiento, existieron determinados procesos en la especie humana en los cuales el desarrollo mental estaba ligado a la representación visual. Gracias a esto, el espíritu del hombre se fue abriendo paso poco a poco hasta alcanzar la conceptualización (1973). Más aún, Claude Lévi-Strauss explica que: "...el pensamiento mítico procede por medio de imágenes sacadas del mundo sensible. En lugar de formular relaciones en lo abstracto, éste opone el cielo y la tierra, la tierra y el agua, el hombre y la mujer, la luz y la oscuridad, lo crudo y lo cocido, lo fresco y lo podrido. Elabora de esta manera una lógica de cualidades sensibles que escoge y cambia para transmitir en cada mito un mensaje diferente" (Lévi Strauss, 1971, p.62).

En este sentido, es precisamente como actúa también la pintura. El antropólogo francés explicará además que las religiones primitivas organizaron su enorme depósito de representaciones visuales en mitos y ritos; organización que podría parecer, a primera vista, totalmente arbitraria. No obstante, estas formas de recrear la verdad, consiguieron que el ser humano empiece a estructurar una lógica en las imágenes que iba creando. Así, aquellos hombres que ejecutaban ritos mágicos, pertenecientes a la mitología, tenían un orden tan estricto como el del hombre moderno vinculado a la física o a la química. De ahí que el hechicero o el curandero de las tribus primitivas, mediante su trato y ordenamiento de las imágenes, actúe igual que el científico moderno. Es más, donde la magia actúa como fe, tiene un principio similar al de la ciencia, en la cual determinadas causas producirán determinados efectos.

También el psicoanálisis, le prestará suma importancia a estas imágenes y representaciones míticas. Carl Gustav Jung, en sus estudios del inconsciente, amplificará los contenidos presentados en las imágenes de los relatos y sueños, asociándolos siempre con las imágenes de la literatura y la mitología. De ahí que la psicología, siempre haya tenido una relación con la mitología y el arte en general. Por su parte, Sigmund Freud se

acercó al lenguaje de la mitología al entender la obra de arte como una expresión de conflictos sublimados (textos sobre Leonardo Da Vinci, 1910 y Dostoievski, 1928); como una lectura del proceso creativo y su manifestación de las leyes del inconsciente (escritos sobre la *Gradiva* de Jensen, 1906); y como la interpretación de un mito griego que representa un exponente universal de la sique humana (el complejo de Edipo que atraviesa toda su obra). De esta manera Freud concibió el arte y los mitos como una forma más de revelar verdades sobre lo humano.

En la pintura de Goya, se observa como los temas mitológicos son empleados por el artista para disimular el realismo de determinadas pinturas que eran realmente atrevidas para la época y así poder contar la verdad. Tal es el caso de *Psique y cupido* (1798-1805); un tema que ya había sido representado en el arte clásico. La predilección por este mito desde la pintura obedeció en gran medida a las posibilidades expresivas que dicha narración ejercía en los artistas. Una historia de amor, de celos, de pasiones encontradas, que, además, podía ser un cuento infantil claramente evocaba la naturaleza humana de cualquier época. Si a todo esto se suma que la simbología del mito podía dar a lugar infinidad de interpretaciones, y que Goya era uno de los pocos pintores que podía darse el lujo de tener gabinetes íntimos, se podría suponer que el cuadro representaba algún tipo de experiencia autobiográfica.

En *Las Parcas* (1820-1823), el artista hace una revisión de las diosas del destino que vivían en el Inframundo. Después de la epopeya homérica (*Ilíada* y *Odisea*) el mito de las tres hermanas, Átropo, Cloto y Láquesis, que regulan la vida de cada mortal mediante hilos, se institucionaliza y se convierte además en un motivo recurrente en la pintura. Al pintor le obsesionó desde siempre el tema de la muerte, y por ello en el cuadro se observa una cuarta figura que representa a un ser humano que posiblemente sea llevado a su destino final. Ahora bien, si se observa el contexto social y político en el cual el cuadro fue creado, Goya, mediante sus imágenes, ofrece los efectos de la tortura del régimen absolutista de Fernando VII, gracias a una alegoría del mito griego. Se debe recordar que el soberano incrementó la represión a través de diversos decretos y el creado corría serios peligros. El argumento del cuadro requería una estrategia para que el relato de denuncia hacia la violencia y tortura pasase inadvertido por las autoridades oficiales.



Figura 17. Francisco de Goya y Lucientes, *Las Parcas*, 1820-1823.

Tántalo (1797-1798) grabado perteneciente a la serie *Los Caprichos*, hace una clara referencia al mito griego del mismo nombre. El personaje principal de este relato, al ser invitado a un banquete por los dioses decide corresponder con otra invitación en la cual descuartiza y cocina a su hijo como ofrenda a las divinidades. Este hecho le granjeó un eterno castigo en el cual debe permanecer cerca de agua y fruta que nunca consigue consumir. Goya utilizó esta imagen mitológica para referirse, de manera oculta, a aquellos matrimonios desiguales, fruto de las conveniencias de la época, que llevan a la insatisfacción de ambos cónyuges. De esta forma, el artista estableció un paralelo entre el castigo del personaje mitológico y aquellos que se encontraban en la circunstancia de satisfacer a una mujer más joven, sin poder conseguirlo.



Figura 18. Francisco de Goya y Lucientes, *Tántalo*, 1797-1798.

Con estos ejemplos, se torna indiscutible, entonces, el hecho por el cual la mitología ha tenido una incidencia absoluta, no sólo en la obra del pintor español, sino en todo el comportamiento artístico de Occidente desde el Renacimiento hasta la actualidad. Sin embargo, no se debe olvidar que los mitos clásicos tuvieron un tratamiento muy específico según las necesidades sociopolíticas de la iglesia y la monarquía. El artista aragonés supo aprovechar esta circunstancia para disfrazar, mediante los temas míticos, las denuncias que hacía en contra del poder de su época. De ahí que los mitos, lejos de ser entidades cerradas y autónomas, sirvan como elementos de reflexión tanto de forma icónica como conceptual.

2.2.3 Goya y la ironía

En su forma más simple, la ironía es una afirmación que expresa lo contrario de lo que significa. En cuanto a la argumentación, una de sus cualidades indirectas es que aporta líneas de pensamiento no explícitas, escondidas o invisibles, que hacen que el significado de lo dicho o mostrado se amplíe gracias a las interpretaciones personales de los receptores. De esta manera, la ironía enseña un escepticismo hacia las formas tradicionales y una desconfianza en torno a los conceptos absolutos. Gracias a esta crítica, y debido a las incoherencias que percibe, la ironía hace aflorar el absurdo y las contradicciones que subyacen en la realidad. El uso de la imagen con carácter comunicativo es una de las principales características del siglo XXI. Sin embargo, esto no es una novedad histórica, ya que, dentro de la historia del arte, la capacidad argumentativa y retórica de la imagen se utilizó en diversas épocas. De ahí que las pinturas y grabados de Goya constituyan un gran ejemplo del uso de la ironía en forma visual. Bajo estos parámetros, se puede comprender entonces que, cualquier imagen, que parezca contradictoria o absurda, debe ser interpretada en un sentido no literal. Esto se debe a que dicha representación puede contener la posibilidad de una experiencia retórica del lenguaje visual.

En sus pinturas, Francisco de Goya, utilizó de tal forma la ironía que ella paso a conformar sus obras y dejó de ser un elemento aislado. Así, en las creaciones de este pintor, existe siempre un recurso un tanto humorístico que se convierte en una manera de denunciar una realidad imposible. Lo que evoca el artista es casi siempre una risa incómoda que fluctúa entre la gracia y una profunda reflexión mental. Por tanto, se observa que lo irónico en Goya se basa en una resignación ante lo ocurrido, por un lado, y una visión crítica, por el otro. Al enfrentarse a las obras del pintor aragonés, el espectador no se queda indiferente ante las formas visuales de lo irónico. Estas creaciones se presentaron como verdaderas denuncias de la época en la vivió el pintor y se convirtieron en un precedente de la ironía y las metáforas que presentan las imágenes audiovisuales en el cine.

La ironía queda siempre muy cerca del humor, aunque en este caso sea un humor crítico dirigido al cambio, que luego desaparece en obras posteriores cuando este cambio es ya imposible. La difícil clasificación del arte de Goya tiene mucho que ver con esto. Las sonrisas incómodas que arrancan algunas de sus obras no son un accidente, son la ejecución pensada de un determinado modelo de describir el mundo que tiene repercusiones en lo político, y, más allá, en lo moral (Esteve i Crespo, 2012, p.32).

En el grabado *De que mal morirá* (1799) de la serie *Los Caprichos* el artista va más allá de la condición bestial de determinados profesionales de la medicina al hacer confluír determinados elementos contradictorios en su representación. Cuando el pintor coloca un asno joven, vestido de médico, provoca un contraste cómico a la par que genera una opinión crítica. Algunas interpretaciones han visto en el jumento-médico una alusión a todos aquellos doctores que trataron de acertar con la enfermedad de Goya, producto de la ingesta de plomo. No obstante, dejando a un lado todas las connotaciones de esta

imagen, se debe analizar además como esta estampa ejemplifica la diferencia entre la ironía verbal y la visual. Mientras en la primera tan solo se hace una sugerencia que no termina de expresarse; en lo icónico, la ironía se hace fuerte, pues presenta una exposición descarnada y radical de los absurdos que la realidad produce. De ahí que el grabado goyesco no solo contenga ironía, sino que además exponga un argumento presente en la imagen: lo ilógico de dejar a un burro cuidando a un enfermo. Apostar por el uso del lenguaje visual, antes que el verbal, es optar por una argumentación retórica que apela a una forma de comunicación cuasi universal. Como se ve en el grabado, Goya introdujo deformaciones animalescas y de otra índole que no solo se verían identificadas con lo grotesco.

Durante esa época, este también fue un recurso que sirvió para desarrollar la caricatura, un arte que evolucionó con mucha intensidad durante todo el siglo XVII. El dibujo y la estampa satíricos, que hacían referencia a animales o seres extraños, acentuaron la desmesura y la deformidad. Esta técnica logró conseguir caricaturas políticas, revolucionarias y contrarrevolucionarias, que deshumanizaron completamente al enemigo y lo convirtieron en un estereotipo de carácter ideológico. El pintor español, cuando utilizó estos recursos extremos, destacó la índole trágica de la deshumanización, sin evitar alguna risa que tal situación podía generar. Así en la serie los *Desastres de la guerra*, la fábula y caricaturización de los animales invitaba a hacer una reflexión triste y sombría sobre el contexto político que había generado la guerra de la Independencia. De ahí que Goya, aunque se sirvió de los recursos habituales de la caricatura, no se desvincularía de su realidad histórica y las situaciones irónico-grotescas que esta produjo.



Figura 19. Francisco de Goya y Lucientes. *De que mal morirá*, 1799

Gracias a todo el análisis hecho sobre las imágenes fantásticas en los cuadros y grabados de Francisco de Goya, se puede comprender como el pintor aragonés dejó un legado universal para los creadores audiovisuales. La marca dejada por el experto llegó hasta la actualidad e influyó en muchos de los grandes directores de cine contemporáneo. Como por ejemplo: Guillermo del Toro; que fue un realizador que bebió de los sueños imposibles del genio español. Su imaginario; no solo sirvió como un legado en las artes, sino que influyó de igual manera, en varias de las corrientes ideológicas, artísticas y sociales de la modernidad.

III PARTE

3. Fantasmas, monstruos y política en el cine de Guillermo del Toro

3.1 La influencia del imaginario católico y el suspense de Alfred Hitchcock

“Empecemos por el principio: cuéntame todo lo que has visto y lo que crees que significa”.

Hitchcock en el filme *La ventana indiscreta* (1954)

Es muy poco conocido que Guillermo del Toro, antes de dirigir su primer filme *Cronos* (1993), estudió asiduamente los métodos de dirección de absolutamente todas las películas de Alfred Hitchcock. En 1990, mientras era profesor de la universidad estatal de Guadalajara, el tapatío publicó un libro sobre el realizador británico en el cual se incluía hasta sus proyectos inacabados. Ese análisis, le dio al mexicano, no solo la comprensión de las técnicas y teorías cinematográficas del cine de suspense, sino que además le aportó una visión específica de la carrera de Hitchcock; y del modelo de la industria. Por consiguiente, es fácil deducir que la obra cinematográfica de Guillermo del Toro ha estado fuertemente influenciada por el realizador sajón. De hecho, ambos artistas le deben muchas de sus creaciones a sus relaciones de amor-odio con el catolicismo, pues gran parte de su cine tiene la iconografía y el sentido moral de este credo. Tanto Hitchcock como Del Toro utilizan el humor negro propio del catolicismo, pero además los dos directores incluyen críticas a los dogmas de quienes profesan esta religión. Desde esta perspectiva, se puede observar con claridad cómo la obra de Guillermo del Toro maneja referencias y tributos al discurso fílmico de Alfred Hitchcock. El director británico, nació en una familia católica y asistió a un colegio jesuita, lo que dejó en él una fuerte tradición religiosa. Por ello, aunque la fe del realizador oscilaba entre el amor y el odio, solía incorporar en sus filmes imágenes religiosas. De ahí que las películas de Hitchcock se hicieran famosas por la complejidad psicológica de sus personajes que basaban su pensamiento y acciones en la naturaleza de la culpa y el origen del bien y del mal. Además, los filmes del londinense tienen un tema católico recurrente que es el del hombre inocente que es acusado por un crimen que no cometió, algo que los psicoanalistas llaman “transferencia de culpa”.

Estos temas, en gran medida, hacen eco en la manera en la cual Jesucristo, fue víctima de acusaciones falsas y asumió los pecados del mundo. Sin embargo, Hitchcock no utilizó estos dilemas solamente para eso, sino que gracias a los mismos exploró el lado oscuro de la condición humana. El londinense nunca fue de los católicos más beatos. De hecho, sus filmes están llenos de insinuaciones comprometidas ya que retrató a curas y fieles de una manera marcadamente irreverente. Cuando le preguntaban sobre sus creencias, el británico optaba por bajar el perfil de su espiritualidad, aunque aceptaba que existía una fuerte influencia de ella dentro de sus obras. Guillermo del Toro también nació en un medio conservador y de catolicismo rancio. Su abuela trató de inculcarle los preceptos de esta religión desde que era un niño. Para ello utilizaba el miedo, el sentimiento de culpa e inclusive los tormentos físicos. Así, en este ambiente asfixiante, el pequeño Guillermo

pudo encontrar refugio en una gran cantidad de narraciones fantásticas plasmadas en cómics y películas. Su pensamiento visual, plagado de espectros y monstruos, se debe en gran medida al recuerdo que tiene de aquellos años en los cuales estas criaturas ejercían en él una especial fascinación. De hecho, en varias de sus charlas, el mexicano ha recordado estar en su cuna, cuando observaba como un mar de dedos verdes salía por debajo de un tapete, lo cual le dejaba perplejo sin poder ir al baño y mojaba su cama. Finalmente, se armó de valor y decidió hacer un pacto con los monstruos que ahora habitan sus películas.

En cuanto al papel paradójico de la estética, se acierta al señalar de nuevo el catolicismo de Hitchcock: las raíces católicas del director y su profundo sentido moral como artista insistían en que la escisión en estilo y acto (elegancia versus crimen) era la clave de la fragilidad de la condición humana. Del Toro no solo entiende este punto sino que lo plasma en la pantalla... (Kercher, 2015, p.280).

Al igual que Hitchcock, Del Toro tiene una relación de amor-odio con la religión. De hecho, en películas como *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*, se pueden encontrar críticas directas a los preceptos del nacionalcatolicismo. Esto se debe a que en gran parte de México la mayoría de los habitantes crecieron bajo el yugo de la Iglesia Católica y la familia del tapatío no fue la excepción. Por ello, un buen trozo de la oscuridad en sus creaciones proviene de las estructuras malignas propias de los mitos religiosos. Y, aunque el guadalajareño; logró alejarse de esta fe, los monstruos y fantasmas de ella lo acompañaron en su obra artística. Además de estas consideraciones, el director británico y el realizador mexicano, comparten otro rasgo en común dentro de sus filmes: el humor negro. En varias oportunidades, Alfred Hitchcock calificó a muchas de sus películas de terror y suspenso como comedias, ya que, para él, existía una línea delgada cuando se trata de hacer a alguien reír o cuando se pretende hacerle gritar. Para el londinense, el terror y la comedia eran las dos caras de la misma moneda, una teoría que no era para nada ajena a Edgar Allan Poe, el maestro de la literatura de miedo.

Consecuentemente, en México, la tierra natal de Del Toro, también existe una arraigada tradición en cuanto al humor negro. Como se conoce, una vez al año se celebra, como motivo de críticas y risas; el día de los muertos, una fiesta en la cual se convive y se festeja con la muerte. Las calaveras mexicanas, muy típicas de esta celebración, nacen como una forma festiva de denuncia. Formadas por versos casi siempre octosílabos, comentan de manera jocosa y en forma de epitafio determinadas características de personajes vivos, como si estos estuviesen muertos. Así, gracias al humor negro de esta fiesta, se alude a que debajo de la tierra “todos somos iguales”. Por ello, los protagonistas de estos textos comparten créditos con la muerte, la cual sirve para denunciar los defectos de los difuntos. La obra de Del Toro no podía ser ajena a estos rasgos culturales, y menos aún a aquellas representaciones que utilizan la muerte y los espectros como una forma de crítica social. Del Toro encuentra en Hitchcock una gran inspiración, pues, al igual que el director británico, el latinoamericano busca temas siniestros para hacer su debut en la dirección.

En su primer filme *Cronos* (1993) el tapatío narra la historia de un anciano, vista a través de los ojos de una niña, que sucumbe ante los deseos de inmortalidad. En sus relatos, tal

como lo hacía el realizador londinense, el mexicano incorpora niños en situaciones peligrosas para crear el suspenso en la trama (una estrategia que repetirá luego en varios de sus filmes). También la moral judeocristiana juega un rol esencial en ambos directores. Como se había expuesto, Hitchcock siempre subraya en sus personajes esa digresión entre lo bueno y lo malo, para ahondar en la oscuridad psicológica del ser humano. Del Toro, recurriendo al territorio fantástico y de terror, hace las mismas reflexiones éticas a través de su cámara. De ahí se puede observar como el tapatío se convierte en un discípulo destacado de Hitchcock, pues entiende, al igual que el inglés, que para que los personajes de sus filmes sean exitosos, estos deben pasar por dilemas éticos y morales propios del catolicismo.

Finalmente, otra de las cosas que aprenderá el mexicano del británico, será el protagonismo de la mujer en las historias que relata. En películas como *Mimic* (1997) *El laberinto del fauno* y *La cumbre escarlata* la mujer tiene un rol esencial, pues es la protagonista y dueña de la trama. En otros de los filmes del tapatío como *La forma del agua* (2017) y la serie *La cepa* (2014), aunque no juega el rol principal, ayuda de manera sustancial al desarrollo de la narración. Este también es un rasgo común que tiene el iberoamericano con el europeo, pues para Hitchcock, las mujeres eran el centro motor de la mayoría de sus historias. El londinense sentía una necesidad, que rayaba en lo obsesivo, por construir historias de mujeres con tramas siniestras y aterradoras. De ahí que para este cineasta las damas fuesen mucho más que personajes, en realidad eran verdaderos símbolos morales del bien y del mal.

3.2. Lo vampírico, lo siniestro y el suspense en Cronos

A Guillermo Del Toro la inspiración para hacer *Cronos* le vino del recuerdo de su relación con su abuela católica. El mexicano, opta por dejar a un lado todas las convenciones sobre los mitos vampíricos y crea otras que se basan más en la combinación entre ciencia y técnica. Para mantener la inmortalidad, el vampiro del realizador tapatío requiere de un artefacto con una sofisticada ingeniería que mantiene en su interior a un insecto. El ingenio se conoce como *Cronos* y es el nombre que lleva su opera prima. Así, el vampiro protagonista de la película tendrá que ver más con un ser humano dotado de gran inteligencia y creatividad, que con un demonio salido del averno. La condición vampírica en este filme, a diferencia de las versiones anteriores sobre estos seres, tendrá un carácter eminentemente antropocéntrico. En este sentido, el vampiro de esta película es un simple ser humano que necesita de sangre para vivir. De ahí que se observe, desde los inicios fílmicos del director, el giro de tuerca que Del Toro hace en torno a los monstruos, pues el vampiro de esta obra tiene un mayor entendimiento de la humanidad que el común de los mortales. De hecho, con esta puesta en escena, el mexicano revaloriza lo humano como valioso por fugaz y trabaja con temas conocidos, pero creando visiones nuevas y enriquecedoras, un rasgo que se convertirá en una constante de toda su obra.

Si el no muerto de Stoker le debía al maligno su existencia y era, por lo tanto, perverso por definición, el vampiro de *Cronos* es un mero ser humano que se vale de un artefacto creado por su propia inteligencia para supervivir.

No obstante, también requiere de sangre humana para funcionar. De esta manera, el vampiro de Del Toro es un ser mucho más rico, problemático y atormentado que el de Stoker, ya que no es concebido por la maldad demoníaca si no por la razón humana (Párraga, 2010, p.61).

Del Toro presenta el mito del vampirismo, como una especie de consecuencia de la búsqueda de la vida eterna por parte del ser humano. La constante lucha del hombre contra el tiempo, será precisamente el dilema al cual se enfrenta Jesús Gris, el protagonista y Ángel de la Guardia, su antagonista. Esta problemática alude obviamente al mito de Cronos, el dios del tiempo, que en muchas culturas se veía como una fuerza destructiva y devoradora. De ahí que el filme se convierta en una parábola del tiempo que ha sido cuestionado por la alquimia; es decir, una metáfora del hombre desafiando nuevamente las leyes naturales para jugar a ser Dios. Así, la presencia de relojes durante toda la película resulta irónica y anacrónica pues en el relato, el pasado y presente parecen fundirse. Y es precisamente esta condición del tiempo la que le da a la película un carácter siniestro, o, en otras palabras, un carácter fuera de lo habitual que causa incertidumbre y miedo. En el cine de Hitchcock, lo siniestro se presentaba como aquella atracción hacia la oscuridad y el vacío de muchas de las tramas y personajes de sus películas que remiten a complejos de culpa propios del catolicismo. “El vampiro tradicional no ve en los tópicos del memento morir o *carpe diem* más que abstracciones filosóficas, mientras que el vampiro de Cronos sufre en sus propias carnes esta tiranía del tiempo de manera extremadamente concreta y constante” (Párraga, 2010, p.62).

En *Cronos*, de Guillermo del Toro, lo siniestro se observa en la ambigüedad de la concepción del tiempo en el vampiro y en la relectura sórdida de ciertos mitos judeocristianos. No es casualidad el nombre del protagonista de la trama: Jesús Gris. Este signo hace referencia a Cristo y la resurrección, pero en clave vampírica. También el antagonista, Ángel de la Guardia, remite a un juego con los íconos y símbolos del catolicismo que el director tapató hace para criticar las creencias de esta religión. Más aún, si se observa que el suspenso en la filmografía de Hitchcock genera la incertidumbre de la trama, se puede notar que a misma estrategia funciona en la ópera prima del mexicano. El mecanismo siniestro del artefacto que convierte a los hombres en monstruos crea una sensación de desasosiego y ansiedad en los espectadores, pues la condición vampírica conduce a los hombres al abismo.

Pero también la niña protagonista, Aurora Gris, posee esta sensación de desasosiego que genera el suspenso, pues ella no sabe distinguir entre la muerte y la vida. Así el suspense en Guillermo del Toro es similar al de Hitchcock ya que no es sólo espera; sino la dilatación de esa espera y, de manera más amplia, su ritmo, su puesta en duración, su puesta en tiempo o más bien, su puesta formal. En este sentido, puede decirse que el suspense tiene una especie de reglas; por ejemplo, la modulación de la duración de la trama y la garantía del control del cineasta sobre el montaje para crear una sensación de incertidumbre. De ahí que el mexicano, al igual que el británico, maneje niños en la trama que atraviesan situaciones difíciles para generar incertidumbre:

Hitchcock incorporó significativamente a niños en situaciones peligrosas en algunas de sus películas. En ambas versiones de *El hombre que sabía demasiado*, un niño es secuestrado. La escuela y el escenario de la fiesta

infantil son lugares clave para el terror en *Los pájaros*. En *Sabotaje*, el joven Steve, sin darse cuenta, lleva una bomba en un bote de película que explota y lo mata (Kercher, 2015, p.273).

Aurora Gris, en *Cronos*, posee una sensación de zozobra al igual que Ana en *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), como también estará presente esta emoción en *El hombre que sabía demasiado* (Alfred Hitchcock, 1956). Gracias a la incorporación de infantes en estos filmes se puede acentuar el sentimiento de lo siniestro de los escenarios que se narran, ya que una situación familiar, como puede ser la infancia y sus juegos, se convierte en algo extraño y fuera de lo común. El cine de Guillermo del Toro se caracteriza por crear picos dramáticos en estos juegos aparentemente cotidianos de los niños, que conforme la trama avanza, se van convirtiendo en macabros.



Figura 20. Fotograma de *Cronos* (Del Toro, 1993)



Figura 21. Fotograma de *El espíritu de la colmena* (Erice, 1973) Elía Querejeta



Figura 22 (a). Fotograma de *El hombre que sabía demasiado* (Hitchcock, 1956)

3.3 Totalitarismo y la memoria en el cine de Guillermo del Toro

Como se conoce, el género de terror en el cine, permite purgar las ansiedades y los temores de la sociedad; ya que ofrece una vía de escape para que las audiencias tengan una catarsis. Sin embargo, este género fílmico, también puede convertirse en un modo de cuestionar el orden establecido de forma metafórica y/o repensar ciertos sistemas políticos, las normas impuestas o los códigos de conducta. Todo el cine de corte fantástico (y los filmes de Guillermo del Toro; son un buen ejemplo de ello) ha contribuido a introducir monstruos y espectros en historias ficcionales, que en gran medida simbolizan aquello de lo que no ha sido permitido hablar en determinadas épocas. Estas criaturas, que en apariencia suelen encarnar el mal y desatan el miedo, generalmente cuestionan y ponen a prueba el statu quo de una sociedad, una cultura o inclusive la humanidad misma. Filmes como los de George A. Romero: *The night of the living dead* (1968), *Dawn of the dead* (1978) y los del cineasta tapatío aquí analizado, son un claro ejemplo de este método.

En la primera mitad del siglo XX, los tres grandes regímenes totalitarios de Europa (Alemania, Italia y España) se dieron a la tarea de combinar propaganda y censura para establecer una coerción dentro de sus gobiernos. Así, se estableció un control directo en todos los frentes de lo político y social. Esta situación llevó directamente a una autocensura implícita que existió tanto en Alemania como en Francia, al igual que en Italia y España, e inclusive en los propios Estados Unidos de Norteamérica. En consecuencia, los totalitarismos impusieron sus prohibiciones mediante la tutela religiosa, en algunos casos y en otros, mediante el control directo de la educación y los medios de comunicación. El cine, por su diversidad, por la construcción simbólica de sus imágenes y por lo laberíntico de sus narraciones, en algunos casos pudo evitar la obcecación de sus censores. Así, el séptimo arte, de forma indirecta, pudo denunciar ciertas políticas totalitarias utilizando el género de terror. Sin embargo, en muchos otros casos debió adaptarse a la situación:

El terror se convierte en total cuando se torna independiente de toda oposición; domina de forma suprema cuando ya nadie se alza en su camino. Si la legalidad es la esencia del gobierno no tiránico y la ilegalidad es la esencia de la tiranía, entonces el terror es la esencia de la dominación totalitaria (Arendt, 2015, p.623).

En consecuencia, en este tipo de regímenes, el Estado ejerció un poder total. Por tanto, poco importaba cómo en realidad eran los hombres o el mundo, o cómo en justicia debían ser, pues solo importaba la dinámica de una Historia natural que no reconocía la diversidad de los seres humanos. Esta variedad eran los “otros”, a los que se consideraba débiles y ajenos; por tanto, para este tipo de regímenes, debían estar fuera del sistema. De ahí que estos “otros” se hayan convertido en los monstruos que una buena parte del cine de terror ha transformado en símbolo de la verdadera humanidad de los hombres. Los totalitarismos rechazaron todo sentido y validez de cualquier discurso que no estuviese alineado con el oficial y con la Historia natural. Por ello, el arte tuvo que buscar caminos y encriptar mensajes de humanidad en sus obras; una técnica que subsistió hasta la época actual. Un claro ejemplo de este accionar del arte se encuentra en el filme *El gabinete del Doctor Caligari* (1920) de Robert Wiene, La película no solo es una firme muestra de cómo el contexto histórico influye en las obras de arte, sino además cómo el cine invita a reflexionar sobre la realidad. Así el expresionismo alemán en el cine utilizó una estética

que, mediante imágenes distorsionadas, consiguió expresar el sentir de los artistas frente a la situación que se vivía en esa época:

En este punto tampoco parece baladí mencionar la metáfora que se hace al nazismo en cuanto que ya hemos hablado de la importancia del contexto histórico para el desarrollo de esta corriente. La Alemania nazi se estaba gestando en plena época y Cesare dormido durante 25 años no es más que una alusión al pueblo alemán dormido y manso llevado a cometer crímenes bajo los delirios del Reich o de un doctor maniaco y asesino. Sin duda alguna el arte es una gran posibilidad de expresión, sutil o no, de la realidad. El cine (obra de arte total), y con películas como ésta, deja claro que sirve para entendernos y entender nuestra Historia (López Montero, 2015, p.10).

Dentro de estos parámetros, también el arte de Francisco de Goya y Lucientes y Guillermo del Toro contribuirán a permitir la comprensión de la historia. Si se observa el nacionalcatolicismo en España, este surge en la guerra civil y se convierte en parte del ideario franquista en la dictadura. Esta doctrina era la versión integrista del catolicismo y la alianza entre la política y la religión del nuevo Estado. En consecuencia, ser buen español significaba ser un buen católico; los que no profesaban esta fe, eran malos ciudadanos. El tradicional maniqueísmo de la dictadura promulgaba una Historia contemporánea en la cual existían varias etapas y personajes que habían perseguido a la Iglesia de distintas formas. Así, la etapa ilustrada, los marxistas, los anarquistas, los afrancesados, los liberales, los masones, los demócratas y los republicanos fueron los culpables de dicha persecución; es decir, eran una especie de monstruos que debían pagar por el daño que habían hecho según la historia oficial. Durante la dictadura (1939-1975), la doctrina franquista mantuvo al cine español claramente restringido desde lo ideológico. Y es que no solo se impusieron los pilares teóricos del nacionalcatolicismo, sino que además se determinaron los procesos creativos y comerciales de las películas. De ahí que los argumentos y temáticas religiosas se convirtieran en la prioridad de las producciones durante la dictadura (Sanz Ferreruela, 2018, p.32). Sin embargo, hay que resaltar que la censura como tal, no fue un invento de Franco. En realidad, la primera normativa oficial se promulgó en 1912, en el gobierno de Primo de Rivera, momento en el cual se comenzó a prohibir aquellas películas que cuestionaban los valores tradicionales de España. En la proclamación de la República en 1931, la censura disminuyó, pero no desapareció por completo. Ya con la victoria de Franco en 1939, es cuando la presión censora se establece de forma definitiva.

La Junta Superior de Censura Cinematográfica tenía el objetivo de preservar los valores morales de las películas que se estrenaban en las salas españolas y controlar su contenido ideológico. Entre sus atribuciones estaban las de supervisar los guiones de la producción nacional, conceder los permisos de rodaje, otorgar las licencias de exhibición y calificar las películas por edades. Los filmes que no cumplían con los preceptos exigidos o se modificaban o eran prohibidos (La Vanguardia, 6 de marzo de 2019).

Desde 1941, se impone el doblaje como una práctica obligatoria, convirtiéndose en el arma más poderosa de censura franquista pues desplegaba una vigilancia absoluta sobre

los diálogos, la música e inclusive los sonidos de los filmes. Además, la junta de censura estaba compuesta por representantes del Departamento de Propaganda, del Ejército y, sobre todo, miembros de la Iglesia. Los delegados eclesiásticos eran los últimos en filtrar todas las cuestiones referentes a la moral. La religión, la familia y la patria eran los temas sagrados de estas producciones.

Por su parte, en Alemania, el nacionalsocialismo había surgido como una idea de una revolución social para ese país en 1919. Esto no significó que el partido Nazi haya tenido una propensión marxista socialista, pues de esa corriente tan solo tenía la segunda parte de su nombre ya que era básicamente un movimiento de carácter nacionalista. Al igual, que el fascismo italiano, el nazismo alemán surgió después de la Primera Guerra Mundial e iba en contra el socialismo comunista que obtuvo la victoria en Rusia después de la revolución de octubre de 1917. Ahora bien, la ideología nacionalsocialista era también opuesta al capitalismo liberal, que había surgido en los Estados Unidos de Norteamérica; es decir, había germinado como una tercera alternativa de pensamiento político en el mundo. En realidad, aunque esta tendencia no era de izquierda, sí tenía un punto de vista crítico hacia el capitalismo.

En cuanto al séptimo arte, se debe señalar que, aunque Josef Goebbels exhibiera el cargo de Ministro de Propaganda del Tercer Reich desde 1933 hasta 1945, en lo concerniente al cine la propaganda, no era su primer objetivo. Goebbels en realidad buscaba una industria cinematográfica fuerte para Alemania, cuyos productos hicieran ostensible un gran nivel artístico y un fuerte potencial taquillero. Y, aunque el mensaje era sumamente importante, estas características eran las fundamentales para el desarrollo del cine alemán durante el nazismo. El macho de Babelsberg (apodo con el cual era conocido) era un apasionado de la industria hollywoodense y tenía conocimiento de que los americanos introducían su cosmovisión del mundo en sus películas para así influenciar a las masas. En consecuencia, no es extraño que, al analizar los títulos producidos en Alemania durante su mandato, los filmes propagandísticos posean un porcentaje sumamente bajo. Goebbels pretendía, de cierta forma, competir con el cine estadounidense.

Goebbels confiaba en el valor de los mensajes fílmicos para “ganar el corazón del pueblo y conservarlo”; le gustaba tanto el cine como la radio, considerándolos a ambos los dos instrumentos más efectivos de transmisión ideológica, ya que ambos le permitían llegar a la audiencia de una forma amplia y directa (Carrión y García, 2000, p.8).

Sin embargo, toda esta situación, no significó que no existiesen limitaciones. La censura que los nazis impusieron acabó con la libertad artística que ganaron los alemanes en el período de la República de Weimar. Desde el partido se habían impuesto determinadas consignas que se debía seguir al momento de realizar películas. En febrero de 1934 se estableció un reglamento cinematográfico en el cual se introdujo la censura previa de guiones y proyectos de nuevos filmes. Así se podía controlar los contenidos ideológicos. De ahí que se prohibiesen de forma específica los guiones que estuviesen en contra del espíritu de la época o en contra del nacionalismo. Además, se cuidaba que los filmes reflejasen la sensibilidad nazi y la exaltación de la raza aria. Por ello, a pesar de los sueños de Goebbels, el resultado de todas estas normas impuestas hizo que el cine alemán de esa época fuese poco novedoso y original.

Finalmente se debe comprender que el fascismo surge en Italia durante la Primera Guerra Mundial y cuando este conflicto llega a su fin en 1918, ya la utilización del cine como maquinaria ideológica en toda Europa había dejado profundas huellas en la población. Muchos intelectuales fomentaron el uso del cine para formar la mano de obra en temas relacionados con la prevención de accidentes laborales y la lucha en contra de enfermedades como la tuberculosis y la sífilis. El Partido Nacional Fascista (PNF) durante sus primeros años de gobierno, aunque impone su nueva cultura política de forma agresiva y violenta, se da cuenta de que las verdaderas conquistas de las masas debían darse dentro del campo de la emoción y a través de las mentes y de los corazones. Por ello el cine aparece como un gran aliado para el imaginario social fascista: “El fascismo utilizó todos los medios a su alcance, desde los modernos medios de comunicación hasta los colegios, para construir una serie de mitos muy convenientes. Esos mitos tenían la misión de convertir a Italia en una potencia orgullosa y dominante en el mundo” (Lozano, 2012, p. 19).

Mussolini se anima a preferir al cine, de entre todos los medios de comunicación, por dos razones. En primer lugar, *Il Duce* se da cuenta del gran poder que tienen las imágenes cinematográficas en la década de 1920. En este período el cine superó a las audiencias de la prensa; en todas las partes del mundo se multiplicaron las salas como una forma de entretenimiento barata que ofrecía a sus espectadores una forma de descubrir el mundo. El segundo motivo tiene que ver con el poder que tiene el celuloide para inculcar ideas. Desde que el cine se populariza como un medio de diversión, los intelectuales inician una discusión sobre el efecto en las personas de las imágenes que observan en la gran pantalla (Da Rosa, 2009, p. 102). Por estos saberes, no sorprende que el último largometraje del mexicano, *Pinocho* (2022); esté precisamente ambientado en la época de la Italia fascista:

El cuento de [Carlo] Collodi era muy político. Servía las necesidades de Italia en ese momento exacto. Era una idea que buscaba abrazar la obediencia para lograr el amor de los mayores, mientras se fusionaba en una república y creaban un sentido de orgullo en la patria, familia y esas cosas Del Toro (como se citó en Núñez Rojas, 2022, p.3)

Ya en 1923, Giuseppe Petrai, un periodista y escritor italiano pretendió renovar el cuento clásico de Pinocho al publicar *Avventure e spedizioni punitive di Pinocchio fascista*; un relato que, tomando como pretexto al personaje de la marioneta, realizaba los valores fascistas vinculándolos a un tipo obediencia ciega propuesta por los regímenes totalitarios. En oposición a este ideal, Del Toro construye una versión cinematográfica en la cual la desobediencia es una virtud para de esta manera reflexionar sobre los remanentes de los totalitarismos que subsisten en las sociedades contemporáneas. Es así como el cine fantástico y de terror del director, es influenciado por el genio de Goya, mediante sus películas, plagadas de monstruos y espectros, presentando una visión de estos escenarios opresivos.



Figura 22 (b). Fotogramas de *Pinocho*, Guillermo del Toro, 2022.



Figura 22 (c). Fotogramas de *Pinocho*, Guillermo del Toro, 2022.

Aunque a primera vista, los filmes del creador tapatío parezcan obras cuyo único objetivo es la distracción y el entretenimiento, se observa, en una segunda mirada, la denuncia y la crítica de los regímenes totalitarios. Mediante sus visiones fantásticas, el mexicano ha hecho una clara reflexión sobre la memoria histórica de las dictaduras. Lo fantástico-maravilloso de su cine ha aportado una mirada transgresora que ha chocado con la denuncia política del totalitarismo y el fascismo. Los filmes de Del Toro tienen una condición subversiva de la realidad histórica pues presentan, a través de la imaginación, plasmada en los monstruos y espectros, aquello que las censuras de los totalitarismos habían prohibido enseñar. Es precisamente éste el gran aporte del realizador mexicano: utilizar al monstruo y al espectro para volver a dialogar sobre aquellos temas no resueltos por la memoria.

3.4. Tipología de criaturas en los filmes de Guillermo Del Toro y enlace con los personajes goyescos

Los grabados y pinturas de Goya, tuvieron una influencia fundamental en todo el arte que vino a continuación, y más aún en la cinematografía. El análisis, aquí detallado ha conseguido una breve muestra de algunas de las criaturas ideadas por el pintor, que aparecen en las producciones del tapatío. Dentro de estas representaciones, se encuentra la del espectro, un símbolo que subsiste en el cine contemporáneo. El genio español había encontrado en este ser, la ambigüedad mediante el desdibujo; lo cual le servía para representar aquellos temores que venían a la sociedad, como asuntos no resueltos o cuestiones por resolver. En consecuencia, Guillermo del Toro, en *El espinazo del diablo*, una de sus primeras películas, utiliza esta representación para reflexionar sobre los asesinatos no zanjados de la guerra civil española. Sin embargo, el mexicano irá más allá y, para expresar el mundo sombrío de la guerra y los conflictos bélicos, también manejará iconos propios del averno, como aquellas criaturas de los cuadros de Goya que se asemejan a seres infernales. En este ámbito, son ricos en iconografías los filmes que el director realiza sobre *Hellboy*, el héroe satánico de los cómics. De ahí, que el mexicano, no pudiese dejar de lado, una imagen tan seductora como la del diablo (figura constante en los cuadros de Goya) y en tal sentido, la utilizará en películas como *El laberinto del fauno*. Al igual que el aragonés, Del Toro siente una atracción irresistible por lo monstruoso, lo demencial y la magia negra; por ello utiliza también imágenes de espectros de brujas en películas de una alta calidad estética; como *La cumbre escarlata*. Ahora bien, el vampiro quizás sea una de las criaturas más fascinantes que retrató el creador. Este ser, que ha perdurado en el inconsciente colectivo del cine y la literatura por varios siglos, también es una constante en el cine del mexicano. Si bien es cierto que, Del Toro, en su ópera prima, *Cronos*, hace una relectura del mito vampírico; en *Blade II* (2002) retomará este monstruo para finalmente examinarlo con un mayor detenimiento en su serie *La Cepa*.

3.4.1 Los espectros y fantasmas de Goya y El espinazo del diablo

Una parte del imaginario espectral dentro de la pintura de Goya, ha dejado una notoria influencia en las películas, más aún en la obra fílmica del tapatío. El pintor aragonés, realizó un grabado bajo el título *Que viene el coco* (1797 - 1799), perteneciente a la serie Los Caprichos, en el cual se observa un ser con apariencia fantasmal, que intimida a dos niños, mientras la madre se complace en ello. Dicha stampa alude a la forma de educar a los niños a través del miedo a seres sobrenaturales, una costumbre muy común en Europa. Pero, ¿Quién realmente era este ser que asustaba a niños e infantes? América Latina utilizaba este ente en la educación infantil, aunque con nombres ligeramente distintos como cuco, cuca o cucuy, para referirse a seres imaginarios y malvados que inducían a los infantes a la obediencia. También, el cine de terror contemporáneo, ha estado plagado de representaciones de este monstruo. Como muestra de ello se puede citar películas como *Pesadilla en la calle Elm* (1984), *Scream* (1996),

Boogeyman (2005) y la serie *The outsider* (2020); entre otras. Bajo este contexto, y desde el análisis formal de la imagen, cabe explicar que esta criatura, se ata metafóricamente a este fantasma asusta niños, con el fruto del cocotero ya que los tres agujeros de la cáscara del coco aludirían a la boca y los ojos de un ente maligno. Por su parte, Sebastián de Covarrubias (1611) en *Tesoro de la Lengua Castellana y Española* opina que el nombre “Coco” le dieron a este fruto los españoles por el gesto de enojo de las monas hembras hacia sus crías, que además se parece a un gesto humano. Así posiblemente; la emulación de estas posturas y sonidos de los monos puede ser que sirviese para asustar a los niños lo que hizo que con el tiempo se crease un personaje mítico más bien indefinido que sería denominado con el nombre de “Coco”.

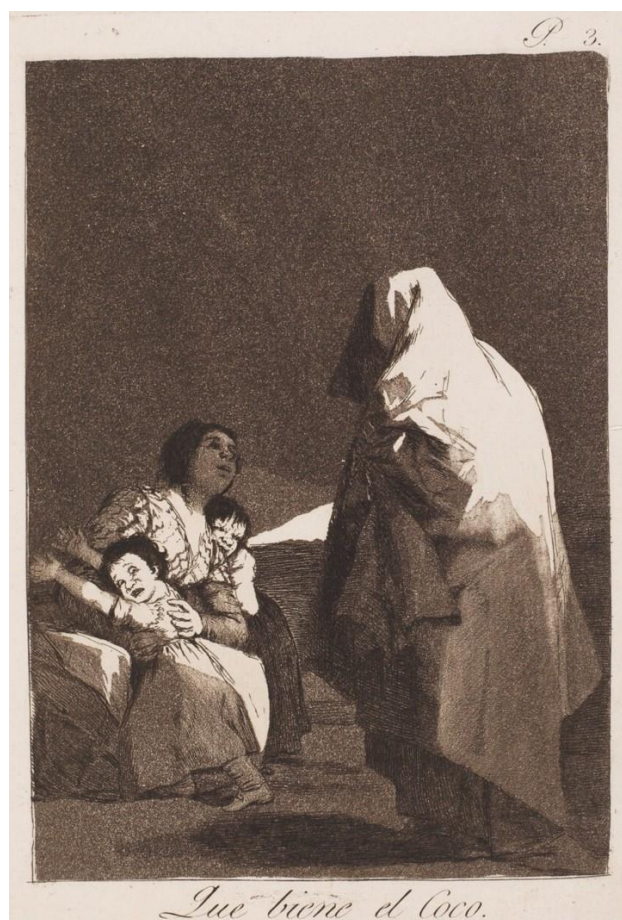


Figura 23. Francisco de Goya y Lucientes, *Que viene el coco*, 1797 – 1799.

Por consiguiente, el “Coco” no tiene una representación única; pues se refiere a cualquier espantajo que causa temor en los niños; este nombre se refiere más al gesto de una mueca simiesca, que los adultos utilizaban para asustar a los pequeños y así mantenerlos a raya. Una representación de este ente también aparece en las calabazas de *Halloween*, una tradición irlandesa en la cual se realizan agujeros en la fruta para crear caras siniestras. Estos diseños recordarían a las culturas antiguas dentro de la historia celta, en las cuales se presentaban las cabezas de los enemigos en lanzas para atemorizarlos. Sin embargo, se puede observar que, en el grabado de Goya, no se llega a mostrar el gesto del fantasma,

dejándolo así a merced de la imaginación a la cual se refiere Derrida y también Federico García Lorca:

La fuerza mágica del coco es, precisamente, su desdibujo. Nunca puede aparecer, aunque ronde las habitaciones. Y lo delicioso es que sigue desdibujado para todos. Se trata de una abstracción poética y, por eso, el miedo que produce es un miedo cósmico, un miedo en el cual los sentidos no pueden poner sus límites salvadores... porque no tiene explicación posible [...]. El miedo que el niño le tenga depende de su fantasía y puede, incluso, serle simpático (Conferencia sobre las canciones, Federico García Lorca, 1928).

Este espacio ambivalente de estar y no estar, este desdibujo, tanto en la pintura como en lo psicológico, es precisamente el que crea el efecto relacionado con el temor y el misterio, pues el ente, aunque no termina de aparecer, está al mismo tiempo presente. Así el pintor se ocupa precisamente de la ambigüedad en estas abstracciones pictórico poéticas en las cuales la imaginación del espectador juega un papel preponderante al proyectar los propios miedos en espacios que no están claramente definidos. Este juego del espacio también aparece en el grabado *Las camas de la muerte* (1812-1814) perteneciente a la colección los *Desastres de la guerra*. En esta representación la sensación de tránsito de la vida hacia la muerte lo marca el avance de una mujer en medio de un espacio lleno de cadáveres. Mediante esta técnica el pintor acentúa la soledad del personaje principal frente a la muerte y trasciende el contexto de la ciudad de Madrid de aquellos años para convertir al cuadro en una imagen universal. Goya juega además, con la ambivalencia del estereotipo fantasmal pues todas las figuras están cubiertas con sábanas como si se tratase de espectros. Se conoce que la imagen del fantasma cubierto por una sábana se popularizó en la Edad Media, ya que desde la época de Jesucristo se tenía la costumbre de envolver a los muertos en telas. Así el pintor; consigue no solo recrear el dolor y la miseria de Madrid de esa época, sino que también brinda un espectáculo macabro que puede describir cualquier sitio sin importar el momento histórico. En otras palabras, mediante este grabado el aragonés convierte lo particular en universal. El personaje principal de *Las camas de la muerte* (1812 – 1814) se desliza como un fantasma entre las sombras y busca un espacio que le acogerá como una cama que lo lleve al más allá (Vega, 2008). En este escenario, Goya consigue crear una ambigüedad entre vida y muerte a partir de envolver a sus figuras en sábanas y crear una representación fantasmal de las mismas. Con ello el artista logra plasmar, gracias a la imagen estereotípica clásica del fantasma, ese espacio entre la vida y la muerte que surge de las sociedades que pasan por catástrofes como la guerra. El aragonés en su pintura mostró como la guerra transforma la relación de los hombres con su entorno y su propio pensamiento y los convierte en seres miserables pues la muerte ronda en todas partes. Esta condición anímica de miseria en medio de la guerra hace que los individuos se conviertan en verdaderos “desastres” humanos. De esta situación surgió el nombre que eligió el pintor para bautizar una de sus aclamadas series pictóricas.



Figura 24. Francisco de Goya y Lucientes, *Las camas de la muerte*, 1812-1814.

Tampoco la serie los *Disparates* está exenta de fantasmas; en el grabado *Disparate de miedo*, (1815 – 1819) se observa un espectro gigante que en su manga tiene un rostro que asusta a un grupo de militares. Los seres con falsas apariencias, fantasmones o espectros, como se ha visto, siempre estuvieron presentes en la obra de Goya. En un primer momento puede parecer que esta imagen, que en el grabado se presenta como una aparición, sugiriese una crítica hacia las supersticiones y falsas creencias de los soldados de las guerras independentistas. Sin embargo, desde una lectura psíquica y antropológica, se puede observar en la pintura una materialización de lo invisible y de lo extraño u ominoso de la guerra. Derrida había mencionado que gracias a los espectros se podía hacer visible aquello de lo cual no se habla ni se menciona. Así el lugar del espectro puede estar ocupado por la sombra; ese inconsciente individual y colectivo al cual se refieren Freud y Jung:

Jung entendía en términos generales a la sombra como los aspectos oscuros de la personalidad que han sido rechazados, negados o reprimidos de la psique consciente por ser difíciles de reconocer para el sentido de identidad y autoimagen del yo. La sombra en tanto complejo corresponde entonces a contenidos del inconsciente personal y, de esta forma, se relaciona directamente con la experiencia vital del individuo (Barrionuevo Durán, 2012, p.106).



Figura 25. Francisco de Goya y Lucientes, *Disparate de miedo*, 1815 – 1819.

En cuanto a la figura goyesca mencionada, se puede anotar que el artista presenta la imagen del espectro como una figura inquietante, que toma el lugar de la sombra o el inconsciente, y subvierte el orden natural establecido, ya que, lejos de demostrar valor y disciplina, los militares del cuadro se amontonan presos del miedo. De ahí que ciertas interpretaciones hayan visto en este grabado la expresión del inconsciente individual del artista; es decir, la sombra de la siquis de Goya llegó a adquirir enormes dimensiones al igual que el espectro representado. Así, los valores de la conciencia del aragonés, que encuentran su metáfora en los soldados, se vinieron abajo llevando al artista a vivir una existencia poblada de ensoñaciones que surgían de su interior.

Desde lo colectivo, se puede señalar que posiblemente el pintor también se hizo eco del vacío que la guerra instala, como un fantasma, en la cabeza y el corazón de cada psique humana. Los conflictos bélicos, al tener como base las motivaciones pulsionales de los individuos, crean constantes barreras simbólicas que hacen que la culpabilidad instaure un dominio religioso que se recrea en la moralidad y las creencias en el más allá. Bajo este prisma, el fantasma del miedo en el grabado se convierte en una imagen ritual similar a aquellas que se construyen en las culturas más primitivas. El miedo desorienta, pues trastoca en el ser humano la relación con el tiempo y por eso el ser humano acude al arte en busca de equilibrio. Más aún, en tiempos de guerra este miedo provoca “una perturbación de la actitud ante la muerte”, como señalaría Freud. Al igual que Goya, Del Toro utiliza la imagen del Coco para representar el vacío de la sique de los personajes de sus películas que no pueden vivir porque arrastran culpas del pasado como en el filme *El espinazo del diablo*. El espectro infantil, en este caso, es utilizado por el director de una forma inversa, pues es un niño (que acarrea el recuerdo de los asesinatos de la guerra) el que asusta a grandes y chicos dentro del orfanato. En este sentido la imagen cinematográfica juega el mismo papel que el grabado de Goya pues evoca la ambivalencia que el ser humano tiene ante la pulsión de muerte. Además, esta imagen coincide, al igual

que el cuadro del aragonés, en la representación del miedo que tienen los seres humanos ante lo siniestro y lo desconocido.

3.4.2 Monstruos y perros del infierno goyesco en *Hellboy*

Ernst Cassirer, en su *Antropología Filosófica* (1968) coincide con una premisa freudiana al explicar que el ser humano, al no poder enfrentarse con su realidad cara a cara y de modo inmediato, crea símbolos. En lugar de tratar con las situaciones mismas, el hombre habla consigo mismo gracias a la producción de imágenes artísticas, símbolos míticos y ritos religiosos. Así, mediante estas creaciones, una persona soluciona problemas, individuales o colectivos, de su yo interior o inconsciente. Por la interposición de estos medios artificiales, el hombre llega a conocer y comprender determinadas cosas que estuvieron vedadas o invisibles durante mucho tiempo. De ahí se observa cómo la máxima de Goya: “el sueño de la razón produce monstruos” se cumple; pues el ser humano es tan solo un animal racional, que de todas formas necesita de la racionalidad para justificar inclusive su propia irracionalidad. La mitología no es, por tanto, un conjunto absurdo de ilusiones, creencias y supersticiones; más bien representa un sistema simbólico, que, aunque carezca de racionalidad per se, busca un espacio de significación. Dentro de esta búsqueda de significados, los seres humanos se han interrogado durante toda su historia sobre la propia condición animal:

Aquí y en todas partes en donde hablemos de la bestia y del soberano, tendremos en mente una analogía entre dos representaciones corrientes (corrientes, por consiguiente, problemáticas, sospechosas, que hay que interrogar) entre esa especie de animalidad o de ser vivo que se denomina la «bestia» o que nos representamos como bestialidad por una parte, y, por otra parte, una soberanía que nos representamos casi siempre como humana o divina, en verdad antro-po-teológica (Derrida, 2008, p.33).

Como explica Derrida los hombres poseen una condición ambivalente que transita entre lo animal, divino, salvaje y racional. De esta situación, el ser humano debe hacerse cargo y una forma de hacerlo es mediante la visualización de espectros que remiten a un pasado. Pero también dentro de estas categorías se puede encontrar a las bestias y monstruos que responden a una condición animal que está presente en todos los individuos. La cultura, el arte, la ciencia e inclusive la política y filosofía; se han ocupado de estas representaciones monstruosas, para poder reflexionar sobre temas inherentes a toda la especie humana. Gracias a estas reflexiones los hombres han creado imágenes que se ha convertido en símbolos de denuncia y reclamo social.

Se puede inferir entonces que las representaciones de animales monstruosos, han estado en las expresiones artísticas desde tiempos prehistóricos. Goya no fue la excepción, pues trabajó este tipo de iconología en su serie de grabados. Para el análisis que aquí se detalla es importante entonces detenerse específicamente en dos de sus creaciones: *Algún partido saca* (1814 - 1815) y *Fiero monstruo!* (1814 - 1815) de la serie los *Desastres de la guerra*. En ambos cuadros se puede observar la presencia de una bestia indeterminada que se asemeja a un perro gigantesco que lucha con un hombre en el primer caso, mientras que,

en el segundo, vomita cadáveres. Diversas han sido las interpretaciones de estas obras, pero en la mayoría de los casos se ha visto que significan una denuncia ante la bestialidad de la guerra.



Figura 26. Francisco de Goya y Lucientes, *¡Fiero monstruo!*, 1814 – 1815

En su intención de universalizar el tema de la violencia, las imágenes del genio de Fuendetodos aluden a un mito sobre un animal diabólico: Cerbero. Las primeras referencias de este can son antiguas, pues esta criatura aparece mencionada tanto en la *Iliada* como en la *Odisea*. Aunque Homero tan solo haga una breve descripción de este animal refiriéndose a él como el “perro de Hades” contra el cual luchó Hércules, Hesíodo, por su parte, realiza una descripción más detallada de esta bestia describiéndola como un ser feroz e indescriptible. El espécimen es retratado como de aspecto canino, rudo, estridente y devorador de carne cruda. En algunas versiones de su iconología también suele estar representado con serpientes alrededor de su cuerpo. Así esta criatura se relaciona con el averno y los aspectos más siniestros de la condición humana. Goya, al igual que Guillermo del Toro, utilizará este animal infernal, para referirse a la lucha del ser humano en contra de la barbarie de la guerra. El monstruo que presenta el aragonés es una clara metáfora de los conflictos bélicos de los cuales fue testigo. Su criatura, como lo hacía el mitológico can Cerbero, engulle hombres para luego vomitarlos como cadáveres. Esta significación será una influencia fundamental para *Sammael*, la criatura diabólica que presenta Del Toro en su película *Hellboy* de 2004. Si bien el tapatío reconoce que su inspiración para la creación de esa bestia proviene del imaginario de Howard Phillip Lovecraft, no es menos cierto que en la mitología *Lovecraftiana* existe un marcado influjo de cultos y sectas griegas que también conmovieron a Goya. Más aún, el nombre con el que bautiza Del Toro a su ser, *Sammael*, proviene de un antiguo habitante del Hades, como en su momento lo fue el perro infernal Cerbero.

3.4.3 El diablo, Goya y El laberinto del fauno

Otro ejemplo de un símbolo arquetípico, es la imagen del diablo, una efigie que representa la dualidad bestia-hombre de manera fiel, y que ha sido utilizada en innumerables ocasiones por el cine. Este espectro, en los primeros siglos del cristianismo, era plasmado únicamente como un ángel caído, cuyo aspecto negativo estaba dado tan solo por su representación oscura, aunque con el tiempo fue tomando formas animalescas. Varios textos antiguos ya habían identificado a esta entidad, como una mezcla de bestias: águila, león, serpiente y pez (Yarza Luaces, 1979, p.18). Sin embargo, el diablo tan solo empieza a tener una imagen corpórea sagrada en el mundo cristiano con el Apocalipsis de Juan evangelista. En este texto se da una representación del mal, gracias a una visión del apóstol Juan en la isla de Patmos. La visión apocalíptica del apóstol describirá algunos seres conformados por mutaciones de distintos animales que remiten al infierno y las bestias. Juan describe también ciertos ángeles que apoyan tanto a entidades malignas como benignas y una cantidad de demonios que no eran ajenos a otras culturas. En Egipto existía el monstruo Ammut, una especie de mezcla entre hipopótamo, leopardo y cocodrilo; en el Islam, *Al-Saitan*, con atributos animales y los *gul*, que eran una especie de demonios de apariencias vampíricas convertidos en mujeres bellísimas (Eco, 2007, p.54). Antes del mundo cristiano del Nuevo Testamento, una de las representaciones culturales con mayor trascendencia fue posiblemente la del dios cananeo-fenicio Baal. También considerado como el símbolo del fuego, Baal ha sido identificado con Cronos y Saturno y fue venerado en el III milenio a.C. por los semitas amorreos, una especie de tribu nómada, que pronto fue desplazada por los semitas arameos. La manifestación bestial de este dios estaba asociada al toro, pues se aludía al carácter todopoderoso de la divinidad y se lo asociaba con los bóvidos machos ya que eran los animales más fuertes y de mayor poder de fecundación. Como un dios solar, Baal tenía el control del tiempo, al igual que Saturno. Su muerte mediante el fuego se convirtió en un símbolo de purificación que sirvió para encontrar un significado a la cremación de los cuerpos de los difuntos. Los cananeos, debido al crecimiento de su población, se transformaron en una amenaza para el resto de las poblaciones hebreas, así como también sus dioses. En consecuencia, Baal era el dios guerrero por excelencia de los cananeos y también la divinidad de los invasores de ciertos territorios de Asia Occidental como Israel y Palestina. Por ello, estas poblaciones, junto a otras, se constituyeron en un peligro que se vio reflejado hasta en el Antiguo Testamento: “Destruirás completamente a los hititas, a los amorreos, a los cananeos, a los ferezeos, a los heveos, y a los jebuseos. Este es el mandamiento del Señor tu Dios” (Deuteronomio 20 : 17).

En este contexto y por su nomadismo, los hebreos consideraron a los cananeos como bárbaros. De ahí que, Baal, el dios del fuego, de los instintos animales y de la fecundidad, debía ser destruido, tanto material como simbólicamente. Por ello, se da una especie de guerra civil, en la cual Yahvé, el dios de los hebreos, triunfa y asume ciertas características del dios de los cananeos. Sin esta estrategia, ante los ojos de muchos israelitas nómadas, Yahvé no hubiese tenido ningún poder sobre la vida agrícola y la fecundidad de la naturaleza. Así el dios de la abstracción y del espíritu triunfa sobre el dios de la animalidad y la carne. Por tanto, Belcebú o Baal Zebub (señor de las moscas) será tan solo otra forma de nombrar al dios Baal siguiendo la costumbre hebrea de representar a dioses ajenos como figuras maléficas vinculadas a los animales. Al no existir; una coincidencia

universal en torno a la representación del diablo, otra de las imágenes arquetípicas más difundidas fue la del macho cabrío; un símbolo de la fertilidad en Arcadia, una comunidad rural griega. Como macho de la cabra, surgió el dios Pan que, con el tiempo, fue venerado por pastores y cazadores ya que protegía a los animales salvajes y el ganado. Este dios de la naturaleza vivía, según el mito, en zonas limítrofes y representaba todos aquellos comportamientos indecentes que estaban fuera de la norma para los católicos. Como se observa una vez más, aquí se da de nuevo la contraposición política entre bestia y soberano, entre rebeldía y autoridad.

Pan no es ni un hombre ni una bestia sino un dios, pero a menudo se mueve precisamente entre la esfera humana y la animal. Es a un tiempo animal, pastor y cazador pescador, y la divinidad que protege los ganados y los animales salvajes, además de ser el patrón de la reproducción animal.⁵ Es un dios alegre que toca la siringa pero que se torna terrible si es despertado de su siesta.⁶ Y lo que es más importante: es un dios que obedece a sus instintos y que se imagina habitando riscos en lugar de ciudades, un dios cuya parte animal predomina sobre su parte humana (Porres Caballero, 2012,p.65).

Las obras de Goya no fueron ajenas a estos antagonismos entre a los demonios y el poder político; y también representaron los mitos sobre las transformaciones y mutaciones del ser humano en animal. *El aquelarre* o *El gran cabrón* (1820 - 1823) perteneciente a la serie de Las Pinturas Negras, da cuenta de una reunión, frente al gran macho cabrío (cuya forma también tiene el dios Pan), que sirve para empezar con la iniciación de una bruja, ataviada con una túnica blanca. Se debe comprender que un condicionante para la creencia en la brujería tiene que ver con el pacto que los seres humanos llegan a realizar con el diablo y por ello se asume que, en el cuadro de Goya, se está observando un rito demoníaco de iniciación. Si se toma en cuenta que los rasgos definitorios del diablo se contraponían a los cuerpos asexuados y andróginos de los ángeles y las figuras del cristianismo, no es extraño suponer que se utilizase a un dios que se identificaba con las cabras, animales descritos como lujuriosos en los bestiarios medievales, para representar al mal.



Figura 27. Francisco de Goya y Lucientes, detalle *El aquelarre*, 1797 – 1798.

Ahora bien, la mezcla que Pan, tenía entre lo humano y animal; era una de sus características esenciales y una cualidad, que lo acercaba a todos los seres demoníacos de la mitología cristiana. Para los católicos, cualquier tipo de transformación de un ser humano en un animal era una perversión salvaje de la imagen de Dios. Las metamorfosis y mezclas de lo humano con lo animal estaban concebidas como deformidades físicas y morales que conducían a la degradación y el pecado. Y es que, para los cristianos, el lado animal de los seres humanos tendría características maléficas. Por tanto, no era una casualidad que el Diablo estuviese vinculado a determinadas divinidades de carácter zoomórfico como Pan. Goya, en su serie los *Caprichos*, en el grabado 60 de título *Ensayos* (1797 - 1799) también dibujó estas creencias en donde se observa la representación del macho cabrío.

En la época del pintor, la iconografía del demonio, como una cabra similar al dios Pan o Dionisos griego; era un arquetipo común, como también las creencias sobre brujería. *Ensayos* representará los rituales de unas brujas primerizas, que dejan sus ruelas, la calavera, los gatos y el cántaro de pócimas para iniciarse en el vuelo hacia el *Akelarre*. Goya, desde 1774, había entablado una amistad con Leandro Fernández de Moratín, un poeta y dramaturgo que preparó una edición crítica del proceso inquisitorial de Zugarramurdi. Por tal motivo es indiscutible que los relatos de Moratín hayan servido de inspiración al artista para la creación de las obras que tienen como referente al diablo y la brujería. El proceso de Zugarramurdi de 1609 consistió en un acto de la Inquisición en el cual dieciocho mujeres fueron reconciliadas y once quemadas en el País Vasco. Dicho episodio fue uno de los casos más famosos de brujería en España del cual el pintor aragonés se hizo eco.

El texto de Mongastón, recogido por Fernández de Moratín, también se reinterpretó a lo largo del tiempo, y lo fue, prácticamente hasta las investigaciones realizadas en los años noventa del siglo XX, (...) Desde este prisma se derivó la interpretación de que el territorio español vivió una caza de brujas de baja intensidad y que, no obstante, el principal efecto del Santo Oficio en esta faceta fue acrecentar el temor de las gentes de toda condición a las palabras, a las delaciones y al etiquetamiento social como desviado que merecía punición por razón de herejía o sospecha de la misma (Mantecón y Torres Arce, 2011, p.288).



Figura 28. Francisco de Goya y Lucientes, *Ensayos*, 1797 – 1799.

Guillermo del Toro enmarca a su película *El laberinto del Fauno*, dentro de este contexto al usar al dios Pan, como uno de los personajes principales de la trama. De nuevo el director, utiliza una imagen arquetípica y subvierte los conceptos sobre el bien y el mal, para enseñar al espectador la bondad de los monstruos. Esta divinidad será, nada más y nada menos, que la impulsora de toda la acción del filme, pues invita a Ofelia a percibir el mundo más allá de los límites impuestos por la dictadura nacionalcatólica. Algunos hallan en este hecho una relación con las características lúdicas y profanas que la mitología clásica asignó a este ser y de las cuales Goya también se hizo eco. Como se anotó con anterioridad, en ciertos pueblos agrícolas, Pan era el dios de los campos y los pastores. Por tanto, no necesariamente poseía una connotación maléfica y siniestra ya que tenía como dones la fertilidad y el poder de las profecías. Dentro del filme del mexicano, se observa que estas cualidades se mantienen, pues la criatura, como uno de los guardianes del bosque, mantiene una función doble. En primer lugar, es el guía del destino de Ofelia y luego es quien hace que la protagonista, en medio de un gobierno totalitario, reflexione sobre los valores éticos de los seres humanos.

3.4.4 Apariciones, brujas y la mujer vieja desnuda en La cumbre escarlata

En Goya, la representación de brujas y espectros, ha dado pie a todo tipo de interpretaciones. Algunos críticos subrayan que el aragonés siente un gusto obsesivo por

todo lo monstruoso, lo demencial y lo oculto. Otros consideran que esa tendencia obedece a la estética de lo sublime y el gusto por lo popular. Ciertos teóricos ven en estas imágenes un sentido alegórico que enmascara la realidad, mientras que otros investigadores de su obra califican esos dibujos de realistas porque critican los males de la Iglesia, el fanatismo de la religión y el sistema de castas. Aunque todas estas interpretaciones son válidas, lo cierto es que Goya utiliza su pintura para cuestionar y deshacer los principios ideológicos dominantes de su época. De ahí que, para conseguir este fin, Goya se adelanta a la revolución del pensamiento en la cual se asienta la modernidad y rompe con los principios manifiestos del arte tradicional. Así en su iconografía sobre las brujas, no solo se encuentran espectros y mujeres viejas que prefiguran el Expresionismo, el Realismo o el Surrealismo, sino que se observa por primera vez un cambio de actitud frente a la pintura, lo que lo convierte en uno de los pioneros del arte moderno. Dentro de este panorama, el pintor será el único de su época en ofrecer un amplio corpus de desnudos femeninos. Si las viejas y las brujas, eran casi sinónimos en el habla popular, será Goya quien se haga eco de este imaginario colectivo mediante sus grabados y pinturas. La imagen que tenía el artista de la mujer vieja correspondía con los avatares de las vidas de las brujas. Para él, la putería, la hipocresía de las beatas y la brujería eran caras de una misma moneda. Las mujeres viejas y las hechiceras eran la excusa ideal para criticar muchos de los males de la sociedad como lo eran los vicios de las mujeres, la corrupción de la policía o, inclusive, las aberraciones de los pederastas.

...el único que ofrece un amplio corpus de desnudos femeninos proveyos es Goya. No por casualidad lo encontramos "citado" literalmente en la película de Benjamín Christensen, *La brujería a través de los siglos* (1921), a través de uno de los caprichos bruñeriles más hermosos: *Linda maestra*. Brujas y viejas son casi sinónimos en el habla popular y sin duda en la imaginación de Goya (Pedraza, 1999, p.7)

Además, en algunas de sus representaciones se observa como las ancianas traspasaban los saberes, que provenían de sus malas prácticas, a las jóvenes. De hecho, en varios de sus grabados se puede observar los castigos a los crímenes que estas mujeres cometían. Sin embargo, para Goya estas infracciones a la ley eran meras fantasías. Él veía los autos de fe como farsas grotescas de delitos imaginarios. El genio de Fuendetodos puso tanta pasión en representar estas escenas que sus cuadros sirvieron como vehículo para expresar los terrores y fantasías secretas sobre el cuerpo de la mujer. En este sentido, los desnudos expresivos de las octogenarias se contraponen a las formas estereotipadas de las jóvenes, y, gracias a esta ambivalencia, se consigue crear un efecto espectral y siniestro en las mentes de los observadores de los cuadros y grabados del pintor.

Siglos más tarde, Del Toro, utilizará este mismo efecto, para representar los fantasmas de su filme *La cumbre escarlata*. Los espectros generalmente se extienden más allá de los rituales, tradiciones, cuentos y leyendas que pueblan. Desde la visión de lo espectral, señalada por Jacques Derrida en 1993, el fantasma ha sido entendido como una herramienta analítica de problemas no resueltos. Por consiguiente, las visiones de mujeres viejas desnudas, que asustan a la protagonista en la película del mexicano, son apariciones de entes que habitan entre la visibilidad y la invisibilidad y entre la vida y la muerte. Esta condición dual hace que estas entidades sean útiles para el análisis del tiempo y la historia en la cual se desarrolla el filme. Como figuras intersticiales, los fantasmas problematizan

el pensamiento dicotómico y se convierten en una metáfora que pone en duda la versión autorizada de determinados eventos. Esta condición sirve como un método para desestabilizar ciertas narrativas, como la totalitaria y la patriarcal, y originar nuevas formas de pensamiento. De ahí que, en *La cumbre escarlata*, los fantasmas y apariciones de abuelas y desnudas revelan una historia no contada sobre el sufrimiento femenino.



Figura 29. Francisco de Goya y Lucientes, *Linda maestra*, 1797 – 1799.

3.4.5 La influencia de los vampiros de Goya en el cine de Guillermo del Toro

Los monstruos, que tienen una parte de murciélago y otra de humano, dibujados por Goya, tanto en *Los Caprichos* como en su serie *los Desastres de la guerra*, son la representación de los vampiros, un ente descrito en ciertos mitos antiguos. Estos seres, en el pasado y aún en la actualidad, mantienen su valor mítico y religioso al ser considerados entes duales asociados a la vida y la muerte. Dentro de la cultura popular los murciélagos han sido asociados al vampirismo, como una alegoría de los muertos vivos que se alimentan de sangre. Esta metáfora también existe en la política y en los sistemas de poder en los cuales un ser humano se aprovecha de la vida de los otros. Así, la noción sobre el vampirismo tuvo lugar en los Balcanes durante la Edad Media y también en el Renacimiento hasta el siglo XVII. Además, el mito del vampiro y sus metamorfosis animales ha estado presente en muchas culturas del mundo. En ciertas creencias de África, el espíritu vampiro se separa de las brujas y succiona la sangre de los seres vivos (aunque su real pasión es el dinero). Para los mayas en México, fue una especie de dios con forma de murciélago, temido y poderoso, cuyo nombre era Camazotz. En Filipinas, el vampiro fue una variedad de ogro que duerme colgado boca abajo como los murciélagos y tiene

la posibilidad de transformarse. En ciertas poblaciones alemanas este espécimen oprimía el pecho de los durmientes y chupaba la sangre de los pezones de hombres, niños, mujeres y vacas. En Chequia, el vampiro fue una especie de espíritu que en la noche abandona el propio cuerpo para chupar la sangre de otras personas. En Italia, cerca de Trento, se consideraba a esta bestia como un cruce entre una salamandra y un murciélago, mientras que en Guayana era un ser a mitad del camino entre el licántropo y el vampiro propiamente dicho.

Los murciélagos tuvieron (y conservan aún) un lugar importante en las creencias míticas, mágicas y religiosas al ser considerados como una deidad dual, asociada a la fertilidad y a la muerte, a la luz y a las tinieblas. (...) Muy probablemente con la llegada de los españoles se fusionaron los mitos europeos y americanos relacionando los muertos-vivos con algunas de las deidades precolombinas y en particular con la del murciélago que se alimenta de sangre, para confirmar (o quizás dar origen) a un ser mitológico, el vampiro humano (Christen, 2003, p.55).

En *Mucho hay que chupar* (1797 – 1799) de la serie de *Los Caprichos*, el pintor aragonés hace una relectura del mito griego de Las Erinias o Las Furias vinculado al vampirismo. Las Erinias eran unos personajes que habían nacido de las gotas de sangre que llegaron a la Tierra cuando Cronos castró a su padre. Estos genios femeninos estaban alados como los murciélagos y eran tres: Alecto, Tisífone y Megara. Provenían del inframundo y eran las vengadoras de los crímenes de sangre. Goya, mediante la metáfora del vampirismo, trata el tema de la ignorancia de la gente y sus supersticiones.



Figura 30. Francisco de Goya y Lucientes, *Mucho hay que chupar*, 1797 - 1799.

Como en el mito, los seres de la sombra, simbolizados en *Las Furias* y los murciélagos, toman ventaja de la inocencia del pueblo que está representado en los niños. También *Soplones* (1797 – 1799) presenta seres alados como murciélagos, como una clara denuncia al mal que ciertos políticos hacían al denunciar a la gente humilde a la Inquisición debido a despreciables intereses. En este sentido, el grabado *Se repulen* (1797- 1799), de la misma colección, propondrá una crítica directa a la burocracia, al representar a un ser alado como murciélago que cobija a otro par de seres bestiales que están acicalándose entre ellos. El pintor utiliza la metáfora del vampiro en esta ocasión para simbolizar la corrupción de los funcionarios. Otro monstruo de este género, que representó la ignorancia y los vicios de la época, se ve reflejado en *Buen Viage* (1797 - 1799); un dibujo que sirvió como una forma de criticar a la Iglesia y las órdenes religiosas que tenían sumido al pueblo en la sombra de los dogmas y los misterios. Pero no únicamente la serie *Los Caprichos* tendrá estas metamorfosis de seres humanos con los murciélagos. *En Contra el bien general* (1814-1815. Tiza roja sobre papel verjurado. 146 x 206 mm) de la serie *Los Desastres de la guerra*, Goya retoma estas metáforas al presentar a un ser con orejas en forma de alas de murciélago que firma unas actas. Esta estampa es una crítica directa a las políticas absolutistas tomadas por Fernando VII.

El grabado *Las resultas* (1814 - 1815) actuará también de la misma forma ya que presenta un enjambre de raros murciélagos que se abalanza sobre una figura que yace en el piso. Se ha dicho que el pintor aragonés tuvo como fuente de inspiración el libro de Giambatista Casti (1724-1803), *Los animales parlantes* (Gli animali parlanti), texto en el cual, mediante fábulas se criticaba al poder corrupto. Lo cierto es que, en este grabado, se vuelve a observar como figura principal a un murciélago-vampiro, de aquellos que están presentes en “El sueño de la razón produce monstruos”. Esta estampa surge como una alegoría a aquellas personas que se aprovechaban de esa España, débil y yacente, que se ve representada como un cuerpo cansado en el piso. Dentro de este contexto, esta obra de Goya puede ser comprendida como un feroz ataque a los gobernantes que actuaban en contra del bien general y a favor de sus propios intereses. En otras palabras, los seres de la oscuridad, de la sombra y la maldad volvían a aparecer para apoderarse de los intereses del pueblo español.



Figura 31. Francisco de Goya y Lucientes, *Las resultas*, 1814 – 1815.



Figura 32. Fotograma de *La Ceba*, Guillermo Del Toro, 2014-2017.

Todas estas alegorías, sobre este ente maléfico, servirán para las decenas de películas que han tratado el tema del vampirismo dentro de la historia del cine, pues Goya fue uno de los pioneros en la representación de este monstruo. En concordancia, se puede observar cómo la iconografía creada por el Guillermo del Toro tiene una influencia indiscutible de los grabados del pintor aragonés. En *La ceba*, la serie de 2014, el director mexicano se adentrará en un universo vampírico muy particular. Conocedor de las tradiciones, el folclore y las leyendas populares sobre vampiros, el tapatío parte de las epidemias del siglo XVII para presentar una nueva epidemia del siglo XXI; el vampirismo. Y aunque existe un enfoque distinto sobre este tipo de monstruos, utilizará la tradición para buscar el anclaje de sus seres. Del Toro, no personifica ya al vampiro como el seductor personaje de la novela anglosajona, sino que más bien se acerca a la representación del monstruo

exhibido en la película *Nosferatu* (1922) dirigida por Friedrich Wilhelm Murnau. Es sobradamente conocido que este filme se inspiró en varias obras literarias del Romanticismo alemán, y para el diseño de los sets, la vestimenta y los escenarios en las pinturas y grabados de Goya. Así, en la serie del mexicano, a estas criaturas se les quita todo ápice de humanidad para concederles características animalescas. De ahí, que para el tapatío el vampiro, sea un ser repugnante, no solo porque asesina a hombres para alimentarse, sino porque físicamente tiene connotaciones grotescas como las criaturas de los grabados goyescos. En la producción de 2014, estos entes son sucios, viven apiñados como las ratas, no tienen alma y no manejan un control sobre sus propios sentimientos. Es decir, son una especie de zánganos sin voluntad que obedecen a los mandatos de un amo. Es aquí, donde el cine de Del Toro, vuelve a identificarse con los mundos de Goya, en los cuales se crítica a entes de las mismas características que responden a los intereses del absolutismo. Pero también el director mexicano irá más allá, pues presentará a estos monstruos como una alegoría al nazismo y el poder totalitario.

IV PARTE

4. Lo espectral goyesco en Del Toro. Análisis audiovisual

4.1 Espíritus, engendros y fascismo en el cine: *El espinazo del diablo*

Para aquellas sociedades que han pasado por la experiencia traumática de la guerra; es de vital importancia reconstruir el pasado en el presente, tomando como base acontecimientos personales y colectivos históricos. Esta construcción sirve para obtener un mínimo de salud mental y recuperar una identidad, individual y colectiva. De hecho, la política de la memoria, la cual se ocupa de los procesos de olvido, duelo y nostalgia, se ha convertido en un lugar de lucha cultural en España, desde la dictadura hasta la democracia. Por esto, antes de referirse a este determinado fenómeno social, se debe generar una reflexión profunda sobre lo que el término “memoria colectiva” implica. Algunos autores le han dado diversas connotaciones a esta definición; para Marie-Claire Lavabre es un proceso en el cual, los intereses y conflictos del presente operan sobre la historia. Bajo este concepto se debería analizar cómo determinadas naciones, Estados, iglesias o grupos sociales se apropian del pasado y hacen uso de él. Por consiguiente, se considera entonces que el fenómeno no tiene nada de nuevo ya que se remonta a los años 80 y 90, época en la cual se optó por entender la forma en que se abordaban los recuerdos en relación con los hechos traumáticos acontecidos en la Segunda Guerra Mundial. El totalitarismo en Europa y, la Guerra Civil y el régimen de Franco en España específicamente, llevaron al debate sobre lo que Jürgen Habermas y Nicola Gallerano denominarían como el “uso público de la historia”.

En ese contexto, la memoria colectiva en España, entendida como un tipo de discurso político referido al recuerdo del pasado traumático de la Guerra Civil y del franquismo, tiene mucho en común con otras formas de memoria similares, con la memoria de los acontecimientos traumáticos característica de la Europa de la posguerra, la del trauma colectivo del fascismo y del nazismo, de la Segunda Guerra Mundial y de los regímenes comunistas, y la lucha contra el olvido de las víctimas (Torres, 2007, p.28).

No cabe duda de que la guerra civil española (1936-1939) dejó un trauma que convirtió a la memoria en un lugar de lucha ideológica. Oficialmente los recuerdos sobre este conflicto bélico se reprimieron y la guerra se relató como una especie de *Cruzada religiosa*. Dentro de este marco, la memoria fue sustituida por la nostalgia hacia un pasado imperial perdido, además de imponerse una única identidad nacional para los españoles. Una sola religión, una sola lengua y cultura imperaban en la concepción de la unidad nacionalista del Estado español, mientras que las identidades regionales (vascos, catalanes, gallegos) fueron apartadas. Miles de personas desaparecieron, mientras los derechos culturales se habían suprimido en beneficio de la ideología oficial. En consecuencia, se intuye la necesidad de recuperar la memoria colectiva, dentro de las expresiones artísticas, como una especie de política que analiza los discursos del pasado

y la construcción de este. Los análisis de las imágenes-recuerdo, como las de *El espinazo del diablo* del cine de Guillermo del Toro, remiten a fantasías y mitos que plantean una relación controvertida con el pasado de las colectividades humanas. El paso de las distintas generaciones y las diversas corrientes artísticas ha hecho que la memoria no tenga el mismo carácter debido a que la historia siempre se construye desde el presente. De ahí que la problemática se base en explicar cómo los individuos de una época llegan a tener imágenes del pasado comunes y como estos producen estas representaciones con valores que son socialmente compartidos.

4.1.1 El nacionalcatolicismo y la Guerra Civil

En este contexto y para definir el discurso, se expone entonces como la ideología falangista influyó en el régimen de Franco. La dictadura debía transmitir a los españoles qué etapas y acontecimientos de la historia se debía recordar, así como también había que elegir los héroes, mitos y gestas que debían ser valorados. Toda sociedad, necesita unas referencias culturales que le den un sentido de continuidad para poder existir. El franquismo conocía muy bien este hecho y qué referentes e interpretaciones debían ser desechados para que la ideología oficial brillase por sobre todas. De ahí que, uno de los períodos más peligrosos, para cumplir con este objetivo, era el del siglo XIX. En esta época habían entrado ideas extranjeras provenientes de la Revolución Francesa y de la Ilustración y sus pensadores. En efecto, uno de los hechos, que se transformaron en mito y de los que más se hablaba durante la etapa de la Guerra Civil, fue el conflicto contra Napoleón porque se había convertido en un emblema de la independencia de la patria. La aparente guerra de liberación nacional, que se dio en 1936, había asumido la misma importancia que los conflictos bélicos del XIX. En lo popular, las imágenes bélicas de la pintura de Francisco de Goya resucitaron y el imaginario colectivo reconstruyó las luchas contra los comunistas y republicanos, como “Cruzadas” contra los “infieltes musulmanes”. Los españoles, de un extremo a otro de la península, habían adquirido unas particulares definiciones sobre lo que acontecía. “El franquismo no era en absoluto original. Ideólogos conservadores precedentes habían apuntado la necesidad de volver a tiempos pasados estableciendo vínculos con acontecimientos presentes. El sentimiento de decadencia nacional y degeneración civilizatoria había estado presente en el pensamiento reaccionario español del siglo XIX” (Burgos, 2011, p.147)

Precisamente sobre este pensamiento, es que el mexicano, presenta su obra *El espinazo del diablo*. El filme narra unos hechos, situados en 1939, en los cuales el director utiliza lo fantástico, para entrar a hacer 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. De ahí que la representación cinematográfica y literaria se haya convertido en un espejo de la memoria del pasado que sirve para comprender los efectos de la identidad colectiva. Se puede decir que la importancia de estas narraciones ha trascendido lo estético para llegar a una dimensión que alcanza lo ético y lo cognitivo. Mediante estos relatos no únicamente se ilumina un pasado reciente (olvidado o deformado), sino que además se reflexiona sobre lo

acontecido para conminar a las nuevas generaciones a no repetir ciertos errores. También se observa que estas narrativas contienen una reivindicación de la memoria que alude a dignificar el legado de la cultura de los perjudicados por la dictadura. Algunos escritores y cineastas, por otro lado, al abordar el tema de la Guerra Civil, han buscado formas no realistas, como es el caso del realizador mexicano, para capturar de manera más fiel el trabajo de la memoria. El tropo de la aparición ha sido frecuentemente utilizado para exponer la naturaleza fantasmagórica del pasado.

Estas alegorías contribuyen a describir un trauma histórico como lo es la constante tensión cultural que tiene España, un país que se debate entre la represión franquista y su presente democrático. En este sentido, el trauma se concibe no como un síntoma del inconsciente, sino más bien como un síntoma de la historia. El sujeto traumatizado lleva el peso de unos recuerdos intolerables, o está atrapado tanto en el pasado como en el presente, convirtiéndose en el síntoma de una historia que él mismo no puede poseer en su totalidad. Así este individuo, vive dentro de un espacio fantasmal y, motivado por el deseo de percibir un origen o una causa original a su tragedia, busca desesperadamente poseer la historia al narrarla. No obstante, no se da cuenta que la revelación de un origen traumático a través de la narración de la historia es en última instancia imposible. Y es justamente este trauma histórico el que la producción artística post-franquista busca resolver mediante sus representaciones.

4.1.2 El género fantástico en el cine de Guillermo del Toro

En la tradición del cine fantástico, con películas de monstruos, vampiros o aparecidos, existe una estructura espectral de la estética cinematográfica. Esta condición, hace que el espectador de este tipo de películas se ponga en contacto con una parte del inconsciente y pueda entrar en el terreno de “lo siniestro” o de lo “extrañamente familiar” (Derrida, 2001, p.32). En este sentido, la cinematografía y el psicoanálisis son; en realidad, contemporáneos; o sea, diversos fenómenos vinculados al medio audiovisual, como son la proyección y percepción, que de este arte tienen su correspondencia. La visión y la percepción de los detalles, la hipnosis, la identificación y la fascinación, entre otros términos; son procedimientos comunes, tanto en el cine como en el psicoanálisis. A efectos de aclarar este fenómeno, se convierte de gran utilidad la definición de lo que es un fantasma dentro de esta materia, ya que encuentra su paralelismo en el séptimo arte.

En términos antropológicos, un fantasma es una sombra, algo invisible y oscuro que contiene un gran misterio. Para Carl Jung, el término sombra designaba a uno de los arquetipos básicos del inconsciente colectivo; es decir, que un fantasma es todo aquello oculto o reprimido, que a pesar de estar en presencia, no es del todo visible y se mantiene al acecho. Tanto niños como adultos buscan jugar con esta sombra para lidiar con el miedo que sienten hacia ella, pues pertenece al ámbito de lo desconocido familiar, y es precisamente mediante el arte que se entra en este juego.

Por otro lado, en épocas de guerra, esta sombra, que no es sino el inconsciente colectivo, hace resurgir el fantasma de lo primitivo en los seres humanos y así el miedo, se transforma en una gran angustia al presenciar el retorno de lo reprimido.

Hablando en términos antropológicos o psíquicos, la sombra es un fantasma, un miedo visual que emana de los cuerpos, los pone en peligro o nos pone en peligro a quienes los miramos. Los niños tienen miedo de la sombra y por eso juegan con ella. Los adultos hacen lo que pueden para lidiar con la sombra del miedo y, por consiguiente, también intentan jugar con ella (Didi- Huberman, 2008, p.281).

Tanto en el cine fantástico, como en el bélico, algunos realizadores han jugado con esta condición fantasmal o espectral, para hacer visible la sombra o el inconsciente colectivo. Más aún el cine como tal tiene ya su propio carácter fantasmal, pues constantemente hace resurgir imágenes del pasado como injertos de espectralidad, además de que la película proyectada, por sí misma, ya es un fantasma en sí. Así, la memoria espectral está en constante visibilidad cuando un espectador entra a una sala de cine, pues mediante medios técnicos aparecen imágenes de un pasado, que aunque no está en presencia, renace en lo virtual. Una condición similar, surge en las imágenes digitales con las que el hombre moderno convive gracias al internet, y las nuevas tecnologías.

Si; a todas estas características, sumamos los efectos que produce el relato fantástico, se verá cómo este tipo de producciones artísticas buscan resolver problemas irresolubles del inconsciente colectivo. Según Tzvetan Todorov, el lector, al cuestionarse por la naturaleza de los acontecimientos relatados establece el género de la narración. Así, cuando los hechos del texto son extraños, pero existen explicaciones racionales, pertenecen al ámbito de lo extraordinario; cuando lo que sucede está fuera de lo común y las explicaciones se dan en el orden de lo sobrenatural, se entra en el terreno de lo maravilloso, y; finalmente, cuando los acontecimientos en el relato son anormales y las explicaciones sobre el origen de estos siguen dejando dudas en los lectores, el texto pertenece al género fantástico. De aquí que el relato fantástico habite en una condición siempre fantasmal, que transita entre lo verosímil y lo inverosímil, lo real y lo ficticio, la presencia y la ausencia. En cuanto a la literatura, la narrativa fantástica española se verá influenciada por E.T.A Hoffman y Edgar Allan Poe. Desde 1858, año en el cual la obra de este escritor empieza a ser traducida al español, los aportes del norteamericano se convierten en fundamentales en España; especialmente en tres aspectos esenciales: la intensificación de la cotidianidad, la presencia de lo macabro y el discurso de la ciencia.

Gracias a la incursión de estos temas en la narrativa ibérica, se dará paso a una reivindicación modernista del subjetivismo, el mundo interior y el de los sentimientos. Por tanto, la realidad objetiva deja de existir como tal, ya que el artista la comprende como insuficiente. Así se da paso a un espacio de libertad que proclama la superioridad de la imaginación sobre lo real y convierte todo acto imaginativo en un acto de crítica hacia la sociedad. De ahí, que las historias que se filman sitúan a sus personajes en escenarios próximos a los espectadores, lo que provoca mayor verosimilitud e impacto en las audiencias. Además, la nueva generación de realizadores, buscará frecuentes conexiones con otros géneros como el costumbrismo, la comedia y crítica social. Esta

nueva situación; hará que el fantástico hispano, adquiera una identidad propia en cada filme, dejando de lado los estereotipos clásicos del cine norteamericano para buscar recursos estilísticos propios. En este sentido se observará como el imaginario colectivo español empieza a preocuparse por confrontar lo imaginario y extraño de su cultura con lo real. “El cine fantástico en España logra un estado de madurez que se traduce en el interés por parte de algunos de los más notables directores, la acogida del público y los resultados obtenidos desde el punto de vista artístico y calidad de producción” (Rodríguez, 2004, p.13).

El espinazo del diablo (2001) es una película; heredera de este contexto, en donde los elementos fantásticos, buscan recuperar una memoria colectiva, y a la vez hacer una crítica social sobre el recuerdo de la Guerra Civil. La trama se desarrolla en 1939, el año en que este conflicto bélico prácticamente finalizó. Carlos, un niño de 10 años, es llevado a un orfanato que acoge a hijos de republicanos fallecidos en la batalla. Aunque en el sitio existen figuras bondadosas como Carmen y el doctor Casares, también existen personajes como Jacinto, un cuidador asesino que busca el oro escondido en el lugar.

Por otro lado, el espectador se encontrará con el elemento fantástico, representado por Santi, un espectro de una criatura desaparecida en el lugar. Este breve resumen, de la película permite entender como el factor sobrenatural del fantasma, colisiona, en ciertas secuencias del filme, con la realidad para construir una nueva representación de la guerra civil española. Como se había explicado, en el momento en que dentro de un relato, empiezan a convivir dos órdenes, el natural y el sobrenatural, la narración fantástica aparece como la aceptación a dicha alteridad. En consecuencia dentro de este espacio, 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. Dentro de este filme; se da un juego de fantasmas literales y simbólicos, centralmente en las primeras secuencias de la película, que tratan de dar una respuesta a la pregunta sobre cuál es la esencia de un fantasma; una incógnita que abrirá la trama de la película. A lo largo de narración, el espectador irá descubriendo que no únicamente Santi es el fantasma, sino que la misma Guerra Civil constituirá un espectro del pasado que se encuentra sumergido en el inconsciente colectivo de los españoles. Además esta obra obtiene, mediante las convenciones del género del horror, poner sobre el tapete la dimensión histórico-traumática del conflicto bélico. La cinta presenta un recinto de la memoria, en el cual las imágenes de la desolación y violencia de la guerra se suceden como fotografías que repiten, de manera tétrica, la experiencia bélica. En oposición al cine hollywoodense, en la película hispano-mexicana el espectro representará a cualquier evento trágico que se queda sumido en el tiempo como “un insecto atrapado en ámbar”; es decir como aquellos eventos psíquicos que no permiten el bienestar mental de los individuos. Sin embargo, en el relato, este acontecimiento trágico; no permanecerá estático, sino que insistirá en la memoria y en el presente de los personajes al acecho y en busca de una venganza.

...El espinazo del diablo propone que es en el recinto de la memoria en donde las imágenes de la violencia y la desolación, dejadas por la guerra, se suceden como fotografías. También propone que es precisamente en la

memoria en donde vuelve a repetirse, de forma funesta, la experiencia traumática que otra vez interpela al sujeto... (Ortiz, 2011, p.10)

Debido a todas estas reflexiones, se puede entender al género fantástico, dentro del relato fílmico, como un vehículo que sirve para abordar determinadas problemáticas que han estado invisibles en España. Si a esto se añade que este tipo de narraciones han estado siempre emparentadas con los cuentos de fantasmas, se comprende cómo, en los últimos años, varios críticos han empleado la simbología del fantasma como una alegoría de un pasado violento. Por ello, la investigación realizada a partir de este momento, utiliza fichas que identifican las secuencias, las descomponen en planos y acciones y analizan su dimensión narrativa. Todo ello, para interpretar las representaciones visuales de Francisco Goya y Guillermo del Toro; y hacer un resumen valorativo que compare las imágenes cinematográficas con las pictóricas. Mediante estas acciones, se busca comprender específicamente el *espectro goyesco*, y su influencia en los largometrajes analizados.

Así, dentro de la obra examinada, se encontraron dos secuencias específicas que relacionan este filme con las pinturas *Niños jugando a los toros* (1777 -1785) y *Muchacho espantado por un hombre* (1824-1825) de Francisco de Goya. Al igual que la obra del pintor aragonés, hizo una denuncia del absolutismo, los filmes de Guillermo del Toro realizan una denuncia de la ideología totalitaria impuesta por el nacionalcatolicismo. En ambos casos, tanto en el pictórico como en el fílmico, el espectro es particularmente afín a la niñez, destacando las experiencias y subjetividades infantiles, que hacen que los pequeños sean excepcionalmente receptivos a estas problemáticas.



Figura 33. Fotograma de *El Espinazo del Diablo*, plano de la Secuencia 39, Guillermo Del Toro, 2001.



Figura 34. Francisco de Goya y Lucientes, *Niños jugando a los toros*, 1777 -1785.

En primer lugar, hay que mencionar que estas fichas sobre las películas de Guillermo del Toro que posteriormente van a seguir, están extraídas del Esquema-guía de análisis audiovisual de Demetrio E. Brisset, en su libro *Análisis fílmico y Audiovisual* (2011), y éstas basadas a su vez, en los métodos fílmicos de Aumont y Marie, junto con Cassetti y Di Chio.

FICHA 1

Identificación: Secuencia, la nº 39 del filme *El Espinazo del Diablo*, dirigido por Guillermo del Toro en el 2001 y con un guion original de Guillermo del Toro, Antonio Trashorras y David Muñoz. Interpretado por los actores: Marisa Paredes, Eduardo Noriega y Federico Luppi rodada en 35mm, duración 2'25'', 10 planos, color, sonoro (inglés). Producción española, coste medio. Género: drama/terror-gótico. Sinopsis: En un orfanato, adultos y niños viven escondidos del ejército franquista. Un fantasma, que habita en un foso, espera hacer justicia.

ACCIONES REPRESENTADAS	BANDA IMAGEN
<ol style="list-style-type: none"> 1. Los amigos de Carlos corren dentro de una bodega abandonada. 2. Jacinto, el portero, recarga la escopeta. 3. Jacinto entra a la bodega en busca de los niños. 4. Jacinto se encuentra con tres niños de frente. 5. Uno de los niños clava una especie de garrocha en Jacinto. 6. Jacinto cae al suelo. 7. Los cuatro niños clavan garrochas en Jacinto. 8 Carlos empuja a Jacinto al estanque. 9. El espectro de Santi asfixia a Jacinto. 10. Los cuatro niños observan cómo brota sangre en el agua del estanque y se asfixia Jacinto. 	<p>Tamaño de plano:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Gran plano general 2.Plano medio 3.Gran plano general 4.Plano General- Plano Medio 5. Plano Medio 6. Plano General 7. Plano americano 8. Plano Medio 9. Plano Medio Corto 10. Plano americano. <p>Ángulo:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Frontal 2. Frontal 3. Frontal 4.Frontal 5. Frontal 6. Frontal 7. Frontal 8. Contrapicado 9. Frontal 10. Picado.
	<p>Movimiento: 1. Fijo 2. Fijo 3. Fijo 4. Fijo 5. Fijo 6. Fijo 7. Travelling 8. Fijo 9. Travelling 10. Fijo</p>
	<p>Duración: 2'25''</p>
	<p>Otros: Planos detalle- primer plano.</p>
	<p>Signos: Garrochas-Agua.</p>
	<p>Punto de vista: Objetivo-subjetivo.</p>
	<p>BANDA DE SONIDO</p>
	<p>In-off: In: Sonidos de pasos y off: fonógrafo sonando.</p>
	<p>Fónico: Gritos.</p>
	<p>Música: De un fonógrafo se escucha la música de un tango.</p>
	<p>MONTAJE</p>
	<p>Lineal-alternado-lineal</p>

DESCOMPOSICIÓN DIMENSIÓN NARRATIVA
UNIVERSO DIEGÉTICO Geográfico: Meseta española indefinida Marco histórico: España de 1939, el último año de la Guerra Civil Marco social: sistema autoritario
RELACIÓN RELATO / HISTORIA Orden: cronológico Duración: real Modo: Focalización interna Verosimilitud con la realidad: Alta, pero con fantasmas que indican metáforas en la historia Personajes: Protagonista: Carlos Antagonista: Jacinto Secundarios: Los tres niños amigos de Carlos ESCENARIO Interior-Una amplia bodega abandonada Puesta en escena: Fantástica y tenebrosa Aparición de espectros en el agua
INTERPRETACIÓN
CÓDIGOS Espacial: tránsito del mundo ordinario al de fantasmas Los niños son perseguidos por el antagonista. Sexual: Poder masculino. De vestimenta: Los niños van vestidos con uniformes de pantalones cortos, un atuendo típico de los orfanatos españoles en 1939. Jacinto usa pantalones con tirantes, una camiseta interior y una camisa empapada en sudor. El carácter de la vestimenta es de la ropa que se utiliza en instituciones autoritarias. De iluminación: Luz tenue. Discurso: De dominio por parte de Jacinto hacia los niños.
PROPUESTA Contexto histórico y social: 1939, el año en que se desarrolla la historia, es un año para recordar para los españoles. El 1 de abril de 1939, Francisco Franco logró una victoria absoluta en la Guerra Civil sobre los republicanos. El conflicto dejó en España 300.000 muertos y alrededor de 500.000 exilados, pero además el mismo año en septiembre se iniciaría la Segunda Guerra Mundial (La Nueva España, 2009) Intertextualidad / Método iconológico (obras artísticas): Se observa claramente la influencia de la pintura de Goya tanto a nivel estético como en la temática. La secuencia rememora al cuadro Niños jugando a los toros (1777 -1785. Óleo sobre lienzo. 29 x 42 cm).

Premisa de la secuencia con el filme / Recepción del espectador y adaptación literaria si hay: La premisa de la secuencia hace referencia a la venganza como justicia por las atrocidades cometidas por el abuso de poder de Jacinto.

RESUMEN VALORATIVO

En esta secuencia, se observa la venganza de los niños, frente al abuso de poder cometido por la autoridad. Se puede notar con claridad, el apareamiento del espectro; como una metáfora que sirve para un ajuste de cuentas frente al abuso de poder. En el cuadro de Goya, dentro del contexto histórico, se ve como el aragonés representa a unos niños jugando a los toros. En la pintura, estos animales representan el poder al cual los niños se enfrentan con sus juegos, pero también la forma de eludir ese poder que Fernando VII ejercerá sobre España en la época del pintor. En el caso de la película, el asesinato a Jacinto como si fuese un toro, tendrá el mismo efecto de la rebeldía de los inocentes frente a la dictadura que estará por consolidarse en el universo diegético del filme. Por consiguiente, Del Toro, en el filme; utiliza al espectro de Santi, como una guía en la trama, el cual permite resolver una problemática. La pintura de Francisco de Goya sirve en esta secuencia como un referente, tanto visual como conceptual, para ubicar el escenario, en este caso España, donde transcurre la historia que está marcada por la ideología de un gobierno totalitario. De ahí, que tanto la pintura como el filme, encuentren una convergencia en su contenido.



Figura 35. Fotograma de *El Espinazo del Diablo*, plano de la Secuencia 39, Guillermo del Toro, 2001.

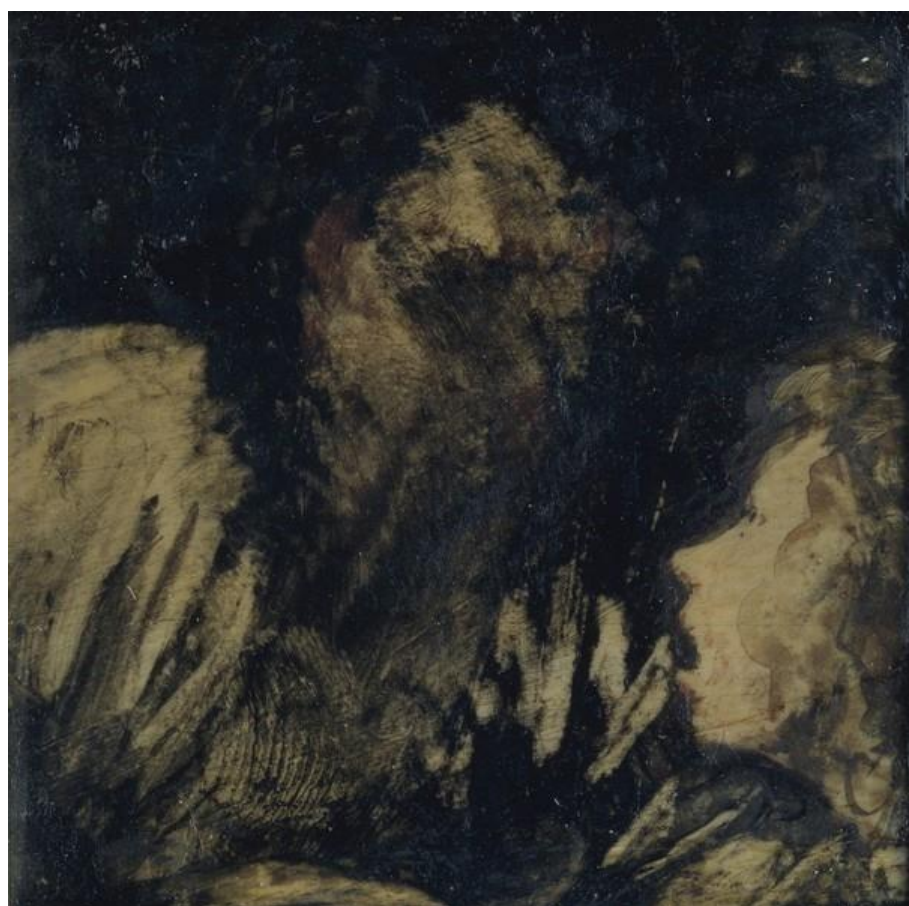


Figura 36. Francisco de Goya y Lucientes, *Muchacho espantado por un hombre*, 1824-1825.

FICHA 2

Identificación: Secuencia, la nº 39 del filme *El Espinazo del Diablo*, dirigido por Guillermo del Toro en el 2001 y con un guion original de Guillermo del Toro, Antonio Trashorras y David Muñoz. Interpretado por los actores: Marisa Paredes, Eduardo Noriega y Federico Luppi rodada en 35mm, duración 2'25'', 10 planos, color, sonoro (inglés). Producción española, coste medio. Género: drama/terror-gótico. Sinopsis: En un orfanato, adultos y niños viven escondidos del ejército franquista. Un fantasma, que habita en un foso, espera hacer justicia.

ACCIONES REPRESENTADAS	BANDA IMAGEN
<ol style="list-style-type: none"> 1. Los amigos de Carlos corren dentro de una bodega abandonada. 2. Jacinto, el portero, recarga la escopeta. 3. Jacinto entra a la bodega en busca de los niños. 4. Jacinto se encuentra con tres niños de frente. 5. Uno de los niños clava una especie de garrocha en Jacinto. 6. Jacinto cae al suelo. 7. Los cuatro niños clavan garrochas en Jacinto. 8 Carlos empuja a Jacinto al estanque. 9. El espectro de Santi asfixia a Jacinto. 10. Los cuatro niños observan cómo brota sangre en el agua del estanque y se asfixia Jacinto. 	<p>Tamaño de plano:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Gran plano general 2.Plano medio 3.Gran plano general 4.Plano General- Plano Medio 5. Plano Medio 6. Plano General 7. Plano americano 8. Plano Medio 9. Plano Medio Corto 10. Plano americano. <p>Ángulo:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Frontal 2. Frontal 3. Frontal 4.Frontal 5. Frontal 6. Frontal 7. Frontal 8. Contrapicado 9. Frontal 10. Picado.
	<p>Movimiento: 1. Fijo 2. Fijo 3. Fijo 4. Fijo 5. Fijo 6. Fijo 7. Travelling 8. Fijo 9. Travelling 10. Fijo</p>
	<p>Duración: 2'25''</p>
	<p>Otros: Planos detalle- primer plano.</p>
	<p>Signos: Garrochas-Agua.</p>
	<p>Punto de vista: Objetivo-subjetivo.</p>
	<p>BANDA DE SONIDO</p>
	<p>In-off: In: Sonidos de pasos y off: fonógrafo sonando.</p>
	<p>Fónico: Gritos.</p>
	<p>Música: De un fonógrafo se escucha la música de un tango.</p>
<p>MONTAJE</p>	
<p>Lineal-alternado-lineal</p>	
<p>DESCOMPOSICIÓN DIMENSIÓN NARRATIVA</p>	
<p>UNIVERSO DIEGÉTICO Geográfico: Meseta española indefinida</p>	

<p>Marco histórico: España de 1939, el último año de la Guerra Civil Marco social: sistema autoritario</p>
<p>RELACIÓN RELATO / HISTORIA Orden: cronológico Duración: real Modo: Focalización interna Verosimilitud con la realidad: Alta, pero con fantasmas que indican metáforas en la historia Personajes: Protagonista: Carlos Antagonista: Jacinto Secundarios: Los tres niños amigos de Carlos</p> <p>ESCENARIO Interior-Una amplia bodega abandonada Puesta en escena: Fantástica y tenebrosa Aparición de espectros en el agua</p>
<p>INTERPRETACIÓN</p>
<p>CÓDIGOS Espacial: tránsito del mundo ordinario al de fantasmas Los niños son perseguidos por el antagonista. Sexual: Poder masculino. De vestimenta: Los niños van vestidos con uniformes de pantalones cortos, un atuendo típico de los orfanatos españoles en 1939. Jacinto usa pantalones con tirantes, una camiseta interior y una camisa empapada en sudor. El carácter de la vestimenta es de la ropa que se utiliza en instituciones autoritarias. De iluminación: Luz tenue. Discurso: De dominio por parte de Jacinto hacia los niños.</p>
<p>PROPUESTA Contexto histórico y social: 1939, el año en que se desarrolla la historia, es un año para recordar para los españoles. El 1 de abril de 1939, Francisco Franco logró una victoria absoluta en la Guerra Civil sobre los republicanos. El conflicto dejó en España 300.000 muertos y alrededor de 500.000 exilados, pero además el mismo año en septiembre se iniciaría la Segunda Guerra Mundial (La Nueva España, 2009)</p> <p>Intertextualidad / Método iconológico (obras artísticas): Se observa claramente la influencia de la pintura de Goya tanto a nivel estético como en la temática. La secuencia rememora al cuadro Niños jugando a los toros (1777 -1785. Óleo sobre lienzo. 29 x 42 cm).</p> <p>Premisa de la secuencia con el filme / Recepción del espectador y adaptación literaria si hay: La premisa de la secuencia hace referencia a la venganza como justicia por las atrocidades cometidas por el abuso de poder de Jacinto.</p>

RESUMEN VALORATIVO

En este plano de la secuencia, se observa el terror que causa en Jacinto; el espectro del niño al que asesinó. La lógica del espectro, consiste en la ambigüedad de la presencia y la ausencia del alma que se encuentra dentro del estanque. El aparecido, que aguardaba a Jacinto, se presenta como un asunto no resuelto, que tiene que ver precisamente con el

infanticidio cometido por Jacinto. Asimismo; se calcula que alrededor de 33.000 niños fueron evacuados durante la guerra civil española (Alted Civil, 2003, P.14). Muchos de ellos tuvieron como destino casas de acogida en las cuales no siempre recibían los mejores tratos. Por tal motivo, la película del director mexicano se convierte también en una denuncia social de aquellas atrocidades cometidas hacia los infantes durante la Guerra Civil. La puesta en escena de Guillermo del Toro invita a la reflexión sobre este conflicto bélico que dejó en la orfandad a miles de españoles.

4.1.3. Los espectros de la niñez en Francisco de Goya y Guillermo del Toro

En este estudio, el mundo infantil es de suma importancia, pues uno de los grandes referentes de *El espinazo del diablo*, es el cómic *Paracuellos* (1977-2003) de Carlos Giménez. Se debe tomar en cuenta que este historietista español, además de colaborar con algunos de los *storyboards* de la película, abrió el recuerdo de los descendientes de la guerra civil, mediante sus tebeos. Hacia octubre de 2007, la Cámara de Diputados en España había aprobado la ley de *Memoria Histórica*, que permitía recuperar la dignidad de los perdedores de la contienda. En el mismo año, Giménez publicaría su obra como una serie autobiográfica de historias sobre niños que vivieron en hogares de huérfanos (Hogares de Auxilio Social) después de la Guerra Civil. Así *Paracuellos* se convierte en una de las referencias claves de la historieta española y también de la película de Del Toro. La novela gráfica recupera, a través de la ficción, un recuerdo colectivo sobre la guerra a través la mirada de unos niños, incorporando, mediante un tipo de literatura catártica, el pasado ausente de la historia.

Guillermo del Toro es un gran admirador del dibujante español Carlos Giménez, autor de *Paracuellos*, una serie de cuatro tebeos que transcurre en un orfanato después de la guerra civil española. Del Toro consiguió su colaboración para el proyecto: realiza el storyboard de diferentes secuencias, colabora en la ambientación y decoración de escenarios, y ayuda en el casting y en los diálogos del guion, con fragmentos sacados directamente de *Paracuellos* (Valbuena, 2001, p.3).

Sin embargo, desde la cultura popular, no era la primera vez que se hacía referencia a la relación entre infancia, educación y Guerra Civil. En *La lengua de las mariposas* (1999), un filme del desaparecido director José Luis Cuerda, también es otra obra que construiría, dos años antes del estreno del filme del mexicano, la memoria colectiva del conflicto a través de la figura de los niños. La película, basada en un relato breve de Manuel Rivas, refleja el progreso del Gobierno republicano en la educación primaria, pero también la represión, por parte de los fascistas y su pensamiento nacionalcatólico, durante la guerra. Y es que durante el Gobierno de la II República (1931) se dio un gran impulso a la educación: se crearon cerca de 7.000 nuevas escuelas y 7.000 puestos de maestros además de constituir misiones pedagógicas para eliminar el analfabetismo. El programa educativo, que aparece en la Constitución de 1931, añadía la obligatoriedad, gratuidad y

laicidad de la enseñanza primaria. No sorprende entonces que, en los relatos vinculados a la infancia durante la Guerra Civil, se encuentren personajes que tenían como tarea principal la educación progresista contraponiéndose al adoctrinamiento nacionalcatólico. Más aún, desde el siglo XIX, el tema de la niñez, la educación y la guerra no era ajeno para el español medio. Las pinturas de Francisco de Goya se habían hecho eco de los juegos y la inocencia de la infancia en un contexto sombrío.

El artista Goya, considerado por muchos como el pintor de los juegos, del recreo y ocio, efectuando obras como: *La cucaña*, *El Columpio*, *El pelele*, *Los zancos*; *Juego de niños*, *El balancín*, *Niños jugando a soldados* y *Muchachos jugando a soldados* (Ruiz, 2012, p.40). Estas dos últimas piezas, serán básicamente las que describirán con realismo e ironía el contexto bélico de la España de ese entonces que tendrá luego una connotación en el conflicto de 1936. Si, en los juegos de los niños, que también se ven representados en la obra de Del Toro, el aragonés haría una sátira a la realidad social y política del momento, tampoco se olvidaría de ocuparse de la educación en sus grabados de la serie *Los Caprichos*. El pintor reflejó la violencia en determinados métodos de enseñanza en *Si quebró el cántaro* (1797 - 1799).



Figura 37. Francisco de Goya y Lucientes, *Si quebró el cántaro*, 1797 – 1799

En esta estampa, el autor utiliza la sátira para representar lo absurdo de castigar a los niños por medio de la agresividad, enfatizando el terror en el semblante de los pequeños. *Que viene el Coco*, nombrado con anterioridad, es otro grabado en el cual se observa el horror como herramienta para la enseñanza. Mediante la amenaza de seres monstruosos y espectros, se mantenía un sistema de educación que persistió hasta la Guerra Civil. Por ello, en la película *El espinazo del diablo*, representar estas figuras espectrales, como

alegorías del terror, alude a una memoria histórica que ilustra sobre las costumbres arraigadas en la educación nacionalcatólica de España desde inicios del siglo XIX. De ahí que Goya, haya influido en el cine. En la película, la influencia del pintor va más allá de lo visual, ya que las ideas de modernidad del aragonés sirvieron como estímulo y enfoque al director mexicano. Por las características mismas del medio fílmico, este tiene la ventaja de presentar imágenes no solo visuales, sino también auditivas y verbales. Así lo moderno, en el cine de Guillermo Del Toro, se presenta causando un fuerte impacto en el espíritu de las audiencias como en su época harían las pinturas goyescas. Como comenta Guillermo del Toro “Toda herida histórica (Guerra Civil, conquista, expropiación o exterminio) o maldad sistémica (racismo, sexismo o clasismo) quedan latentes por larguísimo tiempo, como un fantasma, y es muy difícil de acallar o sanar. Porque en un sistema, que es el equivalente humano de un circuito, la cara del monstruo es, en algún momento, la nuestra propia. Estamos fundidos con ese sistema y queremos negarlo.” (Martínez, 2020, p.7).

En este sentido, los motivos que sirvieron al pintor para la confección de sus series de grabados, han servido también al cineasta para la exposición de los horrores y fantasmas que dejó el nacionalcatolicismo; como una de sus más lóbregas consecuencias. Pero la “...filosofía de imágenes o ideas que representan monstruos...” (Del Toro, 2008, p.44) que el cineasta proyecta en su filme, también se ha utilizado como un instrumento para reforzar los estereotipos surgidos durante la Guerra Civil. Muchas de las reacciones de simpatía y solidaridad que se dieron se basaron en conceptos preestablecidos que señalaban que la contienda fue un resultado de la violencia y el fanatismo de la España de ese entonces. De ahí, que la estrategia propagandística sobre el conflicto, estuviese plagada de ideología en ambos bandos. En consecuencia, el creador recurrirá a una narrativa poblada de fantasmas como resultado al trauma provocado por la contienda. La condición espectral del pasado, a la cual había hecho referencia Derrida, aparece de esta manera en el filme. En la película del mexicano, llena de vacíos y desapariciones, bajo la superficie de las versiones de la historia oficial se encuentran todas las historias borradas y silenciadas que aparecen como figuras fantasmagóricas. En sí, todas estas alegorías se convierten en una representación del pasado como una aparición; como una encarnación del pasado en el presente. Esta situación hace que las nociones aceptadas por la historia y por el propio individuo empiecen a cuestionarse y se desdibujen. De ahí que, la película haga que el espectador se pregunte, gracias a la utilización de la narrativa fantástica, sobre los motivos del conflicto bélico y la situación de los ganadores y perdedores:

Los fantasmas, como una encarnación del pasado en el presente, desestabilizan las nociones aceptadas de historia, realidad y de uno mismo, así como los claros límites que los definen. Su existencia dudosa de estar aquí, pero no estar aquí, entre la vida y la muerte, desdibuja la división binaria de nuestra percepción de la realidad. Los fantasmas nos recuerdan que necesitamos enfrentarnos a nuestro pasado si queremos avanzar y construir un futuro mejor (Colmeiro, 2011, p.33).

Dentro de esta óptica se pueden analizar, las dos secuencias simbólicas mencionadas de la película. Si en una primera aproximación, se cuestiona sobre la naturaleza del fantasma, luego se observará como Santi no es el único elemento que aparece con una condición espectral que reclama la resolución de su asesinato. La bomba, que se encuentra

incrustada en el patio del instituto de los niños, no ha explotado, por ello, no termina de cumplir la función para la que fue creada, así existe como un índice de un evento trágico que no termina de concluir. Para el director, este era el tótem perfecto pues este signo dice que “a pesar de que esté alejada, la guerra está dentro de los muros” (Del Toro, 2008, p.65). Gracias a esta premisa, el realizador construyó un microcosmos simbólico, en el cual los eventos del patio interior son los reflejos de lo que pasaba en el exterior. Al continuar en este universo de signos se observa como los fetos, conservados en frascos con agua, también proyectan ese limbo en donde habita el fantasma, pues se mantienen en un espacio que recuerda la interrupción del origen de la vida. Además, los huevos duros que desayunan los niños en el orfanato, muestran la misma idea relacionada con algo que no ha terminado de nacer. La fotografía borrosa será un símbolo claro de la imagen espectral como un trauma no solucionado. Y, finalmente, la promesa del Doctor Casares, hace que él vuelva como un espectro para proteger a los niños.

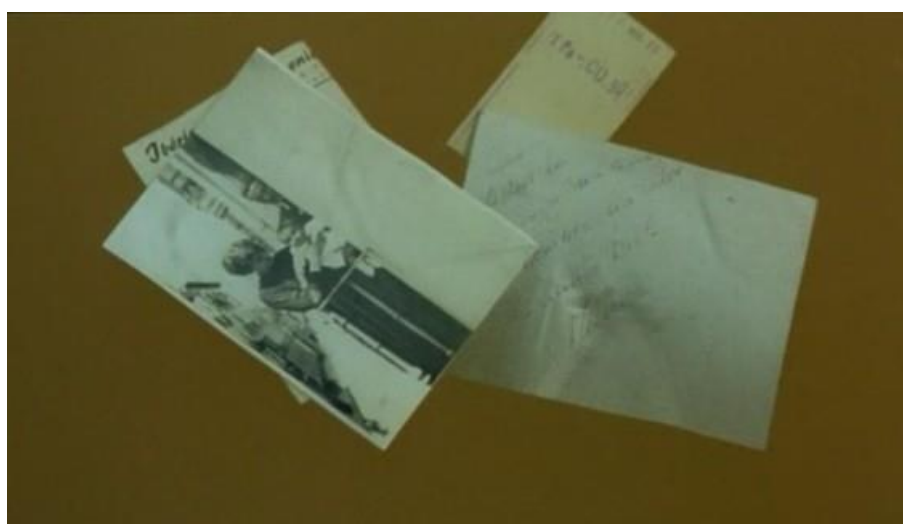


Figura 38. Fotograma de *El Espinazo del Diablo*, Guillermo Del Toro, 2001.

En la obra audiovisual del mexicano, el fantasma se construye gracias al terror aunque su significado esté claramente ligado a las nociones modernas sobre la memoria. Por consiguiente, el espectro va más allá de la memoria individual para representar una memoria colectiva sobre la guerra. El símbolo que evoca es el de la significación de ese instante de violencia del pasado, que al no poder ser asumido de manera consciente, es recuperado como un recuerdo automático y fragmentado. La búsqueda de los espectadores por tratar de resolver el misterio que esconde el fantasma, es además una manera de recuperar el pasado para asimilar el trauma de forma consciente. De esta manera, se observa como, por un lado, el cineasta presenta un universo infantil que resignifica de manera fantástica las ruinas de la Guerra Civil. Por otro lado, en el cosmos adulto, se visibiliza el conflicto entre la moribunda España republicana; y la suicida España franquista. De aquí que el espectro de Santi, no sea una figura de horror, sino más bien una representación de las víctimas de la guerra. Estas, de forma alegórica, regresan en busca de sus victimarios, como se observa en una de las secuencias finales del filme que evoca la pintura, referida con anterioridad, *Muchacho espantado por un hombre* (1824-1825).



Figura 39. Fotograma de *El Espinazo del Diablo*, Guillermo Del Toro, 2001.

Todo lo explicado, resalta la necesidad de encontrar espacios ideológicos dentro del arte para que la sociedad española, mediante estas imágenes y narraciones, pueda generar una relectura de su pasado. Tanto en el Holocausto judío como en la tragedia de Hiroshima y Nagasaki, las personas pudieron encontrar un contexto para hablar de estos traumas y recrearlos tan solo después de treinta y cinco años de acontecidos. Los sobrevivientes quisieron referirse a las tragedias cuando observaron que las audiencias estaban abiertas a escuchar sus testimonios. En oposición, la sociedad española no logró crear un foro público, donde debatir estos traumas para poder sanarlos. Después de vencer la guerra y someter a los vencidos, la dictadura franquista consiguió el olvido de las atrocidades de la Guerra Civil. Se instauró un régimen autoritario que impuso un discurso oficial sobre la historia y que excluyó la versión de los perdedores. En toda España, existió un pacto de silencio, ya que la gente tenía temor a revivir los hechos del pasado. Después de casi cinco décadas de democracia, lapso que tampoco fue fácil. Todavía la sociedad española, sigue discutiendo sobre la necesidad de la memoria histórica. Por ello, los espectros de la película del mexicano siguen vigentes como una concienciación sobre la historia a través del relato cinematográfico.

4.2 Espíritus, engendros y falangismo en el cine: *El laberinto del Fauno*

En 2005, Peter Burke, el especialista en cultura moderna, resaltó las cualidades que el séptimo arte tiene como un testimonio para la historia. La capacidad que tiene un hombre que sujeta una cámara, dirigido por unos ojos y el cerebro de un artista, convierten al realizador cinematográfico en un historiador. La película, al encerrar la facultad de revestir al pasado como presente, es una prueba fehaciente de la ideología surgida en un momento histórico de una sociedad determinada. De ahí que el cine, como pocos medios de comunicación, haya presentado de una manera magnífica tanto el presente como el

pasado del acontecer de los pueblos y sus mentalidades. En muchos casos los cineastas han escrito verdaderos textos de historia moderna a través de sus filmes; por ello sus obras también se han convertido en objeto de estudio para el arte de la hermenéutica. Si a esta facultad se le añade la capacidad que tiene una película para analizar una sociedad, se observa la importancia que lo social adquiere dentro de un género fílmico. Aunque denostada por muchos, la ficción tiene una importancia social enorme en la vida del hombre y el contexto al que pertenece. “Que el arte cinematográfico es un testimonio de la sociedad de su tiempo, hoy nadie lo duda. Es más, el film es una fuente instrumental de la ciencia histórica, ya que refleja, mejor o peor, las mentalidades de los hombres de una determinada época. Además, las películas pueden ser un buen medio didáctico para enseñar la historia contemporánea” (Caparrós Lera, 2007, p.25).

Ya en *La República*, Platón hablaba de la imitación como uno de los puntales de la ficción. Frente a Dios, el demiurgo universal, existen los imitadores de las obras del ser supremo; de esta forma surge el arte. Así, para el filósofo, todas las cosas son tan solo imágenes y el artista es una especie de mago que crea, juega, accede y ordena esas iconografías y las apariencias de estas. Por tanto, crear ficciones será esa imitación de las cosas de la naturaleza que hará al hombre un ser distinto a los animales; y además, un ser social. El ser humano, como un animal social necesita de los otros para que le sirvan como modelos, apoyos y fuentes de reciprocidad. Mediante la imitación se crean esas ficciones que repiten lo que el individuo percibe a través de los sentidos y es gracias al arte que llega a socializar dichas emociones. Más aún, la función social de la ficción en el arte es más habitual de lo que se piensa y el género maravilloso es un gran ejemplo de esta cualidad. Estos tipos de narraciones tienen una especie de proyecciones simbólicas con un fuerte carácter arquetípico que les confiere una gran autoridad y arraigo en el imaginario social.

Las variadas interpretaciones psicoanalíticas y antropológicas de los relatos maravillosos, tanto en el cine como en la literatura, han subrayado la impronta que dejan estos cuentos en el contexto social del individuo. Al tematizar sobre determinadas situaciones de la vida, en las cuales el héroe o la heroína deben alejarse de la familia o el lugar de origen, se enfrenta a los receptores a conductas para iniciar su vida social. De ahí que, las resoluciones de los conflictos de los personajes, dentro del relato maravilloso, se conviertan en una respuesta para el papel que el individuo, la pareja o la familia deba desempeñar dentro de la sociedad. *El Laberinto del fauno* de Del Toro, es un filme que contiene todas estas características sociales de un relato, en donde se expone, mediante figuras arquetípicas, una idea de perfectibilidad del hombre y una postura ética frente a determinados hechos históricos. Como en todos los cuentos de hadas, la película parte de situaciones humanas esenciales, que solo pueden ser resueltas mediante convicciones morales netas. El argumento, al hermanar lo real con lo irreal, propone una actitud frente al mundo, y, en este caso específico frente a un hecho traumático como fue la guerra civil española. En base a una estética, que en muchas ocasiones recuerda la pintura de Goya, *El laberinto del fauno* rescata el valor de la ficción como un instrumento para repensar la historia.

4.2.1 Maquis contra falangistas

El Laberinto del fauno se desarrolla la acción en 1944. En este año, se da la *Operación Reconquista de España* que reunió a cerca de 4.000 hombres que trataron de invadir el país desde Francia, con el objetivo de derrocar a Francisco Franco y devolver el gobierno a Juan Negrín. La meta de los guerrilleros, conocidos como “maquis” (apelativo que recordaba el nombre en francés del terreno donde operaban), consistía en causar el máximo daño a las fuerzas del régimen fascista de Franco para provocar un levantamiento popular; y así, conseguir la intervención militar de Occidente, justo en el momento en que los aliados estaban derrotando a Mussolini y Hitler. Sin embargo, la operación se convirtió en un fracaso, en el cual murieron 129 guerrilleros y otros 218 fueron apresados. Las fuerzas aliadas, que ganarían un año más tarde la Segunda Guerra Mundial, nunca entrarían a España. Todos estos hechos, aluden a la figura de los maquis como un símbolo dentro del imaginario popular español. Por más de setenta años, el cine presentó a la sociedad española la imagen de los maquis de acuerdo con lo que la ideología nacionalcatólica dictaminaba. Esto ha hecho que estos guerrilleros, dentro de la pantalla, hayan tenido un carácter complejo; constituyéndose en algunos casos como asesinos, mientras en relatos opuestos a esta ideología han sido vistos como héroes. Sin embargo, en la etapa franquista, los maquis fueron vistos en el cine según el ideario nacionalcatólico. Aunque algunos directores los presentaron con cierta dignidad como individuos equivocados, la mayoría de las veces fueron retratados como delincuentes crueles y egoístas que debían ser condenados a muerte. No obstante, después de la muerte de Franco, algunos directores, como Del Toro, trataron de cambiar esa mentalidad, dándoles una especie de reconocimiento por su resistencia ante el fascismo. “Ha tenido que transcurrir casi medio siglo para que la resistencia del maquis haya ocupado un espacio, no muy amplio, en la memoria, un reconocimiento en el que el cine ha jugado un papel importante para su reivindicación” (Martínez Álvarez, 2012, p.226).

El realizador mexicano, en su filme de 2006, da una importancia primordial a la “desobediencia” dentro del relato, como un valor compartido entre los ideales de los maquis y los de Ofelia, la niña protagonista de la película. El personaje infantil demostrará una solidaridad intuitiva con los rebeldes, compartiendo con ellos su carácter contestatario y reafirmando así la niñez como uno de los tropos románticos por excelencia. En la película, tanto los niños como los guerrilleros estarán dentro del orden de los inadaptados que se resisten a aceptar la realidad franquista. Mientras la pequeña utiliza la imaginación para contrarrestar la situación en la que vive, los rebeldes utilizarán las armas para oponerse al régimen implantado. De ahí que Ofelia resuma la lógica de la causa republicana, que, aunque condenada al fracaso, persistió en su sentido moral. Tanto los maquis como la niña coinciden en su oposición al carácter del capitán (símbolo del falangismo), pero también en su condición de víctimas y derrotados que en su sacrificio encontrarán un premio ético. En este contexto se debe entender los aspectos fantásticos de *El laberinto del fauno*, los cuales rescatan una posición ideológica histórica de los maquis, como aquellas fuerzas que defendieron su derecho a la rebeldía y se opusieron a la dictadura. El movimiento guerrillero estuvo activo durante unos cuantos años más, hasta que el Partido Comunista, durante la Guerra Fría, decide disgregarlo. Dentro del nuevo panorama internacional que se había gestado, la dictadura de Francisco Franco se convertiría en una especie de símbolo de lucha contra el comunismo; en 1953 se sitúan

varias bases militares norteamericanas en España gracias a los Acuerdos de Madrid. Si la lucha de los comunistas en la península ibérica había terminado, es precisamente porque Josef Stalin consideraría que España estaba ya de lado de los estadounidenses. Así, los guerrilleros abandonados en su lucha serían entendidos como simples delincuentes gracias a la “Ley de represión del Bandidaje y el Terrorismo” promulgada en abril de 1947.

El maquis estuvo en activo unos cuantos años más hasta que el Partido Comunista, ya en el contexto de la Guerra Fría, decide abandonar la lucha armada. El nuevo contexto internacional definido por la Guerra Fría posibilitó a Franco ser un baluarte contra el comunismo y por esa razón en 1953 se firman los Acuerdos de Madrid por los que los americanos sitúan en el territorio varias bases militares (Lobera, 2019, p.73).

4.2.2. La importancia de la interpretación de los monstruos y espectros

El laberinto del fauno, narra un período importante en la historia de España, en el cual el poder estuvo en manos de un grupo de conservadores y militares que, mediante su propia versión de la historia, lograron controlar muchos de los aspectos de la vida de los ciudadanos. Así, para comprender la crítica que la película hace a la historia oficial es importante desmitificar todas aquellas representaciones que se exhiben en oposición a aquellas de la dictadura franquista y la ideología nacionalcatólica. Para Roland Barthes, los mitos son sistemas de comunicación que surgen de ciertas síntesis de significación y aparecen de forma audiovisual. De allí que, las dictaduras, tanto de derecha como de izquierda, hayan utilizado una imposición sistemática de mitologías para propagar sus ideologías.

“Lo maravilloso”, al pertenecer al ámbito de “lo sobrenatural aceptado” (Todorov, 1981, p.180), juega durante todo el tiempo dentro de este espacio ambivalente de lo monstruoso y de lo espectral, que es aceptado dentro la ficción como verosímil, para constituirse en una metáfora de un aspecto de la realidad. Así; en la película de Guillermo del Toro advierte a los hombres sobre un espacio onírico, propio del psicoanálisis, en el cual se pueden revelar nuevas relaciones espacio-temporales donde construir la historia. Por consiguiente, se puede reconsiderar al cine como una máquina inteligente que tiene la propiedad de realizar intercambios de significados afectivos entre dos intérpretes, pero además entre dos tipos de relatos, uno de corte histórico y otro de tinte sobrenatural. De ahí que *El laberinto del fauno* tenga dos diégesis bien estructuradas que responden a dos formas de observar el mundo que son aparentemente incompatibles. Sin embargo estos dos tipos de narraciones dentro del filme son tan interdependientes que no se puede excluir una de la otra. Tanto el mundo de la pequeña Ofelia, como el de los maquis, coexisten como dos universos que se entrecruzan para conseguir una unidad estructural y describir los elementos de violencia y crueldad del régimen falangista. La estructura de este relato cinematográfico se asemeja más a un cuento de hadas, en donde aparece una

princesa perdida en un mundo de adultos. Si se observa con detenimiento la primera escena del filme, se nota con claridad como el director invita a las audiencias a un viaje introspectivo a la mente de la niña protagonista. No es casualidad que el filme utilice los esquemas de la literatura de las hadas, ya que este tipo de narraciones han propiciado la construcción social de la mente de los niños. La estructura esquemática y repetitiva de los cuentos de hadas ha estimulado en muchos casos la creación de expectativas por parte de los infantes. Además el contenido de este tipo de narraciones generalmente incluye problemas internos de los seres humanos, por lo cual estos cuentos invitan a los lectores a ayudarlos en la búsqueda de soluciones:

Las funciones atribuidas desde siempre a los cuentos de hadas han sido la pedagógica y la terapéutica: los cuentos enseñan a los niños a solucionar sus problemas y a vencer sus temores al transmitirles las soluciones acertadas en un contexto determinado, llevando un mensaje implícito que aquellos captan fácilmente: la vida trae consigo complicaciones y adversidades; pero hay que enfrentarse a ellas —por injustas y dolorosas que sean— para superarlas y obtener la victoria (Méndez y Manso, 2007, pp.180-181).

Gracias al personaje de Ofelia, el espectador entra al mundo maravilloso del infante que a la vez se conecta con la presencia histórica de los maquis y su conflicto con la España nacionalcatólica. Todo esto hace que el filme, se convierta en una lectura de un universo ordinario; a partir de otro que es extraordinario. Así la niña, habita en este espacio sobrenatural, como un escape a la maldad de la realidad. En ese lugar se encontrarán muchos personajes míticos que sirven, tanto en este relato como en muchos cuentos infantiles, como detonantes para que la protagonista logre hacerse dueña de su propia vida, dejando a un lado la niñez. De esta manera, vencer la maldad se convierte en una prueba imprescindible en el crecimiento de cualquier persona. Los cuentos maravillosos tienen varios ejemplos de esta condición; Ofelia tiene mucho del personaje principal de *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll (1865) y también del protagonista de *La Historia Interminable* de Michael Ende (1979) porque vive situaciones absurdas, debe pasar por muchos retos, es una infanta pérdida en un mundo fantástico y además es lectora de cuentos de hadas. Estas narraciones, aluden a ciertos mitos inherentes a todo ser humano. El mito, como un relato simbólico, con componentes emotivos y rituales, remite casi siempre a determinadas cosmogonías particulares o universales. Así, no es difícil asimilar cómo el simbolismo de la mitología tiene un significado psicológico y social. Después del trabajo de psicoanalistas como Róheim, Jung y Freud, no cabe duda de que los mitos tienen la misma naturaleza y estructura que los sueños y los cuentos de hadas. En los mitos, al igual que en los relatos maravillosos, se expresa de una manera alegórica los miedos y tensiones inconscientes que están por debajo de las conductas conscientes del ser humano. Por esta razón la mitología, se constituye en una especie de psicología explicada de una manera especial y con ciertos códigos propios. Allí se revelan muchos enigmas del hombre como un espectáculo que busca ser leído para comprender sus patrones constantes y llegar a un tipo de entendimiento. Sin embargo, para conseguir este objetivo, se debe observar que, aunque los mitos se estructuran igual que los sueños, estos están controlados por patrones conscientes. Su función consistirá en crear un fuerte lenguaje pictórico que sirva como fuente a la sabiduría tradicional. “No sería exagerado decir que el mito es la entrada secreta por la cual las inagotables energías del cosmos se

vierten en las manifestaciones culturales humanas. Las religiones, las filosofías, las artes, las formas sociales del hombre primitivo e histórico, los primeros descubrimientos científicos y tecnológicos, las propias visiones que atormentan el sueño, emanan del fundamental anillo mágico del mito² (Campbell, 1959, p.17).

Asimismo toda mitología alude a ciertas metáforas que puedan ser observadas en una obra fílmica. El nexo entre objetos representados e imágenes supone que toda película es una copia aparente de lo real. Sin embargo, esto no impide que las imágenes puedan construir sentidos abstractos, contextuales o metafóricos. Ningún plano es completamente neutral, como ninguna imagen puede ser leída de una forma absoluta. Por tanto, esto implica que muchas imágenes pueden tener un sentido metafórico; más aún en el cine de lo maravilloso. Una cosa puede ser filmada de innumerables formas por tanto puede connotar distintas ideas. Al seleccionar una imagen y sus componentes, se puede cambiar radicalmente su valor y propósito. Por tanto la forma en que se presenta un mito, con sus respectivas influencias y conexiones con la pintura, puede tener muchas interpretaciones para las audiencias. La manera en que los espectadores, reaccionarán a estos tropos visuales dependerá, en gran medida, de sus expectativas y experiencias. De una manera u otra, todo el cine utiliza metáforas, que no obstruyen la continuidad de una película. La lectura literal o metafórica que haga un espectador de un filme tendrá que ver mucho con sus conocimientos y bagaje cultural.

Las formas mediante las que podemos expresar una metáfora fílmica no son exclusivas y se pueden encontrar en otras artes. Entre otras, Clifton distingue metáforas expresadas por la iluminación, metáforas expresadas por el movimiento, metáforas expresadas por montaje o metáforas expresadas por sonido. Para Clifton, en todos los casos de metáfora se presume la intencionalidad del director ya que ha diseñado de modo preciso y deliberado lo que el espectador va a ver (Ortiz, 2010, p.110).

En este ámbito, se debe anotar que la pintura tiene también un gran componente mítico y metafórico; por ello, ha servido como base para el cine. Ya diversos artistas habían aprovechado este elemento como un tema para que sus obras asciendan a la categoría de universales. Tan solo en el Museo del Prado, de los 3.050 cuadros propiedad de la institución, 177 están dedicados a temas míticos. El genio, Francisco de Goya y Lucientes, no sería la excepción a la regla; sus cuadros y grabados sobre temas míticos se pueden apreciar a lo largo de toda su carrera. No obstante será en las *Pinturas negras*, en donde el pintor romperá, con mayor claridad, la convención armoniosa y agradable de la mitología, para adentrarse a un realismo terrible plasmado en obras como *Saturno devorando a su hijo* o *Las Parcas*. Esta misma técnica la utilizará, siglos más tarde,

Guillermo del Toro, en *El laberinto del fauno*, para contar una parte oscura de la historia de la península ibérica. En el filme del realizador mexicano, la alusión a temas bíblicos y mitológicos ligados a la pintura se consolidará como un complejo temático que servirá como hilo conductor de la narración y el sentido. Y, es precisamente en el poder ostensivo de la imagen, donde se sostendrá la creencia en los temas míticos. Los mitos orales están llenos de contenidos abstractos y sobrenaturales, pero, al ser presentados en imágenes se materializan y se convierten en realidades concretas y verosímiles para sus creyentes. Por

tanto, esta función de ostentación subsumirá las propiedades denotativa y connotativa de la imagen a las que se refería Barthes. De ahí, que aparezca una síntesis en la significación icónica; en la denotación del mito representado en la pintura, se aludirá a la simple descripción de los componentes de la imagen. Por el contrario, en la connotación, se podrá leer un cúmulo de asociaciones, aspectos culturales y símbolos a los que el mito alude. Por dichas razones, es bastante comprensible entonces que la imagen fije y traiga a la memoria este contenido de naturaleza mítica, lo que hace que se perpetúe creencias y se recupere recuerdos ya que la imagen se convierte en el mito o una de sus partes. Para quien está al tanto del mismo, no solo le transmite información, sino que además refuerza su conocimiento. Dentro de estos parámetros, que vinculan la imagen pictórica con los mitos y el cine, es donde se mueve el análisis iconológico de *El Laberinto del fauno*. Acudir a la estrategia de la deconstrucción, es obligatorio en este sentido, porque representa un aporte que abre nuevas vías de interpretación. Para Jacques Derrida, frente a una obra de arte no puede haber una única interpretación posible. Si bien la pintura ha tenido una gran influencia en lo audiovisual, los discursos que puede evocar un filme son varios y llegan a construir un sinnúmero de connotaciones: “La obra de arte es igualmente una producción textual sobre la cual se impone una definición significativa a partir de la interpretación o lectura de los signos que hay en ella. Pero tampoco en este caso puede haber una síntesis significativa, no puede hallarse verdad alguna, pues precisamente como texto mudo la obra de arte desborda en posibles significados” (Hernández Soth, 2013, pp.40-41).

4.2.3. Un aquelarre en el mundo mitológico de Ofelia

Desde el análisis cinematográfico e iconológico, se puede observar que *El Laberinto del fauno* de Guillermo del Toro presenta varias imágenes que se convierten en símbolos míticos. En este análisis del filme del realizador mexicano, se busca en cierta manera organizar aquellas figuras mitológicas como las hadas, los laberintos, los dioses, los faunos, los árboles, las ranas y las mandrágoras, entre otras, para lograr comprender la reflexión social que estas pueden generar, de una manera consciente o inconsciente, sobre un colectivo determinado. Las pruebas que Ofelia debe completar son una alegoría de la situación de muchos pueblos y comunidades españolas que no estaban de acuerdo con el régimen nacionalcatólico en 1944. Cada imagen y ser mítico, con el que se encuentra la niña, se convierte en una metáfora que debe ser leídas como asociaciones convocadas por la realidad histórica representada. Solo de esta forma, se puede comprender la composición artística que el director mexicano hace sobre la Guerra Civil. “La única originalidad que puede existir en el arte es la síntesis” (Del Toro, 2017, p.40) comentará el director para tratar de explicar las grandes influencias mitológicas y visuales que puede albergar un ser humano.

El Laberinto del fauno, es el resultado de ese compendio visual que razonan sobre el impacto social que el conflicto armado, y la dictadura causaron en el pueblo español. Así en un primer momento del filme, se ve la relación de un infante con el mundo mitológico de las hadas. Las hadas surgieron en la literatura artúrica caballeresca la cual tenía dos formas de concebir a la mujer. En un primer momento, siempre situaba a la mujer en situación de dependencia y como un objeto pasivo del amor. Pero también, desde un lugar

secundario, este tipo de literatura dibujó a una mujer que coadyuva al héroe de los relatos desde un lugar activo. De allí surge la figura del hada, para simbolizar el uso de la palabra y del conocimiento libresco en el universo femenino. Aunque las mujeres, en el medievo, estaban reducidas al sometimiento y la subalternidad, a menudo existían ciertas fisuras que hacían que tengan una participación activa. Contrariamente a lo que se piensa, en la época medieval, el acceso femenino a los libros era tan común, que podría decirse que las mujeres leían con más frecuencia que los hombres. Sin embargo, el componente misógino del clero, prohibió el acceso de la mujer a la cultura. De ahí que dicha sabiduría se viera relegada al simbolismo fantástico del mundo de las hadas. "...las indicaciones de los Padres de la Iglesia, impregnadas de misoginia, eran estrictas en lo que se refería a limitar el acceso de la mujer a la cultura y, sobre todo, a vetar su capacidad enunciativa" (Gutiérrez García, 2018, p.435)

Adicionalmente, como obras de arte, los cuentos de hadas presentaron muchas cualidades que vale la pena rescatar. Al igual que sirvieron como diversión para los pequeños, ayudaron al desarrollo de la personalidad. Este tipo de relatos son únicos, pero no solamente por sus formas literarias, sino porque además se presentan como obras completamente comprensibles para los niños. Mucha de la herencia cultural de Occidente se encuentra representada en estas narraciones, pues logran recrear asociaciones, conscientes e inconscientes, en la mente de los individuos. Gracias a estos cuentos, los lectores han conseguido grandes significados personales; en el transcurso de los relatos se facilitan los cambios de identificación con el yo, mientras los infantes pasan por distintos problemas. Por consiguiente, no se hace difícil deducir la razón por la cual el director mexicano, utilizó cierto tipo de estructura narrativa para plantear su relato cinematográfico. En una sociedad traumatizada, por el recuerdo de la guerra, el género maravilloso, se presentaría como una de las formas más sutiles para representar los fantasmas y monstruos que dejó la Guerra Civil (Bettelheim, 1975, p. 54). En consecuencia, dentro de este metraje, se observa como un hada, símbolo de la sabiduría, será la que proponga a Ofelia, un viaje por los caminos más intrincados de la mente. Se debe subrayar que el laberinto, siempre ha estado asociado al cerebro humano. Como mito, el laberinto, aunque originariamente tenga su arquetipo en Egipto, nació en la civilización griega. Dédalo fue un arquitecto ateniense en donde confluyeron míticamente las habilidades de un artesano y un artista. Esta construcción, que juega entre la belleza y el artificio, ha estado vinculada a la formulación de un logos intuitivo. Por ello generalmente se utiliza la figura del laberinto como una forma de desenredar una situación vital muy concreta. En el mito griego original, Teseo debe entrar a un laberinto, en donde habita un terrible monstruo, con torso, cabeza de toro y cuerpo de hombre, llamado Minotauro, para resolver un conflicto vital. Si se toma en consideración que un mito es la representación oral de un relato fantástico que traduce una particularidad histórica, se puede aludir a las bases reales del mito de Teseo. "El Laberinto es obra de Dédalo, un ateniense, personaje apolíneo que confluyen, en la esfera del mito, las capacidades inventivas del artesano que también es artista... y de la sabiduría técnica que es también la primera formulación de un logos todavía inmerso en la intuición, en la imagen" (Colli, 1994, como se citó en Ordóñez García, 2003, p.3)

El director mexicano, solo tomó cierta estructura de los mitos clásicos para componer una visión personal. de sus propios monstruos y espectros. Se debe anotar que el Minotauro también fue concebido como un ente maligno desde el siglo XIV; por lo que este ser,

mitad bestia-mitad hombre; se convirtió en una de las varias representaciones del demonio. *La Divina Comedia* de Dante, un poema escrito en 1304, describirá al infierno como un lugar laberíntico en donde ubicará a esta bestia en el séptimo círculo, lugar reservado para los violentos. El escritor reservará sus versos para describir como este monstruo utiliza su ira no solo para autolesionarse, sino también para comer su propia carne. Esta figura retórica claramente se puede explicar con la teoría de Claude Lévi-Strauss sobre “lo crudo y lo cocido” (Lévi Strauss, 1968, p.395), en la cual lo cocido pertenece a una civilización avanzada, mientras lo crudo es parte de una anomalía grotesca. Dentro de estos parámetros, el Minotauro sería considerado como una bestia por sobre un hombre puesto que tiene la cabeza de un animal en el cuerpo de un ser humano, destacándose su irracionalidad y salvajismo como característica primordial. Ahora bien, Guillermo Del Toro, jugó con la estructura del mito del Minotauro y trastocó su contenido tan solo para presentar otro ser pagano muy recurrente: el dios Pan. Tanto el Minotauro como Pan fueron considerados por el cristianismo como representaciones del mal. No obstante, como deidad indoeuropea, previa a la configuración del panteón olímpico, Pan siempre fue venerado por culturas pastorales nómadas. Con el tiempo y la influencia griega, este ser será confinado a Arcadia, una región de corte idílica en la poesía de Grecia. Como dios, Pan se moverá entre la esfera humana y la bestial; será a la vez animal, cazador, pastor y pescador. Este ser divino obedecerá a sus instintos, predominando su parte bestial por sobre la humana. Por ello no sorprende que la iconografía cristiana del Diablo no se haya olvidado de él.

...tras un tiempo en el que el mundo clásico era visto como una amenaza (que coincide con el uso de la iconografía característica de Pan para representar al demonio), en el Renacimiento italiano se lo recupera como el objeto idealizado de una nostalgia apasionada, «una figura heroica, pero melancólica», y a partir de entonces, se vuelve una imagen conocida, aunque con variaciones en la representación de su cuerpo –para enfatizar su faceta idílica o su faceta bestial– según el gusto del artista que lo representara (Vélez García, 2007, p.444).

Las iconografías católicas que se refieren al demonio, generalmente utilizan una descripción muy cercana a la deidad griega: cabeza con cuernos, pezuñas, cola y, en ciertas ocasiones, también barba de chivo. También al dios Pan, como al Diablo, se les atribuyen características asociadas a las cabras: sexualidad descontrolada, dificultad para acatar las normas, pobreza moral y mal carácter. La Antigua Roma, de la cual la península ibérica lleva mucha herencia, cada quince de febrero, realizaba una de las festividades sexuales de mayor importancia; los Lupercales. Muchos nombres se han puesto a las deidades a las cuales se consagraban estas fiestas: Lupercus, Juno, Enus, Faunus o Pan. Lo cierto es que, en las celebraciones de culto a estas divinidades, existía un gusto por los límites, tanto físicos como mentales, y, aunque en el mundo griego esto no se relacionaba con la maldad, sí tenía que ver con la transgresión a la norma. De ahí que las prácticas ambiguas de este tipo de fiestas empezaron a convertirse en un peligro para la cristiandad durante muchos siglos, sumado a que el tipo de seres a los cuales se adoraba eran una especie de dioses paganos sumamente populares. Como se ha observado, la influencia de Francisco de Goya, es una constante en el cine del realizador mexicano. En consecuencia se podría decir que *El Laberinto del fauno*, es una relectura de la pintura *El aquelarre* o *El gran cabrón*. Para Goya, los demonios, las brujas y los aquelarres existieron en el

mismo espacio de irracionalidad, que tenían como característica los enfrentamientos bélicos que dejó la Guerra de la Independencia.



Figura 40. Fotograma de *El Laberinto del Fauno*, plano de la Secuencia 15, Guillermo Del Toro, 2006.



Figura 41. Francisco de Goya y Lucientes, *El aquelarre o El gran cabrón*, 1820 – 1823.

FICHA 3

Identificación: Secuencia, la nº 15 del filme *El laberinto del fauno*, dirigido por Guillermo del Toro en el 2006 y con un guion original de Guillermo del Toro. Interpretado por los actores: Ivana Baquero, Sergi López, Maribel Verdú y Doug Jones rodada en 35mm, duración de la secuencia 6'15'' (103'25''- 109'20''), 17 planos, color, sonoro (inglés), Producción estadounidense, coste alto. Género: acción/ciencia ficción-fantasía. Sinopsis: En 1944, Ofelia, una niña de 13 años descubre, en un pueblo español, las ruinas de un laberinto donde habita un fauno quien le hace una revelación. Ofelia es en realidad una princesa que algunos llevan algún tiempo esperando.

ACCIONES REPRESENTADAS	BANDA IMAGEN
<ol style="list-style-type: none"> 1. Ofelia, con su hermanito en brazos, entra corriendo al laberinto. 2. Ofelia, con el bebé; corre por el laberinto mientras Vidal le sigue. 3. Ofelia entra a una especie de cámara dentro del laberinto. 4. Ofelia se encuentra con el fauno. 5. Ofelia habla con el fauno. 6. El fauno le enseña a Ofelia una daga. 7. Vidal entra a la cámara. 8. Vidal obersa a Ofelia hablando sola. 9. Vidal arrebata al bebé de las manos de Ofelia. 10. Vidal saca una pistola y dispara a Ofelia. 11. Se observa la cara de Ofelia que recibe el impacto. 12. Ofelia cae al suelo con la mano ensangrentada. 13. Un grupo de maquis espera al capitán Vidal a la salida del laberinto. 14. Vidal entrega a su hijo a Mercedes. 15. Uno de los maquis dispara a Vidal. 16. Vidal está parado mientras recibe un disparo en la cara. 17. Vidal cae al piso mientras los grupos de maquis lo observan. 	<p>Tamaño de plano:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Plano americano 2. Plano medio 3. Plano general 4. Plano americano 5. Plano medio 6. Plano medio 7. Plano general 8. Plano americano 9. Plano medio 10. Plano americano. 11. Plano medio 12. Plano medio 13. Plano general 14. Plano medio 15. Plano medio 16. Plano medio 17. Plano general <p>Ángulo:</p> <ol style="list-style-type: none"> 1. Frontal 2. Dorsal 3. Escorzo 4. Lateral 5. Picado 6. Contrapicado 7. Frontal 8. Dorsal 9. Lateral 10. Contrapicado 11. Picado 12. Frontal 13. Dorsal 14. Dorsal 15. Frontal 16. Frontal 17. Frontal <p>Movimiento: 1. Travelling 2. Travelling 3. Travelling 4. Fijo 5. Fijo 6. Fijo 7. Fijo 8. Fijo 9. Fijo 10. Fijo 11. Fijo 12. Fijo 13. Fijo 14. Fijo 15. Fijo 16. Fijo 17. Fijo</p> <p>Duración: 6'15''</p> <p>Otros:</p> <p>Signos: Laberinto, fauno, bosque, brujería</p> <p>Punto de vista: Objetivo</p> <p>Iluminación: Artificial</p> <p>Composición: Equilibrada</p> <p>BANDA DE SONIDO</p> <p>In-off: In: Sonidos pasos en el bosque</p>
<p>DESCOMPOSICIÓN DIMENSIÓN NARRATIVA</p>	
<p>UNIVERSO DIEGÉTICO Geográfico: Pirineos aragoneses Marco histórico: España Marco social: sistema autoritario</p>	
<p>RELACIÓN RELATO / HISTORIA:</p> <p>Orden: cronológico Duración: real</p>	

<p>Modo: Focalización interna Verosimilitud con la realidad: Baja, con monstruos que indican metáforas en la historia Personajes: Protagonista: Ofelia y el fauno Antagonista: Ejército de maquis Secundarios: Mercedes, los maquis Escenario: Exterior bosque-interior laberinto Puesta en escena: Fantástica Aparición de seres mitológicos</p>
<p>INTERPRETACIÓN</p>
<p>CÓDIGOS:</p> <p>Espacial: tránsito del mundo ordinario al síquico Tareas simbólicas que debe cumplir Ofelia Sexual: Poder masculino. De vestimenta: Ofelia viste como una heroína completa, esta vez, ya con su vestido de verde. En contraposición, el capitán Vidal luce con un atuendo desaliñado y partes de la camisa manchada en sudor y sangre; lo que simboliza la degradación moral y estética de su personaje. De iluminación: Luz tenue. Discurso: De lucha.</p>
<p>PROPUESTA:</p> <p>CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL: El relato se sitúa en el período de la dictadura de Francisco Franco en España (1939-1975). El estado franquista tuvo una compleja construcción ideológica vinculada directamente a grupos de derechas (monárquicos, tradicionalistas, fascistas y católicos) que fueron vigilados por el ejército. En 1940, España se autodenomina nacionalcatólica y busca erradicar a la fuerza todo tipo de creencia pagana y ritual de los diversos pueblos de España (Campos, 2016).</p> <p>INTERTEXTUALIDAD / MÉTODO ICONOLÓGICO (obras artísticas): La secuencia hacer recordar al espectador la pintura El aquelarre o El gran cabrón (1820 - 1823. Óleo sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 140,5 x 435,7 cm). Del Toro estará fuertemente influenciado por la obra del pintor aragonés, tanto en la forma estética como en su contenido, ya que el cuadro hace referencia a las creencias paganas y los rituales de sacrificios infantiles que algunos sectores rurales mantenían en la clandestinidad.</p> <p>PREMISA DE LA SECUENCIA CON EL FILME / RECEPCIÓN DEL ESPECTADOR Y ADAPTACIÓN LITERARIA SI HAY: La premisa de la secuencia hace referencia al sacrificio como un valor moral que ayudará a encaminar a la heroína a su perfeccionamiento ético.</p>

RESUMEN VALORATIVO:

Esta secuencia de acción y sacrificio, hace referencia a la persecución que las creencias paganas y populares tuvieron durante la dictadura franquista debido a la imposición del nacionalcatolicismo. Al igual que en la Inquisición, las personas que no comulgaban con el régimen franquista eran perseguidas por sus creencias, que en muchos casos estaban consideradas como cultos al diablo. De ahí que, Del Toro invierta la significación del

demonio (representado por el fauno) como un símbolo del mal, y lo convierta en un personaje catalizador del relato. Francisco de Goya en su pintura *El gran cabrón* representa una reunión de brujas con el demonio, que parecen dispuestas a hacer algún tipo de sacrificio. Se conoce que los sacrificios de infantes, eran unos rituales atribuidos a las brujas para satisfacer al demonio, tuvieron como origen el culto a Moloch, una divinidad de origen cananeo. Moloch, también identificado en otros rituales como Saturno o Baal, aparece ya en el antiguo testamento de la Biblia Hebrea.

En la distribución original de las *Pinturas Negras* se observa que el pintor invitaba a una especie de descenso a los infiernos mediante la disposición de los cuadros en la *Quinta del Sordo*. En este lugar, el recorrido se iniciaba precisamente con la pintura *El Aquelarre*, conocida también como *El Gran Cabrón*, para luego seguir un hilo conductor temático de obras que se basaron en la mitología. En tan solo la primera pintura nombrada se puede encontrar ya el argumento de toda la película del realizador, pues remite a una mujer joven siendo invitada a un rito de iniciación convocado por el dios Pan. Luego de esta pesadilla propuesta por el pintor, el recorrido conducirá a la imagen de *Saturno*, siendo esta una de los grandes iconos pictóricos del filme de 2006.

Por otro lado, Del Toro, reconoció que esta película es una especie de fantasía uterina, en la cual, Ofelia, el personaje principal, tiene la idea de regresar al vientre original. Según el director existen dos tipos de cuentos de hadas: el primero enfrenta al niño con el exterior, mientras que el segundo narra las peripecias de un infante para retornar a un lugar mágico. En esta última categoría es donde se enmarca *El Laberinto del fauno* que a su vez se emparenta con la magia representada en las pinturas de Goya y los mitos del pueblo rural ibérico. Por esta vía, se observa cómo el pintor aragonés y el director mexicano deforman la realidad hasta llevarla a los límites de lo grotesco para lograr una deconstrucción de los valores morales.

La concepción del mundo de fantasía como algo extremadamente uterino fue bastante intencional. Usamos una variación de los colores de las trompas de Falopio, con carmesí y dorado, y todo en el mundo de fantasía es muy redondeado, mientras que todo en el mundo real es frío y recto. Se puede ver esto en la entrada poco sutil del árbol. (...) El punto es que la idea del paraíso de una niña es, en última instancia, el regreso al útero de su madre (Del Toro, 2006, como se citó en Sabbadini, 2014, p.17).

También en la pintura goyesca, se representa a un demonio bajo la forma de Pan, el macho cabrío, que, vestido con una túnica de monje, eleva su pata en señal de bendición, como una crítica hacia la religión. Por su parte, en el filme de Guillermo Del Toro, se plasma a un diablo más similar al dios Pan que, aunque mantiene una apariencia bestial, propone un rito más vinculado a la salvación del mundo antes que a la maldad. En este sentido se ve, en ambos casos, que ambos artistas proponen una nueva metamorfosis de la realidad, una conversión de lo oscuro y secreto y, además, un acercamiento a *Saturno* y la melancolía.



Figura 42. *El Laberinto del Fauno*, plano de la Secuencia 8, Guillermo Del Toro, 2006.



Figura 43. Francisco de Goya y Lucientes, detalle *Saturno*, 1820-1823.

FICHA 4

Identificación: Secuencia, la nº8 del filme *El laberinto del fauno*, dirigido por Guillermo del Toro en el 2006 y con un guion original de Guillermo del Toro. Interpretado por los actores: Ivana Baquero, Sergi López, Maribel Verdú y Doug Jones rodada en 35mm, duración de la secuencia 11'22'' (51'52''- 62'14''), 59 planos, color, sonoro (inglés), Producción estadounidense, coste alto. Género: acción/ciencia ficción-fantasia. Sinopsis:

En 1944, Ofelia, una niña de 13 años descubre, en un pueblo español, las ruinas de un laberinto donde habita un fauno quien le hace una revelación. Ofelia es en realidad una princesa que algunos llevan algún tiempo esperando.

ACCIONES REPRESENTADAS	BANDA IMAGEN
<ol style="list-style-type: none"> 1. Ofelia duerme en su cama. 2. El fauno se acerca en la noche hacia la cama de Ofelia. 3. Ofelia despierta. 4. El Fauno le hace una pregunta a Ofelia. 5. Ofelia responde. 6. El fauno se enoja. 7. El fauno enseña una mandrágora a Ofelia. 8. Ofelia observa la raíz. 9. El fauno entrega la mandrágora a Ofelia. 10. Ofelia toma la mandrágora. 11. El fauno da instrucciones. 12. Ofelia huele la mandrágora. 13. El fauno le entrega una bolsa a Ofelia. 14. Ofelia toma la bolsa. 15. El fauno entrega un reloj de arena a Ofelia. 16. El fauno da instrucciones. 17. Ofelia lo mira. 18. Mercedes camina con una pendiente con tres maquis. 19. Mercedes entra a una cueva donde están los rebeldes. 20. Mercedes saca de su bolso una botella, tabacos y queso y entrega esto a los hombres. 21. El doctor se acerca a observar las heridas de un hombre que está acostado. 22. Un hombre tartamudo lee el periódico. 23. El hombre recostado pregunta por su pierna herida. 24. El doctor le explica que debe amputar la pierna. 25. El doctor saca una sierra de su maletín. 26. Mercedes y cuatro maquis observan la operación al lado del hombre herido. 27. Ofelia saca un libro. 	<p>Tamaño de plano: 1. Plano medio. 2. Plano general. 3. Plano general. 4. Plano sobre hombros. 5. Plano sobre hombros 6. Plano sobre hombros 7. Plano medio 8. Plano medio 9. Plano medio 10. Plano medio 11. Plano medio 12. Plano medio 13. Plano medio 14. Plano medio 15. Plano medio. 16. Plano medio 17. Plano medio 18. Plano triple 19. Plano general 20. Plano medio 21. Plano general 22. Plano medio 23. Plano medio 24. Plano medio 25. Plano detalle 26. Plano general 27. Plano detalle 28. Plano detalle 29. Plano detalle 30. Plano medio 31. Plano general 32. Plano general 33. Plano detalle. 34 Plano general. 35. Plano general 36. Plano detalle 37. Plano detalle 38. Plano general 39. Plano medio 40. Plano detalle 41. Plano medio 42. Plano detalle 43. Plano detalle 44. Plano medio 45. Plano general 46. Plano medio 47. Plano medio 48. Plano Medio 49. Plano medio 50. Plano medio 51. Plano medio 52. Plano medio 53. Plano americano 54. Plano detalle 55. Plano detalle 56. Plano medio 57. Plano medio 58. Plano medio. 59. Plano general.</p> <p>Ángulo: 1. Normal. 2. Dorsal. 3. Casi frontal 4. Picado. 5. Contrapicado 6. Contrapicado 7. Contrapicado 8. Picado 9. Contrapicado 10. Picado 11. Contrapicado 12. Picado. 13. Contrapicado 14. Picado 15. Contrapicado 16. Contrapicado 17. Picado 18. Contrapicado 19. Frontal 20. Frontal 21. Frontal 22. Plano medio 23. Frontal 24. Picado 25. Frontal 26. Frontal 27. Frontal 28. Frontal 29. Frontal. 30. Frontal 31. Frontal 32. Frontal 33. Frontal 34. Casi frontal 35. Casi frontal 36. Casi frontal 37. Frontal 38. Frontal 39. Casi frontal 40. Frontal 41. Frontal 42. Casi frontal 43. Frontal 44. Casi frontal 45. Frontal 46. Escorzo 47. Escorzo 48. Frontal 49. Escorzo 50. Escorzo 51. Lateral 52. Lateral 53. Escorzo. 54. Frontal 55. Frontal 56. Lateral 57. Escorzo 58. Escorzo. 59. Frontal</p>
<ol style="list-style-type: none"> 28. En el libro en blanco empiezan a aparecer dibujos de seres mitológicos. 29. Ofelia cierra el libro. 30. La mano de Ofelia dibuja una puerta con una tiza en la pared. 	<p>Movimiento: 1. Travelling. 2. Fijo. 3. Fijo. 4. Fijo. 5. Fijo. 6. Fijo. 7. Fijo. 8. Fijo 9. Fijo 10. Fijo 11. Fijo 12. Fijo 13. Fijo 14. Fijo. 15. Fijo. 16. Fijo 17. Fijo 18. Travelling 19. Fijo 20. Panorámica horizontal 21. Panorámica horizontal 22. Zoom in 23. Fijo 24. Panorámica horizontal 25. Panorámica horizontal 26. Panorámica horizontal 27. Fijo 28.</p>

<p>31. Ofelia abre una puerta que conduce a un pasadizo subterráneo.</p> <p>32. Ofelia camina por el pasadizo y regresa la mirada.</p> <p>33. Se observa un reloj de arena.</p> <p>34. Ofelia camina hacia una mesa repleta de comida con un ser sentado en el puesto principal de la mesa.</p> <p>35. Ofelia camina al lado de la mesa y se encuentra de frente con el ser que está sentado en la mesa.</p> <p>36. Ofelia observa un plato con dos ojos que tiene el ser.</p> <p>37. Ofelia observa las pinturas del techo que cuentan la historia del ser.</p> <p>38. Ofelia observa una pila de zapatos de niños.</p> <p>39. Ofelia abre la bolsa y deja salir de ella unos seres alados.</p> <p>40. Los seres alados le indican unos cerrojos a Ofelia.</p> <p>41. Ofelia saca de su bolsa una llave.</p> <p>42. Ofelia prueba abrir uno de los cerrojos.</p> <p>43. Se observa cómo pasa el tiempo en el reloj de arena.</p> <p>44. Ofelia abre el cerrojo y saca una daga.</p> <p>45. Ofelia regresa hacia el pasadizo caminando al lado de la mesa de comida.</p> <p>46. Ofelia se detiene y toma una uva y se la introduce a la boca.</p> <p>47. El ser que estaba sentado en la mesa toma sus ojos, se los pone en las manos y observa a su alrededor.</p> <p>48. El ser se acerca hacia Ofelia.</p> <p>49. Las hadas atacan al ser.</p> <p>50. Ofelia observa el ataque.</p> <p>51. El ser decapita con su boca a dos de las hadas.</p> <p>52. Ofelia corre por el pasadizo.</p> <p>53. El ser monstruoso persigue a Ofelia.</p> <p>54. Se observa que el tiempo marcado por el reloj de arena termina.</p> <p>55. La puerta abierta por Ofelia se cierra.</p> <p>56. Ofelia toma la tiza y dibuja otra puerta en el techo y entra por ahí.</p> <p>57. El monstruo trata de agarrar a Ofelia.</p> <p>58. Ofelia logra escapar a su cuarto con un hada.</p> <p>59. Ofelia se sienta en la cama de su cuarto en donde dormía.</p>	<p>Panorámica horizontal 29. Fijo 30. Fijo 31. Travelling 32. Travelling 33. Fijo 34. Travelling 35. Travelling 36. Fijo. 37. Fijo 38. Travelling 39. Panorámica vertical 40. Fijo 41. Fijo 42. Fijo 43. Zoom in 44. Fijo 45. Zoom out 46. Fijo. 47. Travelling 48. Fijo 49. Fijo 50. Fijo 51. Travelling 52. Travelling 53. Travelling 54. Fijo. 55. Fijo 56. Panorámica vertical 57. Zoom in 58. Fijo. 59. Fijo</p> <p>Duración: 11'22''</p> <p>Otros: Planos detalle, primer plano</p> <p>Signos: Sueño</p> <p>Punto de vista: Subjetivo (Sueño de Ofelia)</p> <p>Iluminación: Artificial</p> <p>Composición: Equilibrada</p> <p>BANDA DE SONIDO</p> <p>In-off: In: Sonido de voz y de música</p> <p>Fónico: Voces</p> <p>Analógico: Ruido de pasos, ruido seres que se parten, gruñidos, sonidos de objetos que caen</p> <p>Música: Música de tensión</p>
<p>MONTAJE</p>	

Expresivo
DESCOMPOSICIÓN DIMENSIÓN NARRATIVA
UNIVERSO DIEGÉTICO Geográfico: Pirineos aragoneses Marco histórico: España Marco social: sistema autoritario
RELACIÓN RELATO / HISTORIA: Orden: cronológico Duración: real Modo: Focalización interna Verosimilitud con la realidad: Baja, con monstruos que indican metáforas en la historia Personajes: Protagonista: Ofelia y el fauno Antagonista: El ejército franquista Secundarios: Mercedes, el doctor, los maquis Escenario: Interior casa Ofelia-exterior bosque-interior cueva-interior subterráneo Puesta en escena: Fantástica Aparición de seres mitológicos
INTERPRETACIÓN
CÓDIGOS: Espacial: tránsito del mundo ordinario al síquico Tareas simbólicas que debe cumplir Ofelia Sexual: Poder masculino. De vestimenta: Ofelia viste como una heroína completa, hasta cuando se ve más desaliñada. Su look recuerda al de una niña valiente que a la vez es una princesa. En la secuencia analizada, utiliza un camisón de dormir y una bata como símbolo propio de los sueños y la fantasía en la niñez. El verde es su color característico pues se relaciona a aquella naturaleza en la cual existen faunos y hadas. Al final de la película, su vestuario se combina con un vestido blanco, como si se tratase de “Alicia en el país de las maravillas”, ya que alude a la pureza. De iluminación: Luz tenue. Discurso: De lucha.
PROPUESTA: CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL: En esta secuencia, se observa el origen fantástico de la obra fílmica del director tapatío. La odisea de Olivia recuerda a la de una heroína de un cuento de hadas grotesco. Con tintes surrealistas, Del Toro denuncia los niños perdidos durante el franquismo. Muchos de los hijos de los maquis fueron arrebatados por la dictadura, ya que el nacionalismo español instaurado por Franco, creía en una superioridad racial y consideraba a los “rojos” como un grupo social inferior (Musci, 2011).

INTERTEXTUALIDAD / MÉTODO ICONOLÓGICO (obras artísticas): Toda la secuencia evoca a uno de los significados simbólicos de la pintura de Goya: Saturno (1820-1823 Método mixto sobre mural transferido a lienzo. 143.3 x 81.4 cm). Guillermo Del Toro, al igual que el pintor aragonés, hace una alegoría del poder del estado que, en lugar de proteger a sus hijos, los devora como sucede en el totalitarismo.

PREMISA DE LA SECUENCIA CON EL FILME / RECEPCIÓN DEL ESPECTADOR Y

ADAPTACIÓN LITERARIA SI HAY: La premisa de la secuencia hace referencia las desapariciones de infantes durante la Guerra Civil Española.

RESUMEN VALORATIVO

La secuencia tiene acciones relacionadas con el cine de acción y aventuras. Simultáneamente hace referencia al poder de los estados opresores, los cuales acaban con los derechos fundamentales de los individuos. Al establecer un símil entre la pintura de Goya y la secuencia de Del Toro, se puede acotar que el pintor aragonés de forma simbólica lanzó una protesta contra el monarca Fernando VII y lo retrató como un monstruo que devoró a su pueblo. De la misma forma, Del Toro, en esta secuencia de tinte surrealista, presenta a la dictadura franquista como un monstruo que devora a los más débiles, en este caso los niños. Por lo demás, hay que añadir que La Cruz Roja calcula que entre 1937 y 1939, unos 32.000 niños españoles estuvieron refugiados en el extranjero. Más aún, se conoce que mientras en regímenes autoritarios latinoamericanos, como son los de Chile y Argentina, a los presos políticos se les quitaba a sus hijos en secreto, en España, durante el franquismo, este acto era legal. A los padres republicanos (considerados rojos) se les quitaba la patria potestad de sus hijos, porque, según el régimen, estos no estaban capacitados para educarlos (Deutsche Welle, 2009, p.38).

Por otro lado, y para comprender estas imágenes visuales, tanto en la pintura de Goya, como en la película del realizador mexicano, es indispensable en este punto referirse al dios mítico; Saturno. Para los antiguos este fue el dios de las buenas cosechas. Desde el Imperio Romano tardío hasta la Edad Media se representó a esta deidad como un hombre flaco, de barbilla peluda, piel amarillenta y mirada penetrante. Identificado como Cronos, dentro de los mitos griegos, se fundió en la cultura popular como el devorador de sus hijos y como un hombre-lobo. En el pensamiento mítico este ser se convertiría en una especie de dios caníbal, que en términos psicoanalíticos, tendrá su equivalencia en el inconsciente colectivo caníbal de los miedos infantiles.

La secuencia donde entre otras cosas encontramos al propio Saturno en una cita abierta al cuadro de Goya Saturno devorando a un hijo(1819- 1823),²⁶ es decir cuando Ofelia se encuentra con el hombre pálido –un monstruo desgarrado y sin ojos, que está sentado a la cabeza de una mesa repleta de comida–está llena de símbolos relacionados con Saturno, la melancolía y la geometría. También se alude mediante símbolos a temas de la mitología griega y de la religión cristiana representados por pintores simbolistas y prerrafaelitas que se resemantizan en este nuevo contexto (Rojas, 2010, p.10).

Como dios oscuro y destronado, su estética se inscribe en esta tradición como se logra observar en la pintura *Saturno* de Goya. Dentro del contexto histórico de la Guerra de Independencia en la que vivió el artista, se puede comprender que esta imagen connota aquellas generaciones que devoran a otras para su propio beneficio. En otras miradas también podría representar al propio Fernando XVII (Rojas, 2010), que con sus políticas absolutistas, acabó con su propio pueblo. En consecuencia se observa como la representación goyesca sintetizó las dos cualidades de esta deidad: la de un dios colérico devorador de infantes; es decir, la pesadilla de todo niño, y además la cualidad de un dios melancólico.

En *El Laberinto del fauno* se observa una representación parecida, en la cual un monstruo, similar a Saturno, devora un hada. Dentro del relato se logra comprender como esta es una metáfora de la guerra en la cual se plantea como las generaciones aliadas al falangismo destruirían el conocimiento mitológico y mágico de los pueblos españoles. Pero además se hará una clara referencia a los niños perdidos durante la época de la dictadura franquista. Para el gobierno español de 1944, se había quedado a la intemperie una de las instituciones básicas de la sociedad: la familia. Por ello había que curarla. Los padres marxistas, para la ideología nacionalcatólica, estaban concebidos como una especie de débiles mentales o psicópatas sociales. Las madres de esas familias no estaban mejor valoradas. La mejor idea, para no recurrir al exterminio o la esterilización aplicados en la Alemania nazi, era separar a los niños de esas familias en donde no existían los valores católicos adecuados. En Santurrán (País Vasco), en 1944, se ordenó a funcionarias y reclusas entregar a sus hijos. Los hijos de los republicanos, como no podían convivir con sus familias originarias sea porque no estaban o porque no podían procurar una educación acorde con los ideales del Estado, pasaban a familias con ideales acordes a la dictadura.

Los dramáticos testimonios conocidos (gracias en gran medida al documental y posterior libro *Los niños perdidos del franquismo*) revelan el sufrimiento que vivieron madres e hijos en las cárceles y fuera de ellas. Sucedió en Santurrán un día de 1944. Funcionarias y religiosas ordenaron a las reclusas, sin previo aviso, que entregaran inmediatamente a sus hijos. Parece ser que hubo un tumulto considerable, palizas y otros castigos porque las madres se negaron (Navarro Cardoso, 2014, p.19).

De allí claramente se puede comprender la metáfora del cineasta, en la cual Saturno, como un estado demoniacamente paternal, arranca la cabeza y las ilusiones de sus hijos, representados por el hada, para implantar una mentalidad acorde con la obediencia ciega y la anulación de la creatividad y el pensamiento autónomo. Por otro lado, la protagonista principal del relato de Guillermo del Toro, no estará exenta de algunas otras visiones paganas que se relacionaron con las creencias no oficiales del estado nacionalcatólico durante la época franquista. En la primera prueba que le propone el Fauno, Ofelia deberá entrar a un árbol para matar a una rana gigante (Mendoza García, 2000). Se conoce que el árbol siempre ha sido un símbolo del renacimiento y vida; algunos pueblos han visto en este signo una cavidad o vientre que genera fuerza espiritual e inclusive puede servir como un hábitculo. De esta manera, en el árbol no solo se descubre un espacio de cobijo, sino que además representa la unidad familiar como una entidad que sirve para la

cohesión de la comunidad. Más que objeto de adoración; en determinados pueblos, el árbol funcionará como la base para la coherencia de los rituales y el sostén de la identidad comunitaria.



Figura 44. Fotograma de *El Laberinto del Fauno*, Guillermo Del Toro, 2006.

Dentro del relato fílmico, el árbol será el signo de la feminidad, la puerta para el retorno a la madre naturaleza y el inicio del viaje maravilloso introspectivo que realizará Ofelia. Al igual que la niña, los espectadores de la película serán invitados a participar de este viaje que representa un camino de metamorfosis interna del personaje. De ahí que el árbol simbolice además la importancia de la imaginación, de la naturaleza y de la vida preciosa:

La adoración de los árboles no es sólo la primera forma del ritual divino, sino la última en desaparecer ante la expansión del cristianismo. Los ritos arbóreos existen desde mucho antes de que se erigieran los templos y las estatuas a los dioses, han florecido codo con codo con estas costumbres y han persistido a lo largo del tiempo después de que estas formas desapareciesen (Botticher, 1956, p.3).

En la Edad Media, muchos hombres de la Iglesia sintieron un horror y desprecio por los árboles, ya que remitían a ellos la sacralidad de las religiones paganas, así que optaron por destruirlos. El cristianismo y su expansión en Europa condujo a la prohibición de los cultos arbóreos y por tanto la negación del componente mítico – imaginativo que surgían de estos rituales. No sorprende que Del Toro haya utilizado este símil para ilustrar las imposiciones que la dictadura produjo en la España de 1944. Además, en la película, asociada a la imagen arbórea, estará la de la rana. Este animal ha representado por mucho tiempo a la esencia sin formar, símbolo del ser que camina en la indecisión o duda, el cual anda buscando el misterio de sí mismo para transformar su vida. En general, los hombres y sus metamorfosis animales fueron temas, que desde su visión moderna, Goya había ya utilizado para hacer una crítica a la sociedad española.

En el dibujo preparatorio *Ranas humanas abrazándose* (1797) se percibe como el artista da rienda suelta a la capacidad de percibir, retener y expresar su visión de las cosas para denunciar la poca formación de muchas de las personas que veía en su contexto. Esta misma visión moderna, será la que caracterice también la mirada de Del Toro para desarrollar su cuento de hadas. La rana, que debe matar Ofelia, es el símbolo de ese ser no desarrollado, que, manteniéndose en un estado primigenio, afecta a la madre naturaleza, representada en el árbol, y al mundo como tal.

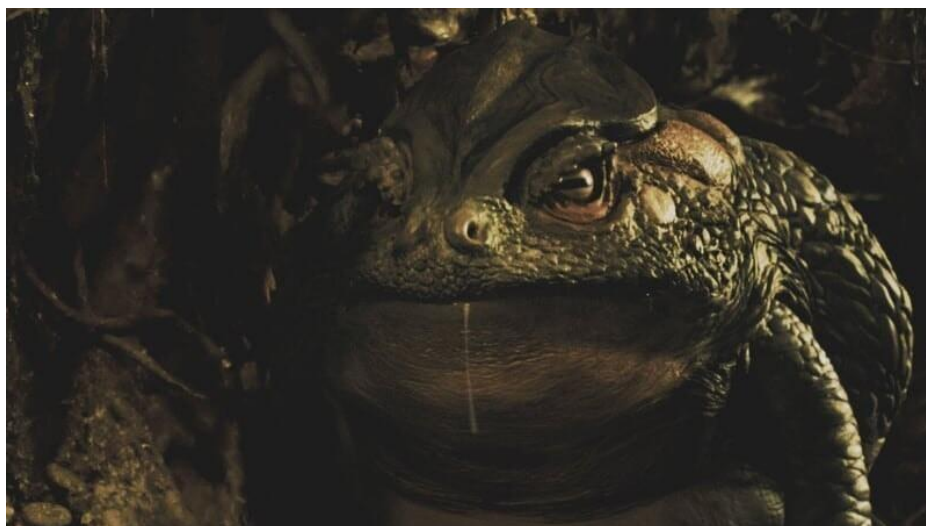


Figura 45. Fotograma de *El Laberinto del Fauno*, Guillermo Del Toro, 2006.

Pero está no será la única vez que la niña deba enfrentarse con los peligros que acechan al universo maternal. Luego de cumplida su primera tarea, Ofelia regresa a casa, donde se encontrará que su madre sangra terriblemente por complicaciones en su embarazo. En la noche, el fauno aparecerá en la habitación de Ofelia para preguntarle por la segunda tarea, y ella le contará el estado de salud de su mamá. Para aliviar este problema, el ser mitológico regalará a la niña una raíz de mandrágora con mágicos poderes curativos. La historia de esta planta ha estado ligada íntimamente con la creencia en las brujas y el satanismo. Mientras las brujas reconocían que gracias a la mandrágora podían pervertir la razón, convertir a los hombres en bestias y transformar a las mujeres a la locura, los ladrones admitían que mediante brebajes hechos con este tubérculo reducían a sus víctimas. Dentro de la mitología se denominó *Mandrágora* a un tipo de duende que se aparecía en las casas en forma de un enano negro; por su parte, Maquiavelo escribió una comedia satírica en honor a la planta. La Biblia ha citado a la mandrágora en el Génesis y el Cantar de los Cantares.

En la Biblia se cita a la mandrágora en el Génesis (XXX, 14) y en el Cantar de los Cantares (VII, 13). Qué clase de fruta era y qué movió a Raquel a desearla con tanto ahínco son dos cuestiones que los sagrados expositores aún no han dilucidado cabalmente. Unos sostienen que era una variedad de manzana con la que se hacían bebedizos amatorios, que servían a la mujer

para conciliar el amor de sus maridos y ser fecundadas en caso de esterilidad y que por esto Raquel la codició (Guerrino, 1969, p.12).

Evidentemente el carácter mítico-fantástico de esta planta ha estado presente en muchos períodos de la historia. Durante siglos, como planta curalotodo, se fue tejiendo una leyenda que estuvo abonada por temores infundados, prejuicios e ignorancia lo que hizo de la mandrágora un símbolo de la credulidad e inocencia; situación que se ve reflejada en la cinta gracias al personaje de Ofelia. Sin embargo, estas imágenes aludirán tan solo al inicio de un viaje, en donde se observa la candidez y credulidad de un infante que al final de la película sufre un proceso de metamorfosis y transformación. En la prueba final, Ofelia, decide desobedecer, no seguir a ciegas ninguna orden, pues ha desarrollado su propia conciencia para reflexionar y elegir sus propias opciones. Este camino conduce a la verdadera libertad del personaje principal del relato, aunque aquello le conduce a la muerte.



Figura 46. Fotograma de *El Laberinto del Fauno*, Guillermo Del Toro, 2006.

El camino de la heroína, en este caso una niña, ha tenido que enfrentarse a muchas imágenes míticas y pruebas que le han ayudado a conformar su propia identidad y personalidad. Esta vía seguida por el infante se convierte en un tropo para explicar la situación de muchos de los pueblos y comunidades ibéricas durante el nacionalcatolicismo. En los pueblos de la vasta geografía hispana, la represión actuó de tal forma que aquellos que se negaban a obedecer las órdenes, eran asesinados. La persecución, al igual que en la Alemania nacionalsocialista o en la Italia fascista, era de tal grado que muchas poblaciones debían negar incluso su propia lengua y costumbres regionales para adherirse a los mandatos del Estado franquista. “La Dictadura militar de Franco facilitó el reencuentro de los diversos poderes locales, abanderados por la ideología nacionalcatólica que legitimó los contenidos contrarrevolucionarios del nuevo régimen” (Marín, 1999, p.70).

Dentro de este contexto, la Iglesia católica jugó un papel primordial ya que borró todas las creencias que no estaban de acuerdo con sus postulados. Así esta institución ocupó el

espacio público mediante peregrinaciones, romerías, procesiones y todas aquellas celebraciones concernientes a la religión oficial. De ahí que curas y misioneros realizaran tareas persecutorias, más propias de detectives y policías, que de pastores y religiosos. La inmediata postguerra había creado una perversa estructura de la sociedad, en donde los más fuertes dominaban, y los más débiles se morían, iban al exilio, se marchaban o bien obedecían las órdenes dictatoriales y se adaptaban para salvarse. Ahora bien, en cada provincia y cada localidad este proceso fue distinto, pues cada región española tenía diversas ideas nacionales que no fueron tomadas en cuenta en la búsqueda posterior de una única identidad nacional. Precisamente, el cine fantástico de Guillermo Del Toro, mediante sus diversas imágenes míticas, es el que alzarán una voz crítica frente a la memoria histórica de la dictadura falangista. Del Toro realizará una especie de justicia poética, con el personaje de Ofelia. Si bien es cierto, en la película pueden existir varias diatribas hacia la religión católica, no es menos válida la mitología cristiana que también utilizará el realizador mexicano. En una de las escenas finales, se observa como la niña, luego de ser asesinada, despierta en un escenario que recuerda el boceto *La Coronación de la Virgen por la Santísima Trinidad* realizada por el pintor de Fuendetodos en 1775. El cuadro pertenece a una secuencia dentro del ciclo de la Virgen María donde la virgen es coronada por la Trinidad, representada por Dios padre.

Consecuentemente, en la película, Ofelia es recibida por su padre quien le dice: “De pie hija mía, has llegado” (...) “Habéis derramado vuestra sangre antes de la de un inocente. Esa era la última prueba y la más importante”. Y más adelante, la niña observará también a su madre, quien le aconseja: “Venid a mi lado y sentaos junto a vuestro padre, que tan largo tiempo os ha esperado”, mientras carga a un pequeño. Todo este merecido reconocimiento no es únicamente hacia el personaje principal del filme, sino que además se convierte en una metáfora sobre el valor de lo femenino. Para los católicos, el acto de Coronación de la Virgen es de suma importancia, ya que consiste en el reconocimiento de la virgen como reina del universo, pero no solamente en un sentido alegórico, sino también en un sentido estrictamente literal. Sin embargo, *El Laberinto del fauno* irá más allá dentro de esta retórica de la imagen, pues hará una referencia directa a la madre naturaleza, como la verdadera divinidad y el principio y final de toda la historia. En la escena final se encuadra a una flor blanca de seis pétalos que florece, mientras un insecto-hada, con quien se inició el hilo narrativo del relato, se acerca a ella. Para el mexicano los insectos representan los soldados y ciudadanos ideales. Además de pensar que son una obra de ingeniería, el director mexicano los considera “los alados soldados de Dios”.

Siempre me atrajo esa clase de insectos cuya característica más personal era la rapidez de movimientos. La verdad es que entre los insectos y yo hay otra historia de amor. Y es que... ¡son perfectos! Los habrán visto en todas mis películas... Ellos representan a los ciudadanos y soldados ideales, son una obra de ingeniería en miniatura sensacional. Los de esta película representan una teoría personal: que los ángeles son insectos, los alados soldados de Dios son insectos (Del Toro en Fotogramas, 2006, p.3).



Figura 47. Fotograma de *El Laberinto del Fauno*, Guillermo Del Toro, 2006.

Además la flor representada podría ser una sutil alusión a un narciso de Sarón, el símbolo directo con el cual se identifica a la Virgen María, y su condición eterna. Precisamente es, en este final, en donde el director consigue la justicia poética, pues será la que finalmente trae a la memoria a todos aquellos que murieron por sus ideales durante la Guerra Civil: “Y se dice que la princesa descendió al reino de su padre y que ahí reinó con justicia y bondad por muchos siglos, que fue amada por sus súbditos y que dejó detrás de sí pequeñas huellas de su paso por el mundo, visibles sólo para aquel que sepa dónde mirar...”(Del Toro, 2006, p.45).

4.3 Nacionalsocialismo y ocultismo: *Hellboy*

El personaje de *Hellboy* apareció por primera vez en el libro de cómic de Mike Mignola titulado *Semilla de Destrucción* en 1994. La historia de este héroe, que se hizo popular a partir de esa década, y a la cual también se narra en la película de Guillermo del Toro del mismo nombre, consiste en la de un ser, hijo de una mujer y un demonio, que llega al mundo el 23 de diciembre de 1944. Su presencia en la tierra se debe a un conjuro mágico hecho por miembros del proyecto Ragnarok, un culto formado por nazis con el monje Rasputín a la cabeza. Pese a su origen, Hellboy será recogido de pequeño, adoptado y criado por el ejército norteamericano, específicamente por el también curioso *Bureau for Paranormal Research and Defense*. El superhéroe de esta historieta es un ser insólito, tiene la apariencia de un demonio con los cuernos cortados, cascos, una cola y una mano de piedra. Sin embargo, esta condición no le impide vivir entre personas como una más de ellas. Aunque su origen es un enigma, pronto adopta las costumbres estadounidenses y trabaja para luchar contra los poderes ocultistas de los nazis.

Hellboy es un ser extraño: un demonio antropomorfo de color rojo que lleva los restos de un par de cuernos que han sido cortados prácticamente hasta su base y que tiene pezuñas, cola una enorme mano de piedra y una fuerza descomunal. A pesar de esto, vive entre los seres humanos, como uno de ellos. Su origen, en un principio, es un misterio, tanto para él como para los que lo rodean, incluida la Agencia que lo ha adoptado y para la que trabajará combatiendo una serie de “fenómenos extraños y malévolos”, que suelen ser tanto personas como seres fantásticos, a veces muy parecidos a él. Una parte de las historias de Hellboy trata de esas aventuras (Cortés Hernández, 2008, pp.391-392).

La vida de este superhéroe, creado por Mike Mignola, le vino bien a Del Toro para hacer una relectura del personaje en clave cinematográfica en 2004 y luego una secuela en 2008. Una vez más el director mexicano incluyó seguidores de los regímenes totalitarios y sus ideologías como antagonistas de los héroes de sus filmes. Al igual que el cómic, la película del realizador tapatío se nutre de elementos góticos, las supersticiones de los Cárpatos, los cuentos de Lovecraft, el esoterismo y las creencias ocultistas de los nazis. De ahí que se vuelva a reconocer en este filme las metáforas que crea el director sobre los horrores que las personas padecieron dentro de las ideologías totalitarias.



Figura 48. *Átropos o Las parcas de Goya* en una ilustración de *Hellboy* de Mike Mignola, 2011.

Dentro de este contexto, se debe explicar que el nazismo fue un movimiento político de extrema derecha radical que adoptó ciertas formas e ideas típicas de los cultos religiosos ocultistas. Aunque los especialistas no hayan llegado a un consenso determinado en este sentido, no se puede negar la adoración que las masas tenían a un ídolo como Adolf Hitler. La presencia de rituales, doctrinas retórica de los mesías religiosos y ciertas formas de confesión comunal contribuyeron a que alrededor del Führer se crease una especie de aura mística que divinizó al líder alemán. Los devotos de este líder, se convirtieron en la raza elegida de los arios los cuales veían en los judíos el mal absoluto para su nación. Si a ello se suma el descontento que sufrían los alemanes después de la derrota sufrida en la Primera Guerra Mundial y las convulsiones sociales que vinieron producto de ello, se puede comprender la necesidad de los germanos por abrazar una nueva creencia en la cual basar sus esperanzas. Es entonces, cuando el nazismo comienza a ampararse en dogmas como el ocultismo. Así, esta creencia tuvo en el régimen nacionalsocialista uno de sus aliados más idóneos.

...el nazismo no fue el resultado de una conjura urdida desde el ocultismo, aunque no hay que subestimar el papel que tuvo la subcultura ocultista en las condiciones de aparición y éxito de la doctrina racista del nacionalsocialismo, puesto que, como vimos, entre 1880 y 1910, surgieron en Alemania gran cantidad de grupúsculos ocultistas a los que hoy se designa juntamente con el nombre de Renacimiento ocultista germánico... (Campo Pérez, 2011, p.291).

Este fervor siempre estuvo vinculado al pensamiento mitológico, por ello, muchos ocultistas volvieron al credo del dios antiguo de los germanos: Wotan. Como una divinidad que regía entre los muertos y era el señor de las batallas, este personaje (también conocido como Odín) era un dios que exigía víctimas humanas. Por este hecho, en la antigüedad, los cristianos lo habían demonizado. La adoración a este dios, conocida como wotanismo, se centraba en las creencias paganas y la iniciación en los misterios naturales. Sería precisamente el Führer quien, al tratar de eliminar la influencia católica en Alemania, auspiciaría, desde los años veinte del pasado siglo, este tipo de reconocimiento. Más adelante el líder buscaría reemplazar muchas festividades católicas por fiestas paganas y celebraciones con cultos a Wotan (Villatoro, 2018).

La teosofía, la mitología y el ocultismo ligado al wotanismo germánico empiezan de esta manera a conformar una cosmovisión del mundo en la que el presente se puede comprender en función de un remoto pasado. Ese pasado imaginario legitimó y actualizó una variedad de ideas sociales arcaicas como la magia, el elitismo y el racismo. Así, en la obra fantástica de Guillermo del Toro están presentes todas estas nociones como base de las doctrinas impuestas por los grupos ocultistas contra los cuales el protagonista del filme tiene que luchar. Más aún, el mexicano, dentro de su película, consigue vincular todo este tipo de creencias al horror que sintieron las víctimas del nacionalsocialismo para generar una reflexión crítica en las audiencias sobre los totalitarismos. "...el nazismo logró crear una fe religiosa compuesta de símbolos, imágenes, mitos, usos y referencias al pasado. Todo ello condujo a una visión de conjunto (y compleja) de la realidad y de la historia que les rodeaba, con la consiguiente predisposición de poder controlar los eventos" (Saltini, 2012, p.3).

No es casual que la pintura de Goya, el artista aragonés, influenciara a Howard Phillips Lovecraft, el escritor norteamericano. De hecho ambos creadores coincidieron en visiones pesadillescas, producto de su imaginación febril, que les ayudaron a construir sus representaciones de mundos oscuros y sombríos. Pero además de ello, en ambos artistas se nota la importancia de la mitología antigua, al igual que en las creencias ocultistas. Y es que el ambiente en el cual vivió Lovecraft estaba plagado de influencias de estos dogmas; Lovecraft fue contemporáneo de una fuerte orden hermética y de una de las principales fundadoras de la Sociedad Teosófica. Pero, aunque su entorno estaba plagado de estos credos que se extendían a lo largo y ancho de los Estados Unidos, Lovecraft nunca fue un seguidor de estos. Él, como ateo materialista que era, dudaba de todos estos cultos, aunque bebió de muchos de ellos para crear sus propias mitologías.

El contexto en el que vivió Lovecraft fue el del más absoluto amor al ocultismo en el que jamás ha vivido el mundo, especialmente el anglosajón. Fue contemporáneo de Alesteir Crowley y la inglesa Golden Dawn, y también del albor de la Teosofía de Helena Blavatsky, de la que claramente se nutre (Cano, 2008, p.60).

No se puede negar que tanto Goya, como Lovecraft utilizaron el inconsciente para sus creaciones. De hecho, Goya con su grabado *El sueño de la razón produce monstruos* de 1799; explica la creación desde el inconsciente; y aunque Lovecraft, despreciaba el psicoanálisis, utilizó muchas de sus propias visiones oníricas para sus relatos. Mike Mignola, al crear el cómic de *Hellboy*, tendrá una enorme influencia de las pesadillas de

Lovecraft narradas en los Mitos de Cthulhu. El mundo de *Hellboy*, recreado también por Guillermo del Toro, reflejará de esta manera las corrientes subterráneas de la relación de las artes populares, como el cine y los cómics, con la presentación de lo incomprensible como algo totalmente accesible. De esta forma, las historias de *Hellboy* utilizan también la religión y los dogmas, para configurar las características de ciertos personajes específicos dentro de sus relatos. Así se configuran ciertos espectros, como seres del infierno y brujas, que vale la pena enfrentar para reconocer la humanidad de los protagonistas. Como se analiza a continuación, estas confrontaciones sirven para ayudar a las audiencias a observar cómo dentro de estas pugnas las personas sacan lo mejor de sí mismas.

Por los escenarios crueles que recrea, la obra pictórica de Goya se convierte en un viaje constante a las profundidades del infierno humano. Las imágenes de sus *Pinturas Negras* y de sus series de grabados son una invitación al mundo de lo siniestro. El pintor se enfrentó a la “otra cara de la existencia” a través de lo terrible. De ahí que Goya realizara un cambio revolucionario en la pintura, pues, por primera vez, un pintor empezó a retratar el desorden del mundo, rompió con la perspectiva y destruyó el espacio representativo tradicional. El genio de Fuendetodos invitó a que el artista plasme el mundo, no como es, sino desde la visión personal del propio creador. Por consiguiente, con Goya, los autores empezaron a descubrir una libertad en sus creaciones que les permitió reflejar sus propios miedos y demonios internos al momento de construir sus obras. Dentro de este contexto se debe entender que Goya, en contraposición a muchos de los autores de su época, no despreció la imaginación en el momento de crear. Generalmente las obras que presentaban los artistas de su tiempo eran producto del trabajo conjunto de la razón y la moralidad. Las representaciones pictóricas siempre se hacían bajo una mirada que reprobaba la tontería, lo grotesco y lo ignominioso. Los parámetros sobre lo bello estaban bien establecidos y no dejaban espacio para aquello que estaba fuera de una concepción racional totalizante.

Los Caprichos pueden alabar la razón, pero lo hacen sólo como obras de la imaginación. Es sólo basados en la imaginación que nos damos cuenta de que la razón está “dormida”. Pero ¿qué es exactamente dormir para la razón? La respuesta, al final, se encuentra en el grabado mismo, no en sus descripciones. La razón está dormida cuando el lince solo —que aquí representa la “pura” racionalidad— está despierto, tan aparentemente alerta como impenetrable por las sombras que lo rodean (Nehamas, 2010, p.3).

Es precisamente el título del más famoso de los grabados de Goya *El sueño de la razón produce monstruos*, que sugerirá cambiar la mirada; y no invisibilizar la tontería y la estupidez humana. Ni tampoco la imaginación. De hecho, en la colección de grabados conocida como *Los Caprichos*, esta representación marca una transición entre una serie de imágenes que se ocupan de las estupideces humanas a otra que da paso a la imaginación de seres imposibles, como demonios, duendes y brujas. Este nuevo sentido de la pintura, es precisamente uno de los grandes aportes del genio aragonés al arte mundial, pues, gracias a esa transición, los creadores se liberan de prejuicios y empiezan a incluir en sus obras seres inverosímiles y absurdos producto de los dogmas y las creencias. Por ello, Goya no se olvida de incluir al Diablo dentro de sus obras, ya que esta imagen ha sido

una de las más veneradas y también una de las más polémicas dentro de la historia del arte. Y es también en estos retratos infernales donde coincide con Guillermo del Toro, pues ambos artistas están obsesionados con los mundos siniestros y demoníacos. El director tapatío retomará en sus películas las imágenes de esos seres extraños que surgen como producto de la razón adormecida para así crear metáforas sobre las guerras, los totalitarismos y la propia condición humana.

Para recrear el grabado *El sueño de la razón produce monstruos*; Del Toro, elegirá un museo invadido por pequeños demonios conocidos como las “hadas de los dientes”. Aquí el mexicano, invierte los conceptos y convierte a las hadas en pequeños monstruos carnívoros. En la estampa de Goya, se ve como seres alados, aprovechando el sueño del hombre, escapan para esparcir los males en el mundo. En el caso del filme, se observa, en clave alegórica, cómo la imaginación, representada en los seres alados, no siempre tiene resultados positivos, pues puede convertirse en un arma maligna para controlar a la naturaleza y al ser humano. También en su grabado, el pintor de Fuendetodos, profundizó en la importancia de la racionalidad, que reprime una gran cantidad de sentimientos negativos que pueden conducir a la violencia y el abuso entre las personas de una misma sociedad. Gracias a la luz de la razón, los hombres pueden alumbrar la oscuridad de su propio inconsciente. Pero también la estampa tuvo otro significado: durante el sueño se puede liberar la imaginación controlada por la razón y conseguir de esta manera una fuente infinita de creatividad: “El grabado “El sueño de la razón produce monstruos” pertenece e inaugura la serie los Caprichos, y fue realizado en 1799. En esta serie Goya no sólo muestra una gran “oscuridad” temática, expresa además, las contradicciones del arte moderno en el marco del conflicto entre una racionalidad en ascenso y las viejas formas de pensar la realidad y de plasmar el arte mismo” (Mora, 2012, p.6).

Goya mediante esta ilustración, expresaría una declaración de intenciones frente a la pintura tradicional. Así el pintor representaba una nueva forma de crear que partía desde el interior del individuo, desde sus pensamientos más subjetivos. Con esto el artista sentaba las bases de lo que siglos más tarde sería el arte contemporáneo.



Figura 49. Fotograma de *Hellboy 2: El Ejercito Dorado*, plano de la Secuencia 4, Guillermo Del Toro, 2008.



Figura 50. Francisco de Goya y Lucientes, detalle *El sueño de la razón produce monstruos*, 1797-1798.

FICHA 5

Identificación: Secuencia, la nº 4 del filme *Hellboy II, El ejército dorado*, dirigido por Guillermo del Toro en el 2008 y con un guion original de Guillermo del Toro. Interpretado por los actores: Ron Perlman, Selma Blair, Doug Jones y John Hurt rodada en 35mm, duración de la secuencia 8'50'' (17'45''- 26'35''), 31 planos, color, sonoro (inglés), Producción estadounidense, coste alto. Género: acción/ciencia ficción-fantasia. Sinopsis: Hellboy, su novia procinética Liz y el ser acuático Abe Sapiens se enfrentan al Príncipe Nuada, quien planea recuperar la tierra para sus parientes mágicos del inframundo, mediante un ejército de máquinas asesinas.

ACCIONES REPRESENTADAS	BANDA IMAGEN
<ol style="list-style-type: none"> 1. Unos helicópteros vuelan sobre la ciudad de Nueva York. 2. Un agente del FBI hace declaraciones a unos periodistas. 3. Se observa un edificio de Nueva York. 4. Hellboy, Liz y Abe Sapiens preparan sus equipos en una habitación del edificio donde se encontraba una subasta de antigüedades. 	<p>Tamaño de plano: 1. Plano cenital 2. Plano medio 3. Plano general 4. Plano medio 5. Plano general 6. Plano detalle 7. Plano medio 8. Primer plano 9. Plano general 10. Plano medio 11. Plano detalle 12. Plano detalle 13. Plano general 14. Plano medio 15. Plano general 16. Plano medio 17. Plano medio 18. Plano cenital 19. Plano medio 20. Plano medio 21. Plano general 22. Plano medio 23. Plano medio 24. Plano general 25. Plano americano 26. Plano general 27. Plano cenital 28. Plano medio</p>

<p>5. Liz y Abe Sapiens entran a una habitación de la galería de subastas arqueológicas que está destrozada.</p> <p>6. Se observa una abertura en la pared y en el interior algo aletea.</p> <p>7. Un agente del FBI saca su pistola.</p> <p>8. Abe Sapiens sube su mano a la altura del rostro para sentir que sucede en la habitación.</p> <p>9. Hellboy se encuentra en otra sala del edificio junto a una estatua gigante y un agente del FBI.</p> <p>10. Abe Sapiens sostiene un libro que lee por el micrófono a Hellboy. Liz se encuentra en la misma habitación.</p> <p>11. Se observa que las botas de Hellboy pisan una masa roja informe.</p> <p>12. Se observa el libro que lee Abe Sapiens con un dibujo de un hada de los dientes.</p> <p>13. Hellboy está con un agente del FBI que observa a un hada de los dientes.</p> <p>14. Hellboy ayuda al agente, pues el hada lo ataca.</p> <p>15. Un enjambre de hadas sale de una de las paredes de la galería y atacan al agente del FBI.</p> <p>16. Hellboy dispara al enjambre.</p> <p>17. Liz y Abe Sapiens disparan al enjambre.</p> <p>18. Hellboy trata de sacudirse a las hadas.</p> <p>19. Hellboy empuja la estatua gigantesca que esté en la habitación.</p> <p>20. Liz se enciende en llamas.</p> <p>21. La estatua que empujó Hellboy rompe la pared de la habitación en donde están Liz y Abe Sapiens y mata a muchas de las hadas.</p> <p>22. Hellboy y Liz se encuentran gracias al agujero que dejó la estatua.</p> <p>23. Hellboy sigue luchando para quitarse las hadas del cuerpo en frente de una ventana.</p> <p>24. Liz expulsa fuego por toda la habitación.</p> <p>25. Hellboy abre los brazos de espaldas a la ventana.</p> <p>26. El fuego expulsa a Hellboy fuera del edificio y va cayendo a la calle.</p> <p>27. Se observa la caída de Hellboy.</p> <p>28. Hellboy aterriza en el techo de un auto de policía con dos hadas de los dientes.</p> <p>29. Un hada vuela hacia la calle.</p> <p>30. Hellboy, erguido, dispara al hada mientras llueve en el exterior.</p> <p>31. Hellboy abre los brazos mientras periodistas con paraguas le toman fotos.</p>	<p>29. Primer plano 30. Plano americano 31. Plano americano</p> <p>Ángulo: 1. Cenital 2. Escorzo 3. Frontal 4. Escorzo 5. Picado 6. Frontal 7. Escorzo 8. Escorzo 9. Escorzo 10. Frontal 11. Lateral 12. Dorsal 13. Frontal 14. Frontal 15. Lateral 16. Escorzo 17. Escorzo 18. Cenital 19. Escorzo 20. Frontal 21. Frontal 22. Escorzo 23. Frontal 24. Picado 25. Frontal 26. Contrapicado 27. Cenital 28. Lateral 29. Lateral 30. Escorzo 31. Frontal</p> <p>Movimiento: 1. Travelling 2. Travelling 3. Travelling 4. Travelling 5. Travelling 6. Fijo 7. Fijo 8. Fijo 9. Travelling 10. Fijo 11. Fijo 12. Fijo 13. Fijo 14. Fijo 15. Fijo 16. Travelling 17. Travelling 18. Fijo 19. Fijo 20. Fijo 21. Fijo 22. Travelling 23. Fijo 24. Fijo 25. Fijo 26. Fijo 27. Zoom in 28. Fijo 29. Fijo 30. Fijo 31. Fijo</p> <p>Duración: 8'50''</p> <p>Otros: Planos detalle, primer plano</p> <p>Signos: Hadas, demonio, ser acuático, mitos</p> <p>Punto de vista: Objetivo</p> <p>Iluminación: Artificial</p> <p>Composición: Equilibrada</p> <p>BANDA DE SONIDO</p> <p>In-off: In: Sonidos ciudad, sirenas de la policía, voces</p> <p>Fónico: Gritos</p> <p>Analógico: Sonidos de disparos, sonidos de cuerpecitos que explotan y crujen</p> <p>Música: Música de tensión</p>
---	---

MONTAJE	
Expresivo	
DESCOMPOSICIÓN DIMENSIÓN NARRATIVA	
UNIVERSO DIEGÉTICO Geográfico: Nueva York Marco histórico: Estados Unidos Marco social: sistema democrático	
RELACIÓN RELATO / HISTORIA: Orden: cronológico Duración: real Modo: Focalización interna Verosimilitud con la realidad: Baja, con monstruos que indican metáforas en la historia Personajes: Protagonista: Hellboy, Liz y Abe Sapiens Antagonista: Ejército de hadas de los dientes Secundarios: Agentes del Instituto de investigaciones paranormales y agentes del FBI Escenario: Exterior ciudad-interior edificio Puesta en escena: Fantástica Aparición de seres mitológicos	
INTERPRETACIÓN	
CÓDIGOS: Espacial: tránsito del mundo ordinario al síquico Tarea de Hellboy, Liz y Abe Sapiens para defender al mundo Sexual: Poder masculino. De vestimenta: Hellboy viste como en los filmes de aventuras que deben mucha de su vestimenta al cine western. El demonio usa un abrigo, que es una prenda muy característica de los héroes de las películas del oeste. En consecuencia, el equipo que lidera en la película viste sin estridencias y apoya su caracterización con cinturones, pistolas y pantalones de cuero. “La suciedad que acumulan corre pareja a la evolución del relato y a la sucesión de episodios de una acción física importante” (Pérez-Rufi, 2018) Además, van desaliñados porque siempre se ven inmersos en situaciones caóticas y casi nunca tienen comodidades que les permiten asearse. De iluminación: Luz tenue. Discurso: De lucha.	
PROPUESTA:	

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL: El relato se sitúa en el presente en los Estados Unidos y se refiere, de forma metafórica, a las agencias de investigación y espionaje, creadas para seguir librando guerras secretas como en el principio de la Guerra Fría.

INTERTEXTUALIDAD / MÉTODO ICONOLÓGICO (obras artísticas): La secuencia hace recordar al espectador el grabado de Goya *El sueño de la razón produce monstruos* (Mediados del siglo XIX. Aguada, Lápiz, Pluma, Tinta china, Tinta agrisada sobre papel verjurado, 215 x 150 mm), el cual hace una crítica directa a la racionalidad.

PREMISA DE LA SECUENCIA CON EL FILME / RECEPCIÓN DEL ESPECTADOR Y ADAPTACIÓN LITERARIA SI HAY: La premisa de la secuencia hace referencia a la racionalidad científica y como esta, frente al estudio del pasado y de los mitos, ha producido también monstruos en la época contemporánea.

RESUMEN VALORATIVO

Esta secuencia de acción y aventuras hace referencia al mito de la razón occidental “El sueño de la razón produce monstruos”, una de las frases más conocidas del pintor aragonés que se encuentra al pie de uno de sus aguafuertes más populares. La leyenda observa una doble interpretación: En los sueños nocturnos la imaginación prima sobre la razón, mientras que, en los sueños diurnos, prima la racionalidad, aunque esto no significa que los descubrimientos, producto de ésta, sean carentes de imaginación (Mate, 1996, p.23).

En la secuencia analizada, se alude a que la racionalidad en el estudio del pasado y los mitos puede desvelar verdaderos monstruos que tenían una apariencia inofensiva, como es el caso de las hadas de los dientes. La alegoría hace alusión además al desarrollo desmesurado de la racionalidad que se ha convertido en un instrumento para crear armas que producen guerras y masacres, debido a la actitud aletargada y sin voluntad ética de líderes mediocres. Otra de las imágenes recurrentes en la obra del pintor y del director, será la de monstruos como canes diabólicos. Esta representación, explicada con anterioridad desde el mito de Cerbero, se encuentra presente en la estampa antes mencionada *Fiero monstruo* de Goya. El pintor muestra en su cuadro una bestia, que más que devorar, parece estar vomitando cadáveres humanos. La representación puede ser leída como una parábola de lo que hace la guerra en las naciones; así se ve con claridad cómo los monstruos encarnan los grandes males de la humanidad. “En su transcurso Goya ha quebrantado los diques de lo que acostumbramos a llamar realidad, dejando que afloraran violentamente los cauces ocultos. La fuerza deformadora de estas corrientes subterráneas ha otorgado al mundo siluetas monstruosas. Pero, para Goya, esta realidad monstruosa es la verdadera realidad” (Argullol, 1993, p.142).

También en la película de Guillermo del Toro, este ser se refiere a un demonio escapado del averno que simboliza la liberación de terribles calamidades para la humanidad. De esta manera, se observa en ambos creadores la liberación de un mundo mágico y onírico, mediante el uso de monstruos, que permite en cierta medida inmortalizar el lado más oscuro de la guerra. Dentro de estos parámetros se puede observar cómo, tanto en el mexicano como en el español, los monstruos se convierten en un complemento sociológico y psicológico, pues permiten hablar de lo más abyecto y siniestro que no tiene

ningún tipo de codificación: “El monstruo significa aquello que no quiere entrar en clasificación alguna, aquello que es el margen y rehúye la sistematización, de ahí que encerrarlo en categorías descriptivas suponga una contradicción” (Tovar, 2006, p.132).

De ahí que, la expresión de lo monstruoso siempre conlleve a nombrar lo anormal, lo que está fuera de la regla y también fuera de lo social. Por su carencia de forma, este tipo de seres siempre han estado vinculados a la maldad y a la oscuridad, sin embargo en el cine del mexicano, se alzan como una denuncia de males como la guerra, los dogmas y los totalitarismos. De todas maneras, lo favorable de lo monstruoso en el cine es que precisamente el séptimo arte ha huido de su definición para así poder construir metáforas de toda índole.



Figura 51. *Hellboy*, plano de la Secuencia 9, Guillermo Del Toro, 2004.



Figura 52. Francisco de Goya y Lucientes, *Algún partido saca*, 1814 – 1815.

FICHA 6

Identificación: Secuencia, la nº 9 del filme Hellboy, dirigido por Guillermo del Toro en el 2004 y con un guion original de Guillermo del Toro. Interpretado por los actores: Ron Perlman, John Hurt y Selma Blair rodada en 35mm, duración 3'20'', 14 planos, color, sonoro (inglés), Producción estadounidense, coste alto. Género: acción/ciencia ficción-fantasaía. Sinopsis: A finales de la Segunda Guerra Mundial, los nazis, mediante magia negra y ocultismo, conjuran al demonio Hellboy que crece para convertirse en un agente de la oficina de defensa e investigación paranormal en 2004.

ACCIONES REPRESENTADAS	BANDA IMAGEN
<p>1. Hellboy se enfrenta en el subterráneo a un perro-monstruo (Sammael).</p> <p>2. Sammael salta sobre un tranvía en movimiento.</p> <p>3. Sammael entra dentro del vagón del metro.</p> <p>4. Hellboy salta al vagón pero queda colgado del mismo.</p> <p>5. Sammael corre por el vagón y salta por la parte trasera del mismo.</p> <p>6. El conductor del tranvía toma un extintor de incendios y golpea a Hellboy.</p> <p>7. Hellboy recibe golpes en la cara.</p> <p>8. Hellboy cae del vagón.</p> <p>9. Hellboy se golpea la cara varias veces con el metal de debajo del vagón.</p> <p>10. A y B. Hellboy se levanta y se encuentra en el túnel del metro. En el techo del túnel está Sammael</p> <p>11. A y B. Sammael salta sobre Hellboy. Ambos pelean fuertemente.</p> <p>12. Hellboy cae sobre el riel del metro, Sammael está encima de él.</p> <p>13. Hellboy se agarra al riel y hace que la electricidad pase por su cuerpo para matar al monstruo.</p> <p>14. Hellboy se levanta y enciende su cigarro mientras habla con John Myers</p>	<p>Tamaño de plano: 1. Gran plano general 2 gran plano general 3. plano general 4.plano general 5.gran plano general 6.plano medio 7.plano medio 8.plano medio 9.plano medio 10.gran plano general 11.two shot 12.two shot 13.plano medio 14.plano medio</p> <p>Ángulo: 1. Frontal 2. lateral 3.lateral 4. Dorsal 5. lateral 6.contrapicado 7.picado 8.frontal 9.lateral 10.frontal 11.frontal 12.lateral 13.escorzo 14.lateral</p> <p>Movimiento: 1. Fijo 2. travelling 3.travelling-travelling 4.panorámica horizontal 5.fijo 6.fijo 7.panorámica horizontal 8.fijo 9.fijo 10. panorámica horizontal 11. Fijo 12. panorámica vertical 13. Travelling 14. Fijo</p> <p>Duración: 3'20''</p> <p>Otros: Planos detalle- primer plano-planos medios</p> <p>Signos: Sammael perro monstruo-túnel del subterráneo</p> <p>Punto de vista: Objetivo</p> <p>Iluminación: Artificial</p> <p>Composición: Equilibrada</p>
	<p>BANDA DE SONIDO</p> <p>In-off: In: Sonidos de comentarios de la gente y off: sonido del tranvía sobre las rieles</p>

	Fónico: Gritos
	Analógico: Sonidos de los rieles del metro
	Música: La secuencia no lleva música
MONTAJE	
Expresivo	
DESCOMPOSICIÓN DIMENSIÓN NARRATIVA	
UNIVERSO DIEGÉTICO Geográfico: Newark (Nueva Jersey, Estados Unidos) Marco histórico: Estados Unidos Marco social: sistema democrático	
RELACIÓN RELATO / HISTORIA: Orden: cronológico Duración: real Modo: Focalización interna Verosimilitud con la realidad: Baja, con monstruos que indican metáforas en la historia Personajes: Protagonista: Hellboy Antagonista: Sammael Secundarios: Conductor del metro, personas dentro del vagón Escenario: Interior-El túnel del metro de Newark Puesta en escena: Fantástica y tenebrosa Aparición de monstruos en el subterráneo	
INTERPRETACIÓN	
CÓDIGOS: Espacial: tránsito del mundo ordinario al subterráneo, de monstruos y experimentos ocultistas. La pelea del héroe contra un monstruo del mal Sexual: Poder masculino. De vestimenta: Hellboy viste como en los filmes de aventuras que deben mucha de su vestimenta al cine western. El demonio usa un abrigo, que es una prenda muy característica de los héroes de las películas del oeste. En consecuencia, el equipo que lidera en la película viste sin estridencias y apoya su caracterización con cinturones, pistolas y pantalones de cuero. “La suciedad que acumulan corre pareja a la evolución del relato y a la sucesión de episodios de una acción física importante” (Pérez-Rufi, 2018) Además, van desaliñados porque siempre se ven inmersos en situaciones caóticas y casi nunca tienen comodidades que les permiten asearse. De iluminación: Luz tenue. Discurso: De lucha.	

PROPUESTA:

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL: El relato empieza en 1944, un año en el cual el nazismo tenía fuerza en Europa. Luego la historia se traslada 60 años más tarde a Newark en los Estados Unidos donde vive una gran comunidad de alemanes. La historia vincula las creencias ocultistas de los nazis con una historia fantástica que se desarrolla en los Estados Unidos en la cual se mezclan ideas esotéricas y ocultistas con teorías conspirativas. Todos estos elementos fueron el germen de la ideología nacionalsocialista.

INTERTEXTUALIDAD / MÉTODO ICONOLÓGICO (obras artísticas): En esta secuencia se ve la influencia del grabado 40 de los Desastres de la Guerra conocido como Algún partido saca (1814 - 1815. Aguafuerte, Butil, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado, 177 x 221 mm). Algunas miradas de este grabado ven en el monstruo una alegoría del ejército inglés, que al actuar como aliado en la Guerra de Independencia española, abusó de la población local durante el conflicto. El pueblo español estará reflejado en la persona que lucha contra ese ser monstruoso que representa la guerra, la ignorancia, y las creencias absurdas que van en contra de la racionalidad. Precisamente es en este sentido donde también se enmarca al monstruo en la secuencia descrita. Sammael, el monstruo antagonista al que se enfrenta a Hellboy en la película, es un ser que surge como un símbolo de las creencias ocultistas absurdas de los nazis que todavía sirven como base para ciertos grupos xenófobos de Norteamérica..

PREMISA DE LA SECUENCIA CON EL FILME / RECEPCIÓN DEL ESPECTADOR Y ADAPTACIÓN LITERARIA SI HAY: La premisa de la secuencia hace referencia a como el pueblo se enfrenta esas creencias nocivas y violentas que conducen a los conflictos armados.

RESUMEN VALORATIVO

La secuencia de acción de esta película remite al grabado de Goya, pero también a las políticas de violencia que se han implantado en todos los regímenes que han surgido después de una guerra. Tanto en la secuencia, como en el grabado del pintor aragonés, se encuentra una alegoría en torno a la humanidad y su lucha por mantener la racionalidad frente a monstruosidades como los conflictos bélicos y las creencias absurdas que conducen a ellos. Se debe recordar que el nazismo prosperó también por la creencia en códigos ocultistas y teorías de realismo fantástico que carecían de toda racionalidad. Para muchos seguidores del III Reich, que todavía existen en la actualidad, el éxito de las prácticas e ideologías nazis provenían de una especie de naturaleza sobrehumana que no podía ser explicada desde bases racionales. Así ciertos credos y prácticas ocultistas y espiritualistas persistieron hasta la actualidad en determinados grupos neonazis (Pérez, 2011).

La película *Hellboy* de Guillermo del Toro, tendrá además la imagen de una anciana bruja, como otra representación que recuerde a uno de los grabados de Goya. Así, la narrativa de la estampa *Mala muger* (1819-1823) está muy bien encarnada en la segunda parte del filme sobre el héroe infernal. En ese trabajo, el español dibuja la imagen de una anciana de facciones deformadas por la crueldad que mantiene de manera incómoda a un bebé desnudo como paralizado en el acto de devorarlo. El grabado hace referencia a ciertos miedos y antiguos horrores que se remontan a un pasado donde ciertas instituciones político-religiosas ejercían la ferocidad, la autoridad y el control sobre las capas sociales. De ahí que el trabajo de Goya, permita cuestionar el crédulo comportamiento humano, potencialmente violento, que inducía a las personas a mantener credos con rituales donde

se ejercían sacrificios de personas y animales. En esa misma línea, la secuencia del director mexicano, presenta de manera similar personajes que tienen ritos parecidos ligados al ocultismo.

La mujer anciana, dentro del relato fílmico, también recolecta seres, en este caso gatos, con el ánimo de sacrificarlos y luego devorarlos. Si se toma en consideración que las prácticas ocultistas estaban muy ligadas a la veneración del dios Wotan, se observa que esta fe tenía rituales de sacrificio muy parecidos. De hecho, también las religiones paganas mantenían estas prácticas. Una de las primeras advocaciones del Diablo, el dios Baal, exigía en sus rituales la matanza de niños pequeños. Así, todos estos actos, propios de las religiones ancestrales, fueron reactivadas por los ocultistas que incluso los ejercen en la actualidad. De hecho, existen ciertos grupos que sacrifican niños y gatos en la noche de Halloween como una forma de alabanza a seres satánicos.

...la víctima predilecta para los sacrificios satánicos es un bebé humano. En la mentalidad colectiva de la sociedad cristiana esta criatura es símbolo de la bondad, la pureza, la inocencia, la felicidad y la ternura. Todos estos son atributos altamente valorados por la cultura dominante. Al destruir al bebé, destruyen ritualmente y execran los mayores atributos morales y espirituales que dicha cultura venera y que el bebé representa (Aristizábal Orozco, 2009, p.77).



Figura 53. Hellboy 2: *El Ejército Dorado*, plano de la Secuencia 8, Guillermo Del Toro, 2008.



Figura 54. Francisco de Goya y Lucientes, *Mala mujer*, 1819-1823.

FICHA 7

Identificación: Secuencia, la nº 8 del filme *Hellboy II, El ejército dorado* dirigido por Guillermo del Toro en el 2008 y con un guion original de Guillermo del Toro. Interpretado por los actores: Ron Perlman, Selma Blair, Doug Jones y John Hurt rodada en 35mm, duración de la secuencia 5'43'' (38'32''- 44'15''), 11 planos, color, sonoro (inglés), Producción estadounidense, coste alto. Género: acción/ciencia ficción-fantasía. Sinopsis: Hellboy, su novia procinética Liz y el ser acuático Abe Sapiens se enfrentan al Príncipe Nuada, quien planea recuperar la tierra para sus parientes mágicos del inframundo, mediante un ejército de máquinas asesinas.

ACCIONES REPRESENTADAS	BANDA IMAGEN
<p>1. Se observa el puente de Brooklyn en Nueva York</p> <p>2. Hellboy y Abe Sapiens hablan mientras se descarga un material de la Agencia de Actividades paranormales</p> <p>3. Hellboy, Abe Sapiens y el Doctor Krauss hablan de cómo entrar al mercado de gnomos</p> <p>4. Liz y un agente del FBI revisan una especie de gafas que revelan la verdadera naturaleza de las cosas</p> <p>5. En la misma oficina Liz mediante un micrófono le da la dirección del mercado al Doctor Krauss</p>	<p>Tamaño de plano: 1. Plano cenital 2. Plano medio 3. Plano triple 4. Plano medio 5. Plano medio 6. Plano general 7. Plano medio 8. Plano medio 9. Plano medio 10. Plano general 11. Plano americano</p> <p>Ángulo: 1. Cenital 2. Escorzo 3. Escorzo 4. Lateral 5. Escorzo 6. Dorsal 7. Frontal 8. Frontal 9. Escorzo 10. Dorsal 11. Dorsal</p> <p>Movimiento: 1. Travelling 2. Travelling 3. Travelling 4. Fijo 5. Fijo 6. Travelling 7. Fijo 8. Fijo 9. Fijo 10. Travelling 11. Travelling</p>

<p>6. Bajo el puente de Brooklyn, Hellboy, Abe Sapiens y el Doctor Krauss siguen a una anciana que cuida unos gatos</p> <p>7. Hellboy se pone las gafas</p> <p>8. La anciana tiene una apariencia de un monstruo parecido a un gnomo</p> <p>9. Hellboy le enseña un canario a la anciana</p> <p>10. Hellboy, Abe Sapiens, el Doctor Krauss y la anciana caminan hacia una entrada que tiene forma del mecanismo de un reloj</p> <p>11. Hellboy le enseña el canario a la anciana-gnomo y luego le lanza un puñetazo</p>	Duración: 5'43''
	Otros: Planos detalle, primer plano
	Signos: Brujas, demonio, ser acuático, gnomos, mitos
	Punto de vista: Objetivo
	Iluminación: Artificial
	Composición: Equilibrada
	BANDA DE SONIDO
	In-off: In: Sonidos ciudad, sirenas de la policía, voces
	Fónico: Gritos
Analógico: Sonidos de pasos, sonidos de golpes	
Música: Música de aventura	
MONTAJE	
Expresivo	
DESCOMPOSICIÓN DIMENSIÓN NARRATIVA	
UNIVERSO DIEGÉTICO Geográfico: Nueva York Marco histórico: Estados Unidos Marco social: sistema democrático	
RELACIÓN RELATO / HISTORIA: Orden: cronológico Duración: real Modo: Focalización interna Verosimilitud con la realidad: Baja, con monstruos que indican metáforas en la historia Personajes: Protagonista: Hellboy, Liz, Abe Sapiens y el Doctor Krauss Antagonista: Bruja gnomo Secundarios: Agentes del Instituto de investigaciones paranormales y agentes del FBI Escenario: Exterior ciudad Puesta en escena: Fantástica Aparición de seres mitológicos	
INTERPRETACIÓN	
CÓDIGOS:	

Espacial: tránsito del mundo ordinario al síquico

Tarea de Hellboy, Liz y Abe Sapiens para defender al mundo

Sexual: Poder masculino.

De vestimenta: Hellboy viste como en los filmes de aventuras que deben mucha de su vestimenta al cine western. El demonio usa un abrigo, que es una prenda muy característica de los héroes de las películas del oeste. En consecuencia, el equipo que lidera en la película viste sin estridencias y apoya su caracterización con cinturones, pistolas y pantalones de cuero. “La suciedad que acumulan corre pareja a la evolución del relato y a la sucesión de episodios de una acción física importante” (Pérez-Rufi, 2018) Además, van desaliñados porque siempre se ven inmersos en situaciones caóticas y casi nunca tienen comodidades que les permiten asearse.

De iluminación: Luz tenue.

Discurso: De lucha.

PROPUESTA:

CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL: El relato se sitúa en el presente en los Estados Unidos y se refiere, de forma metafórica, a las agencias de investigación y espionaje, creadas para seguir librando guerras secretas como en el principio de la Guerra Fría.

INTERTEXTUALIDAD / MÉTODO ICONOLÓGICO (obras artísticas): La secuencia hacer recordar el grabado Mala mujer (1819-1823. Tinta sobre papel. 21.5 x 14.4 cm) así como también a las pinturas sobre brujas y monstruos del pintor aragonés.

PREMISA DE LA SECUENCIA CON EL FILME / RECEPCIÓN DEL ESPECTADOR Y ADAPTACIÓN LITERARIA SI HAY: La premisa de la secuencia hace referencia a la racionalidad científica y como esta, frente al estudio del pasado y de los mitos, ha producido también monstruos en la época contemporánea que remiten a las creencias más primitivas del hombre.

RESUMEN VALORATIVO

Como Francisco de Goya; Guillermo Del Toro acude a los gnomos y las brujas para, a través de un mundo absurdo, representar las creencias más primarias e intransigentes de los seres humanos. La mujer representada por Goya, al igual que la anciana gnomo de la película, hace alusión a los sacrificios humanos y de animales que ciertas prácticas de brujería y ocultismo utilizan. Tanto bebés como gatos han sido utilizados como sacrificios en prácticas ocultistas ancestrales debido a un contenido simbólico relacionado con la pureza de estos seres. De ahí que algunos autores hayan visto en el artista, una especie de exorcista (como el héroe de la película de Del Toro) pues mediante “la potencia de su pintura reveladora y purificadora, Goya exorciza el mal” (Lisón Tolosana, 1992, P.67).

Goya, quien como se observa ha influenciado a Del Toro de manera notable, estuvo siempre consciente de estas prácticas oscuras que subsisten hasta la actualidad, por ello las retrató a manera irónica. Para el pintor, la ignorancia del pueblo favoreció tanto a las creencias divinas sobre Dios y la Virgen, como a los credos paganos como el ocultismo y la adoración al Diablo. Para él, la imaginación popular del pueblo español que creó brujas, demonios, monstruos y duendes encontró en estos dogmas la justificación de males como la peste negra, la falta de alimentos y, sobre todo, la guerra.

4.4 *La cumbre escarlata* y la casa siniestra

El largometraje de ficción *Crimson Peak* (*La cumbre escarlata*, 2015) dirigido por Guillermo Del Toro, narra una historia que se desarrolla en Búfalo, Estados Unidos, en 1900; y que luego se traslada a Cumberland, Inglaterra. El argumento del filme trata sobre la joven Edith Cushing, quien, después de casarse con Sir Thomas Sharpe, debe ir a vivir con su marido a su mansión victoriana en las colinas inglesas. Allí también vive Lady Lucille, la hermana de Thomas y protectora de los más oscuros secretos de la familia. Edith, quien tiene habilidades para comunicarse con los muertos, busca descifrar el misterio detrás de las visiones fantasmales que acechan su nuevo hogar. A medida que Edith se acerca a la verdad, descubre que los verdaderos monstruos están más en los vivos que en los muertos. Este relato, se desarrolla dentro de Búfalo, una ciudad estadounidense que se había convertido en un ícono y una potencia industrial gracias a que Estados Unidos de América se estaba consolidando después de su triunfo en la guerra contra España.

Dentro de ese contexto la ideología protestante patriarcal era dominante y el extranjero era visto como “el extraño” o “el otro” que infunde sospechas. Para Jacques Derrida, el filósofo francés, siempre existe la posibilidad de referirse a la otredad desde la figura del foráneo; la imagen del forastero siempre amenaza el dogmatismo relacionado con el logos paterno. En este grupo de “foráneos u otros” obviamente también estaban las mujeres y es en esta situación precisamente donde se inscribe el argumento del filme *La cumbre escarlata*. Si bien, en la obra Edith Cushing, una de las protagonistas, es una norteamericana tradicional, Thomas Sharp y su hermana Lucille, son dos ingleses que pertenecen al concepto de “otredad”. De ahí que la noción aparezca como una constante en la literatura gótica para representar al extranjero como aquel “otro” que se convierte en algo monstruoso. Inmerso dentro de esta dinámica, surgirá el gusto por las narraciones góticas en los Estados Unidos. La razón por la cual este tipo de literatura atrajo tanto a los americanos fue porque a través de estos relatos, el imaginario colectivo americano usó al extranjero como el responsable de muchos de los males de la sociedad y también el forastero purgó la culpa por asesinar simbólicamente a los padres fundadores de la patria. “...el villano gótico tiene un origen misterioso, que se supone de alta alcurnia, las huellas de pasiones apagadas, la sospecha de una culpa horrible, el aspecto melancólico, el rostro pálido, los ojos inolvidables...” (Duff, 2013, p.22).

En consecuencia, se observa como el género gótico construyó mitos que traspasaron fronteras y representaron metáforas sobre los miedos que los individuos tuvieron como resultado de la Ilustración y los postulados que acabaron con los dogmas. Esta clase de literatura en América propició nuevas lecturas que tenían que ver con la calidad de vida de sus implicados. Gracias a estos relatos, se consiguió hablar de conflictos contemporáneos que mostraron lo mejor y lo peor de la época. Por ello, el secreto de su supervivencia y éxito a través de los siglos se debe a que este tipo de novelas han conseguido transformarse y adaptarse al presente, a través de continuas reelaboraciones tanto en el cine como en la literatura y la pintura. Una de estas reelaboraciones se observa en el cuadro *American Gothic* (1930) de Grant Wood en la cual el pintor hace una crítica directa al regionalismo norteamericano y la ignorancia de la América rural. Con un

símbolo similar la película *La cumbre escarlata*, de Guillermo Del Toro, recuperará la estética gótica y los grabados de Francisco de Goya sobre ancianas y brujas para construir una sátira sobre el presente global inmerso en políticas conservadoras estadounidenses impuestas por las ideologías republicanas totalitarias.

Por otro lado, dentro de la psicología, el trauma dejado por las múltiples desapariciones acaecidas en las dictaduras, ha dejado secuelas colectivas que han dado lugar a cuentos, novelas y películas sobre espectros. Muchos de ellos habitan en casas, castillos o mansiones en donde se registró la violencia que fue la causa de sus desapariciones. De esta forma, los fantasmas coexisten con los hombres como un testimonio de una problemática social no resuelta en la memoria colectiva. Como la voz de un muerto, el espectro apareció en la literatura inglesa en el *Hamlet* de Shakespeare y representó una ficción de las luchas por el poder, convirtiéndose así en un personaje sumamente importante. Desde el inicio de la obra, Hamlet estará marcado por una aparición fantasmal: la imagen de su padre, el rey asesinado. Esta forma se presentará en la literatura como una metáfora sobre la usurpación del poder; el asesino toma el lugar del monarca muerto. Sin embargo, esta imagen irá más allá y también representará la dialéctica de la vida y la muerte, y aquella ideología que aunque no se vea materialmente, existe como un espectro histórico.

Hamlet como Orestes son incitados y guiados por un poder sobrenatural. En Hamlet este poder es un espectro que representa lo ligado a lo terrestre y la lucha en este mundo del bien contra el mal. Este espectro se dirige al héroe pidiéndole ayuda, más en forma de súplica que de mandato...(Christen,1962, p.623).

La tensión que provocó la ausencia de muchos políticos luego de las diversas dictaduras a nivel mundial, ha hecho que ellos existan en la condición de espectros de desaparecidos, situación que a pesar del tiempo, no se ha logrado acallar. Como espectros, los desaparecidos se mueven dentro de lugares de presencia-ausencia que aluden a una situación de violencia estatal propia de los fantasmas del inconsciente colectivo de toda una comunidad. Por tanto, se convierten en entes sociales que atraviesan los tiempos históricos. Desde su figura más esencial, una casa embrujada será el hogar en el cual habitan fantasmas, espectros o cualquier otro tipo de seres sobrenaturales. Las dictaduras y los regímenes totalitarios han dejado durante toda la historia estas viviendas como testigo de la muerte y desaparición de muchos de sus inquilinos. La doble condición de estas construcciones será igual de ambivalente que un espectro, pues existen en un carácter siniestro-familiar. Para Sigmund Freud, lo siniestro no puede darse sin la concepción misma de hogar. En términos generales, “la teoría de Freud es que hay un *unheimlich*, una palabra que se opone a lo que es *Heimlich*, que significa hogareño o de casa, seguro, cómodo. Lo *unheimlich*, lo que llamamos siniestro es por lo tanto extraño, incómodo y, sobre todo, inseguro” (Mariconda, 2007, p.192).

Así, mientras los hombres tengan hogares en los cuales se hayan cometido asesinatos y desapariciones, las casas fantasmales existirán. Los movimientos sociales y las investigaciones sobre derechos humanos contemporáneas han denunciado la política al hablar de los genocidios cometidos por el Estado y las clases políticas dominantes. Una situación de la que ya había dado buena cuenta artes como la literatura y el cine. Con *El*

castillo de Otranto (1765), Horace Wallpole inauguró el gótico europeo y a la vez dejó una herencia sobre el gusto por lo macabro, que sigue presente en la actualidad. A partir de esta publicación, lugares como templos, casas, mansiones, castillos y conventos serán recorridos por leyendas que darán un testimonio de lo sobrenatural. En este sentido, la novela de Wallpole será la pionera en el rescate de los simbolismos de lo onírico y fantástico para denunciar determinado tipo de situaciones que tenían un sustento en la realidad. En el primer relato gótico del siglo XVI, el uso de la imaginación y la fantasía se asoció con la ambición, el poder y la codicia de un tirano. De esta forma, se ofreció una imagen negativa de los principios celebrados en ese tipo de hogares, mientras que los sucesos sobrenaturales surgieron como una especie de denuncia a este esquema de valores. Estas características se convertirán en el modelo de algunas las novelas góticas más representativas del género desde *La caída de la casa Usher* (1839) de Edgar Allan Poe, pasando por *La casa de los siete tejados* (1851) de Nathaniel Hawthorne, *Drácula* (1897) de Bram Stoker y llegando hasta *Otra vuelta de tuerca* (1898) de Henry James.



Figura 55. Fotograma de *House of Usher*, Corman, 1960.

En el séptimo arte también la casa encantada será un lugar en donde confluyen las amenazas imaginarias del “otro” y su invasión a la cotidianidad. Muchas obras cinematográficas recurrirán a esta imagen para hacer una crítica de la sociedad que las ve nacer. De ahí que se origine un género del cine de terror que abordará esencialmente a las casas encantadas y sus fantasmas. Como algunos ejemplos representativos en el cine español actual, sobre espacios siniestros se tiene a: *Los otros* (Amenábar, 2001), *Darkness* (Balagueró, 2002) y *La herencia Valdemar* (Aleman, 2010), *El espinazo del diablo* (Del Toro, 2001), *Frágiles* (Balagueró, 2005), *El orfanato* (Bayona, 2007), *La comunidad* (De la Iglesia, 2000), *Mientras duermes* (Jaume Balagueró, 2011), y *La piel que habito* (Almodóvar, 2011), entre otros. La percepción de la geografía humana dentro del hogar siempre estuvo vinculada al poder patriarcal. Por ello, se debe reconocer que son precisamente estos espacios los que se convierten en los lugares del terror y el miedo de las mujeres pues en ellos se daba la explotación y el abuso. Así, dentro de los totalitarismos la casa siempre estuvo reservada como un espacio exclusivamente femenino. En el nacionalsocialismo alemán, por ejemplo, el hogar era un culto a la maternidad y la domesticidad de la mujer, ya que los espacios públicos estaban reservados a los hombres. De manera paralela, el nacionalcatolicismo español tendrá un discurso de

reclusión de la mujer en el perímetro de la casa y otro de sumisión frente al padre primero y, luego, frente al marido.

Si bien, la literatura se había ocupado de la casa encantada, será el cine de la década de los 80 del siglo pasado quien impulsará un boom sobre este tema. En muchos filmes de inicios de esa década, las casas embrujadas servían para explicar la amenaza de los “otros” dentro de la vida cotidiana. Por un lado, las películas estadounidenses de este tipo se convirtieron en una metáfora que sirvió para criticar la expansión urbanística promovida por el gobierno de Reagan. Títulos como: *The Amityville Horror* (Douglas, 1979), *The Changeling* (Rosenberg, 1980), *The Shining* (Medak, 1980), *Ghost Story* (Kubrik, 1981), *The Entity* (Irving, 1982) *Poltergeist* (Sherman, 1982); son algunos ejemplos, de esta tendencia. De hecho, el último filme señalado, tiene como protagonista a Steven, un arquitecto que se muda a una zona inmobiliaria construida en un lugar prohibido. Pero además de esto, la casa siniestra se convirtió en un motivo que cuestionó el universo de lo familiar, pues al esconder misterios y apariciones, el hogar que albergó este tipo de viviendas se transformó en un significado de algo extraño y fuera de lugar.



Figura 56. Fotograma del filme *Amityville Horror House*, Jennings, 2021.

Dentro de estas consideraciones se debe anotar que, para varios autores, la casa representó el sitio de opresión de muchas mujeres, pues el deseo de un hogar, en muchos casos, fue algo eminentemente masculino. De hecho, en el pensamiento feminista, el hogar está considerado como un sitio de explotación, pues las relaciones de poder dentro del mismo están siempre regidas por el patriarcado. Sobre todo dentro de los totalitarismos, la casa como el espacio del hogar ha sido glorificada convirtiéndola en la zona ideal en donde confluyen las relaciones entre hombres y mujeres. En este sentido, también la percepción universal del hogar fue siempre idealizada e ignoró los abusos y atrocidades que ocurrían dentro de este espacio. Sin embargo, es precisamente en la casa siniestra o encantada donde se rompe con esa visión utópica ya que se observan misterios y figuras espectrales que surgen como metáforas de la persecución, dominación y tiranía de los hombres. “Gillian Rose cuestiona a las personas su percepción de la geografía del hogar como el ejemplo del espacio, centrándose en escritores como Gastón Bachelard y Yi-Fu Tuan. Ella cree que la percepción esencialista del espacio está rebosante de memoria, éxtasis y nostalgia y, lo más importante, se ha despreocupado de la existencia de identidades

múltiples y transformadoras del concepto. Rose argumenta que la glorificación del hogar tiene poco que ver con la perspectiva de la mujer” (Musap, 2017, p.4).



Figura 57. Fotograma de *La cumbre escarlata*, Guillermo Del Toro, 2015.

Cabe decir que los hogares durante el nazismo alemán acabaron con el ímpetu modernizador de la época y el espíritu emancipador de las mujeres, así como también implantaron la prohibición de cierto arte llamado degenerado, la expulsión y exterminio de los judíos, homosexuales, deficientes, gitanos y cualquier persona que piense diferente. En general plasmaron un atentado contra los derechos humanos provocando el comienzo de la II guerra mundial. De ahí que el Estado nazi construyera la idea de un hogar al servicio de su proyecto totalizador y sus prácticas estuvieran presididas por el culto a la maternidad y la domesticidad. Los hombres no participaban en las tareas domésticas y las damas no tenían funciones ni en la política, ni en la defensa, ni en cualquier tarea que las distrajesen del hogar y la educación de los hijos.

Las mujeres tenían la importante tarea de crear vástagos arios que continuasen con el esplendor del Estado alemán. Muchas cumplieron esta tarea con agrado, mientras que otras, no tanto. Sin embargo, el discurso oficial apelaba a seguir un orden que estaba dado por la naturaleza, por tanto, ni judíos, ni gitanos, ni cualquier minoría étnica podía revelarse contra esos mandatos, peor aún las mujeres. Es obvio que todas estas prácticas patriarcales dejaron una huella que con el tiempo se convirtió en los fantasmas y terrores de la población femenina. Algo similar sucedió durante el franquismo. Los falangistas asumieron la trilogía nazi del hogar: niños, hogar e iglesia (*Kinder, Küche, Kirche*). Al igual que los alemanes, los españoles implantaron una tradición de sometimiento femenino amparándose en el ultra-catolicismo. So pretexto de aquello, la mujer era vista como un ser espiritualmente inferior y su vocación intelectual era unívocamente, la de madre, ama de casa, amante y esposa. El Estado español había considerado que la educación de la mujer era superflua, pues ella tenía una vocación unívoca de madre y ama de casa. Por ello, se planteó un discurso de reclusión de la mujer en el hogar, que tenía como base el argumento de un orden biológico natural que no podía ser roto. “La

dictadura franquista quiso imponer un modelo de sociedad orgánica con una política de género regulada por una legislación civil que negaba a las mujeres cualquier tipo de autonomía individual y las convertía en eje de la moralidad social. Las mujeres quedaron así relegadas a un papel de subordinación que las recluía en el ámbito doméstico. (...) el régimen encabezado por Franco desarrolló una legislación que excluía a las mujeres de numerosas actividades en el intento de mantenerlas en roles muy tradicionales que poco tenían que ver con las tendencias que se estaban manifestando en Europa” (Heras, 2006, p.2)

Por ello, el esquema de la novela gótica femenina sirvió para describir los atropellos, abusos y malestares que dejaron algunos sistemas de gobierno dentro de la sociedad. De ahí que, en varios de estos relatos apareciesen monstruos y espectros que sobreviven al paso del tiempo, como una forma de denuncia frente a los abusos que, aún en la actualidad, existen en el ámbito privado. En España, durante la dictadura, los principios a las cuales debía regirse la mujer estaban fundamentados principalmente en el desarrollo de la familia que estaba directamente influenciada por la moral ultra-católica.

También en Alemania, durante el nacionalsocialismo, la mujer jugó un doble papel para la realización de la ideología nazi. Por un lado, debía ser la madre perfecta que educase en los valores del Estado y, por el otro, era una incansable trabajadora para el régimen cuando los hombres habían ido al frente, además de su papel como madre generadora de la estirpe alemana. Dentro de estos parámetros, se enmarca la película *La cumbre escarlata* de Guillermo del Toro, pues los fantasmas del filme son tan solo alegorías que denuncian los traumas y abusos que han sufrido las mujeres durante sistemas, públicos y privados, eminentemente patriarcales. En 1900, año en el cual se desarrolla la película, el gobierno del estadounidense William McKinley, no sería la excepción a los regímenes de opresión patriarcal. Siglos antes, Francisco de Goya, ya denunciaría esta problemática en sus grabados, pues pintaba mujeres, que sacrificaban su vida por un ideal romántico impuesto y ancianas que cometían actos grotescos, como metáforas de la crueldad de la sociedad en las que les tocó vivir.

Por su parte, Ellen Moers acuñó el término *gótico femenino* en 1976 para teorizar sobre un género literario que tiene dos líneas narrativas. En la primera, la figura central es una mujer joven que es heroína y víctima a la vez, como sucede en la novela *Los misterios de Udolfo* escrita por Ann Radcliffe en 1794. Dentro de la segunda línea narrativa, se encuentra una novela como *Frankenstein* escrita por Mary Shelley en 1818. En este popular relato se describirá la creación de un monstruo horrendo, pero también el escrito reflejaría las sombras de la maternidad y de la creación artística. “...el gótico femenino se centraba fundamentalmente en relatos sobre el cuerpo de la mujer, la sexualidad y la reproducción. En su opinión, este género representaba las ansiedades y miedos de la mujer ante el parto y el nacimiento así como su imaginario en cuanto a la creatividad artística y literaria” (Piñero Gil, 2013, p.74).

De ahí se puede observar que este género literario, al representar las ansiedades y temores de la mujer, se convirtió en un tipo de relato que expresó las diatribas más tenebrosas, las ilusiones más puras y los celos más recónditos de las mujeres. De esta manera, a través de los espectros y monstruos que surgían en este tipo de novelas, se denunció clandestinamente las políticas de Estado que se observaban en contra de las mujeres. Así,

también fue como la política tuvo un fenómeno de espectralización frente a los crímenes y desapariciones de Estado que nunca fueron resueltos.

Si bien se ha argumentado sobre los abusos e imposiciones a la mujer, dentro del nacionalsocialismo y el nacionalcatolicismo, es pertinente remitirse a un pasado más remoto, en el cual se inscribe la película *La cumbre escarlata* de Guillermo del Toro. El contexto en el cual se desarrolla la historia pertenece a los inicios del siglo XX, época en la cual, como se ha anotado, el género gótico estaba vigente en la literatura. Gracias a éste, las mujeres podían denunciar, de manera alegórica, la invisibilidad, la violencia y la opresión emocional, política y social a la cual eran sometidas en esa época. Por consiguiente, la figura del espectro ayudará a producir el desdoblamiento que, gracias a la catarsis de la purga, el dolor y el miedo, llega a alcanzar la auténtica verdad de la experiencia de mujeres que precedieron a la época contemporánea. De esta forma, la novela gótica femenina norteamericana consiguió sacar a la superficie muchas vivencias de la mujer, en el ámbito del hogar y en el entorno de lo privado, que daban cuenta de las injusticias a las cuales era sometida.

Del Toro, en *La cumbre escarlata* consigue utilizar los mismos recursos para utilizar al espectro como una poderosa alegoría y así llamar la atención, sobre la marginación de la mujer. En concordancia, el director emplea este ente en las secuencias analizadas a continuación para reconocer la posición de las damas con miedo ya que los fantasmas reflejan el espíritu y las ansiedades de las épocas en las cuales fueron concebidos. En este sentido, el tapatío sugiere que el verdadero horror no proviene de las apariciones de las mujeres ancianas, sino del patriarcado, porque las ha traumatizado hasta convertirlas en espectros. Es así como el comentario autorreflexivo de Edith, el personaje principal del filme, refuerza su propia ficción en la cual “el fantasma es tan solo una metáfora” (Del Toro, 2015). En este sentido, los fantasmas sirven para iluminar la verdadera monstruosidad de los sistemas patriarcales. Pero además lo sobrenatural permite que mujeres como Margaret, Pamela y Enola (los espectros de la obra) regresen de la tumba para que Edith, la heroína-víctima, pueda encontrar pistas y busque hacer justicia. Entonces, dentro de este ámbito, el espectro tiene una doble función, la simbolización de traumas no resueltos dentro de la sociedad y la denuncia de las injusticias del sistema.

Francisco de Goya será el predecesor de la construcción de la imagen de la mujer vieja como una representación grotesca y espectral. Varios de sus grabados enseñan a mujeres ancianas que realizan actos abyectos e inmorales. Escenas de la vida de las brujas, le servirán al genio de Fuendetodos para crear un espejo de la sociedad y, sobre todo, de las mujeres de su época. Goya, por un lado podía satirizar la hipocresía de la sociedad, pero además también reprochaba los males de un sistema patriarcal que mantenía a varias damas en esas condiciones. En *La cumbre escarlata*, a pesar de la diferencia de época y los contextos, se encuentran las mismas situaciones. Las figuras espectrales tienen un gran parecido a aquellas imágenes que Goya retrató de las ancianas y las mujeres viejas de su época. Tanto las representaciones fílmicas del mexicano que se analizan a continuación, como los grabados del aragonés, construyen alegorías que denuncian la situación de la mujer, pero además la relacionan con lo tanático; es decir con un impulso de muerte característico de las sociedades en donde se romantizó en demasía la tradición patriarcal.



Figura 58. Fotograma de *La Cumbre escarlata*, plano de la Secuencia 7, Guillermo Del Toro, 2015.



Figura 1. Francisco de Goya y Lucientes. *Hasta la muerte*, 1797 – 1799.

FICHA 8

Identificación: Secuencia, la nº 7 del filme La cumbre escarlata dirigido por Guillermo del Toro en el 2015 y con un guion original de Guillermo del Toro. Interpretado por los actores: Mia Wasikowska, Tom Hiddleston, Charlie Hunnam y Jim Beaver rodada en 35mm, duración de la secuencia 5'58'' (60'10''- 66'08''), 15 planos, color, sonoro (inglés), Producción estadounidense, coste alto. Género: terror/misterio Sinopsis: Después de su matrimonio con Sir Thomas Sharpe, Edith se ve arrastrada a la mansión gótica de su marido en las colinas inglesas. Edith, quien es capaz de comunicarse con los muertos, intenta descifrar los misterios de la casa a través de sus visiones fantasmales.

ACCIONES REPRESENTADAS	BANDA IMAGEN	
<p>15. Se observa a Thomas y Edith hablando, en el fondo está la máquina de arcilla.</p> <p>16. Thomas se acerca a la máquina de arcilla e introduce su mano para arreglarla.</p> <p>17. Edith dentro de la casa cura la mano de Thomas.</p> <p>18. Se observa un hombre anciano caminando sobre la nieve.</p> <p>19. Se observa que el hombre se acerca al Dr. Alan McMichael.</p> <p>20. Se observa conversando al anciano y el Dr. Alan Mc Michael.</p> <p>21. Edith esta recostada en su cama.</p> <p>22. Edith esta en la montaña y ve un espectro rojo a lo lejos.</p> <p>23. Edith tose en su cama.</p> <p>24. Después de toparse la boca, la mano de Edith tiene dedos de sangre.</p> <p>25. Edith se para de la cama y toma un candelabro, atrás de ella se ve una figura espectral</p> <p>26. Edith camina al baño.</p> <p>27. En el baño se observa una figura roja dentro de la tina.</p> <p>28. La figura sale de la tina y camina por el pasillo central.</p> <p>29. Edith corre por una pequeña salita hacia las escaleras.</p>	<p>Tamaño de plano: 1. Plano medio 2. Plano medio 3. Plano general 4. Plano general 5. Plano americano 6. Plano medio 7. Plano medio 8. Plano general 9. Plano medio 10. Plano detalle 11. Plano general 12. Plano medio 13. Plano general 14. Plano medio 15. Plano general</p> <p>Ángulo: 1. Escorzo 2. Escorzo 3. Lateral 4. Escorzo. 5. Dorsal 6. Escorzo 7. Frontal 8. Escorzo 9. Frontal 10. Frontal 11. Frontal 12. Frontal 13. Frontal 14. Frontal 15. Dorsal</p>	
	<p>Movimiento: 1. Fijo 2. Fijo 3. Travelling 4. Travelling 5. Travelling 6. Fijo 7. Travelling 8. Travelling 9. Fijo 10. Fijo 11. Fijo 12. Travelling 13. Travelling 14. Travelling 15 Travelling</p>	
	<p>Duración: 5'43''</p>	
	<p>Otros: Planos detalle, primer plano</p>	
	<p>Signos: Mujeres, fantasmas</p>	
	<p>Punto de vista: Objetivo</p>	
	<p>Iluminación: Natural</p>	
	<p>Composición: Equilibrada</p>	
	<p>BANDA DE SONIDO</p>	
	<p>In-off: In: Sonidos máquina, voces de gente trabajando</p>	
	<p>Fónico: Gritos</p>	
	<p>Analógico: Sonidos de pasos, sonidos de golpes</p>	
	<p>Música: Música de suspenso</p>	
	<p>MONTAJE</p>	

Expresivo
DESCOMPOSICIÓN DIMENSIÓN NARRATIVA
UNIVERSO DIEGÉTICO Geográfico: Cumberland Marco histórico: Inglaterra Marco social: sistema democrático
RELACIÓN RELATO / HISTORIA: Orden: cronológico Duración: real Modo: Focalización interna Verosimilitud con la realidad: Baja, con fantasmas que indican asuntos inconclusos en la historia Personajes: Protagonista: Thomas y Edith Antagonista: Fantasma de la madre de Thomas Secundarios: Lucille Sharp Escenario: Interior casa Puesta en escena: Fantástica Aparición de espectros
INTERPRETACIÓN
CÓDIGOS: Espacial: tránsito del mundo ordinario al síquico El encuentro de Liz con un fantasma Sexual: Poder masculino. De vestimenta: En general, Edith Cushing utiliza una vestimenta de la época victoriana. La bata con la que duerme es blanca ya que simboliza la fragilidad y la pureza de la protagonista, pero también este color es generalmente asociado con las clases altas. Edith viste a menudo en oro y muchos de los camiones y vestidos que utiliza fueron adornados con flores ya que representan la fertilidad, aunque también utiliza joyas de luto victoriano. De iluminación: Luz tenue. Discurso: De incertidumbre
PROPUESTA: CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL: Se narra una historia que se desarrolla en Bufallo, Estados Unidos, en 1900 y que luego se trasladará a Cumberland, Inglaterra. El relato describe aquella ciudad americana que se había convertido en un ícono y una potencia industrial gracias a que Norteamérica se estaba consolidando después de su triunfo en la guerra contra España. De hecho, la Exposición Panamericana, destinada a celebrar el ingenio y el dominio de Estados Unidos sobre el hemisferio Occidental, se realizó en esa metrópoli durante 1901.

INTERTEXTUALIDAD / MÉTODO ICONOLÓGICO (obras artísticas): El espectro de la secuencia hace recordar el grabado 55 de la serie de los Caprichos de Goya Hasta la muerte (1797 - 1799. Aguafuerte, Punta seca, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm) en el cual el pintor hace una sátira de las relaciones vanidosas y enfermizas de muchas de las personas de la élite de su época. Mediante sus representaciones, Goya también criticó los matrimonios por conveniencia y la situación de la mujer durante la vejez.

PREMISA DE LA SECUENCIA CON EL FILME / RECEPCIÓN DEL ESPECTADOR Y ADAPTACIÓN LITERARIA SI HAY: La premisa de la secuencia hace referencia a lo fantasmagórico como una forma de denuncia de crímenes, delitos y actos inmorales no denunciados.

RESUMEN VALORATIVO

Al igual que Francisco de Goya, Guillermo del Toro, utiliza la imagen de una mujer vieja desnuda que, al ser un tabú, se convierte en un significante diabólico, alineado a lo negativo y lo inestable y se la vincula a aspectos siniestros. Cuando el esplendor de la belleza de una joven mujer se apaga, su imagen suele representarse como el de una bruja o una mujer mala y se puede asociar a entidades mitológicas perversas como las Erinias o las figuras emblemáticas de la Envidia y el Hambre.

Hay pocas mujeres viejas en el Renacimiento, el Barroco y el Romanticismo, y peor aún desnudas. Sin embargo, artistas como Goya, fuertemente interesados en los misterios de la naturaleza, pintaron mujeres durante la vejez. De ahí que, la vieja desnuda, en los pocos lugares en que hace su aparición, suele ser una bruja o una persona maléfica. Esta representación marcó las pautas de significación en el cine de terror, convirtiéndose la obra del director tapatío; en un claro ejemplo de ello. Pero además, en el filme del mexicano, el espectro es una metáfora que narra una historia no contada del sufrimiento de las mujeres. Durante toda la película del realizador se observa la aparición de espectros que denuncian un crimen no resuelto. Esta estrategia era algo que ya las escritoras empezaron a utilizar durante el siglo XX: “Las escritoras no solo utilizaron el fantasma como consuelo, sino también como metáfora de los dilemas sociales, la existencia liminal del fantasma reflejaba la posición de las mujeres en la América industrial y patriarcal, y claramente tenía funciones, significados y efectos representativos y socioculturales (...) Como herramienta bitextual, el fantasma crea inquietud y miedo, y aborda problemas sociales incómodos...” (Kindinger, 2017, pp.59-60).



Figura 60. Fotograma de *La Cumbre Escarlata*, Guillermo Del Toro, 2015.

Francisco de Goya, mediante sus grabados y pinturas, también utiliza alegorías para satirizar la situación de la mujer en su época. En el grabado *Hasta la muerte*, se observa como una anciana, al mirarse al espejo, sigue preocupada por su belleza física, aunque está ya haya desaparecido. Esta representación alude a la objetivación de la mujer en torno a su apariencia física. Como se había señalado, cuando esta cualidad desaparecía, la mujer perdía valor o estaba considerada como algo maléfico. El cine de terror ha retomado la imagen de esas mujeres viejas y decrépitas para construir sus espectros. En cuanto al cine del tapatío, al igual que las imágenes de Goya, estas representaciones servirán para revelar ciertos crímenes hacia las mujeres que han sido invisibilizados por la sociedad patriarcal.

Goya será además un pintor con acentos del Romanticismo, tendencia trágica que también se observa en el director mexicano. Así en ambos artistas, el gusto por el dramatismo, los claroscuros y la tragedia que proviene del amor y la muerte estarán presentes en sus obras. En *La cumbre escarlata* se observa en un primer momento la historia del enamoramiento de Edith y Thomas.



Figura 61. Fotograma de *La Cumbre Escarlata*, Guillermo Del Toro, 2015.

Sin embargo, conforme la trama avanza, esta historia romántica se convertirá en una historia siniestra porque viene acompañada del amor incestuoso entre Thomas y su hermana Lucille, situación que desemboca en una tragedia. Por tanto se puede acotar que la muerte es uno de los componentes fundamentales de todo arte romántico, condición que estará presente en el grabado de Goya, *El amor y la muerte* y las imágenes cinematográficas de *La cumbre escarlata*: “El gusto del hombre romántico por la muerte y lo tétrico, y la atracción por lo misterioso y lo desconocido enlazan con la fascinación que siente hacia el suicidio y el suicida. Esta omnipresencia de la muerte convierte al suicidio en motivo artístico y de debate intelectual” (Cuevas Cervera, 2006, p.14).

Así, el gusto por el suicidio y la muerte se desprende del hecho de que el alma romántica es un espíritu atormentado y triste, en donde la vida está plagada de melancolía e insatisfacción. La verdadera solución al tema del amor está, de esta manera, en el final de la existencia, en donde la libertad finalmente es encontrada por los amantes.



Figura 62. Fotograma de *La Cumbre Escarlata*, plano de la Secuencia 11, Guillermo Del Toro, 2015.

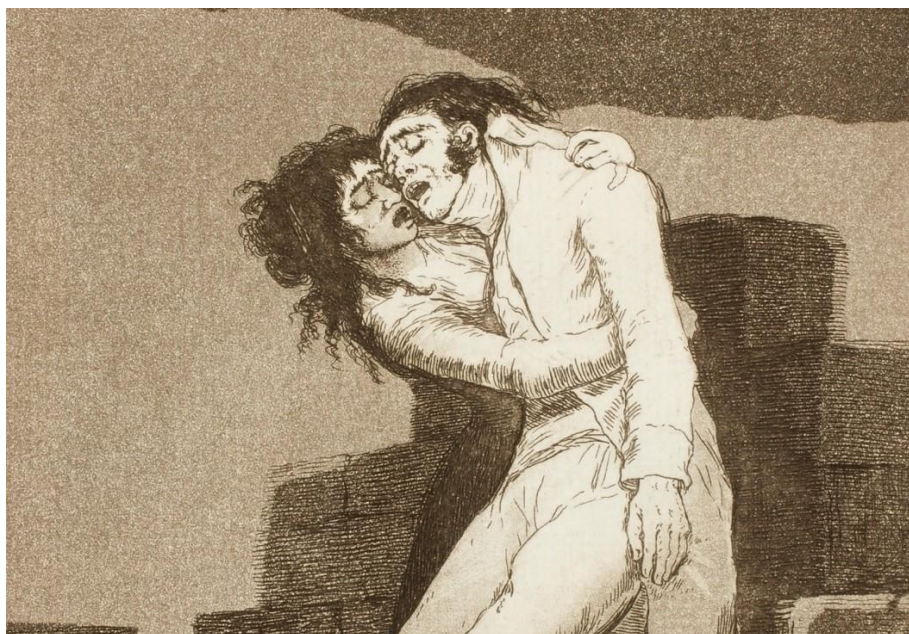


Figura 63. Francisco de Goya y Lucientes, detalle *El amor y la muerte*, 1797 – 1798.

FICHA 9

Identificación: Secuencia, la nº 11 del filme *La cumbre esarlata* dirigido por Guillermo del Toro en el 2015 y con un guion original de Guillermo del Toro. Interpretado por los actores: Mia Wasikowska, Tom Hiddleston, Charlie Hunnam y Jim Beaver rodada en 35mm, duración de la secuencia 9'40'' (100'10''- 109'50''), 41 planos, color, sonoro (inglés), Producción estadounidense, coste alto. Género: terror/misterio Sinopsis: Después de su matrimonio con Sir Thomas Sharpe, Edith se ve arrastrada a la mansión

gótica de su marido en las colinas inglesas. Edith, quien es capaz de comunicarse con los muertos, intenta descifrar los misterios de la casa a través de sus visiones fantasmales.

ACCIONES REPRESENTADAS	BANDA IMAGEN
<ol style="list-style-type: none"> 1. S 2. Lucille cae al suelo 3. Edith corre al ascensor 4. Thomas sube en el ascensor 5. Thomas y Edith pelean 6. Edith llora y enseña el puñal 7. Thomas explica asuntos a Edith 8. Thomas corre a la sala donde se encuentra la chimenea 9. Thomas agarra unos papeles y los lanza al fuego de la chimenea 10. Lucille se levanta cubriendo su herida con la mano y le dice algo a Thomas 11. Thomas se acerca a Lucille y le habla 12. Lucille observa a Thomas 13. Lucille clava un cuchillo en el hombro a Thomas 14. Lucille clava el cuchillo en el pómulo de Thomas 15. Thomas se sienta en un pequeño sofá y toma con sus manos el puñal clavado en su cara 16. Thomas se saca el puñal de la cara con las manos 17. Lucille se acerca y lo observa de rodillas 18. Thomas mira con tristeza a Lucille y muere 19. Lucille abraza a Thomas y llora desconsolada 20. Edith camina cerca de la sala 21. Lucille corre con su cuchillo grita y amenaza a Edith 22. Edith entra en el ascensor y lo activa 23. Lucille corre por las escaleras 24. Edith baja del ascensor, entra a la cocina, toma un cuchillo y entra al ascensor 25. Lucille y Edith luchan en el ascensor 26. Edith baja al sótano 27. Edith se acerca al Dr. Alan Mac Michael que está en el suelo y lo esconde 28. Lucille baja al sótano 29. Edith está escondida detrás de un recipiente de arcilla roja 30. Lucille saca una baldosa del piso y saca un hacha de cocina 	<p>Tamaño de plano: 1. Plano medio 2. Plano general 3. Plano Medio 4. Plano Medio 5. Plano medio 6. Plano medio 7. Plano medio 8. Plano general 9. Plano medio 10. Plano Medio 11. Plano medio 12. Plano medio 13. Plano medio 14 Plano medio 15. Plano general 16. Primer plano 17. Plano medio 18. Plano medio 19. Plano Medio 20 Plano medio 21. Plano americano 22.Plano medio 23. Plano general 24. Plano general 25. Plano medio 26. Plano medio 27. Plano general 28. Plano general 29. Plano medio 30. Plano medio 31 Plano general 32. Plano general 33. Plano general 34. Plano medio 35. Plano americano 36. Plano americano 37. Plano medio 38. Plano medio 39. Plano medio 40. Plano medio 41. Plano medio</p> <p>Ángulo: 1. Escorzo 2. Lateral 3. Lateral 4. Picado 5. Lateral 6. Picado 7. Contrapicado 8. Lateral 9. Lateral 10.Semidorsal 11. Dorsal 12. Picado 13. Lateral 14. Contrapicado 15. Escorzo 16. Escorzo 17. Picado 18. Contrapicado 19. Contrapicado 10. Lateral 21. Lateral 22.Lateral 23. Dorsal 24. Lateral 25. Lateral 26. Lateral 27. Frontal 28. Frontal 29. Lateral 30.Escorzo 31 Dorsal 32. Lateral 33. Lateral 34. Frontal 35.Lateral 36. Contrapicado 37. Contrapicado 37. Contrapicado 38. Contrapicado 39. Contrapicado 40. Contrapicado 41. Picado</p> <p>Movimiento: 1. Fijo 2. Fijo 3. Travelling 4. Fijo 5. Fijo 6. Fijo 7. Fijo 8. Travelling 9. Fijo 10. Travelling 11. Travelling 12. Fijo 13. Fijo 14. Fijo 15. Fijo 16. Fijo 17. Travelling 18. Travelling 19 Travelling 20. Travelling 21. Travelling 22. Fijo 23. Travelling 24. Travelling 25. Fijo 26. Fijo 27. Fijo 28. Travelling 29. Fijo 30. Travelling 31.Travelling 32. Travelling 33. Travelling 34. Travelling 35. Travelling 36. Fijo 37. Fijo 38. Travelling 39. Travelling 40. Travelling 41. Fijo</p> <p>Duración: 9'40''</p> <p>Otros: Planos detalle, primer plano</p> <p>Signos: Fantasmas, espectros, mitos</p> <p>Punto de vista: Objetivo</p> <p>Iluminación: Artificial</p> <p>Composición: Equilibrada</p>
	BANDA DE SONIDO

<p>31. Edith sale de su escondite con su cuchillo y afronta a Lucille</p> <p>32. Edith escapa al exterior subiendo por la máquina excavadora de arcilla</p> <p>33. Edith se encuentra en el exterior en medio de una tormenta de nieve a un lado de la excavadora de arcilla</p> <p>34. Edith se esconde detrás de la excavadora; Lucille la busca con el hacha en la mano</p> <p>35. Lucille corre por un lado y activa la excavadora</p> <p>36. Lucille y Edith finalmente se enfrentan, Edith toma una pala</p> <p>37. Edith pide ayuda mientras mira a Lucille</p> <p>38. Lucille da vuelta y mira el espectro de Thomas</p> <p>39. Lucille da vuelta de nuevo hacia Edith y ella la golpea en la cabeza con la pala</p> <p>40. Edith se acerca al espectro de Thomas y lo acaricia en el pómulo</p> <p>41. Edith mira su mano que está impregnada de la sangre de Thomas y esta sangre.</p>	<p>In-off: In: Sonidos ciudad, sonidos del viento, voces</p> <hr/> <p>Fónico: Gritos</p> <hr/> <p>Analógico: Sonidos de puñales que cortan la cara</p> <hr/> <p>Música: Música de tensión</p>
<p>MONTAJE</p>	
<p>Expresivo</p>	
<p>DESCOMPOSICIÓN DIMENSIÓN NARRATIVA</p>	
<p>UNIVERSO DIEGÉTICO Geográfico: Cumberland Marco histórico: Inglaterra Marco social: sistema democrático</p>	
<p>RELACIÓN RELATO / HISTORIA:</p> <p>Orden: cronológico Duración: real Modo: Focalización interna Verosimilitud con la realidad: Baja, con espectros que resuelven los asuntos inconclusos de la historia Personajes: Protagonista: Edith y Lucille Antagonista: El fantasma de Thomas Secundarios: Thomas Sharp Escenario: Interior casa Puesta en escena: Fantástica Aparición de espectros</p>	

INTERPRETACIÓN
<p>CÓDIGOS:</p> <p>Espacial: tránsito del mundo ordinario al síquico El encuentro de Edith con un fantasma Sexual: Poder masculino. De vestimenta: En general, Edith Cushing utiliza una vestimenta de la época victoriana. La bata con la que duerme es blanca ya que simboliza la fragilidad y la pureza de la protagonista, pero también este color es generalmente asociado con las clases altas. Edith viste a menudo en oro y muchos de los camisones y vestidos que utiliza fueron adornados con flores ya que representan la fertilidad, aunque también utiliza joyas de luto victoriano (En filme, 2015). De iluminación: Luz tenue. Discurso: De incertidumbre</p>
<p>PROPUESTA:</p> <p>CONTEXTO HISTÓRICO Y SOCIAL: Se narra una historia que se desarrolla en Bufallo, Estados Unidos, en 1900 y que luego se trasladará a Cumberland, Inglaterra. El relato describe aquella ciudad americana que se había convertido en un ícono y una potencia industrial gracias a que Norteamérica se estaba consolidando después de su triunfo en la guerra contra España. De hecho, la Exposición Panamericana, destinada a celebrar el ingenio y el dominio de Estados Unidos sobre el hemisferio Occidental, se realizó en esa metrópoli durante 1901.</p> <p>INTERTEXTUALIDAD / MÉTODO ICONOLÓGICO (obras artísticas): La secuencia, y la película en general, hace que el espectador recuerde el romanticismo sombrío de Goya. El grabado 10 de su serie Los caprichos titulado El amor y la muerte, (1797 - 1798. Aguada roja, Lápiz rojo sobre papel seda, 206 x 145 mm) representa esa vinculación de lo erótico y lo tanático muy característica en los románticos.</p> <p>PREMISA DE LA SECUENCIA CON EL FILME / RECEPCIÓN DEL ESPECTADOR Y ADAPTACIÓN LITERARIA SI HAY: La premisa de la secuencia hace referencia a la muerte del ser amado como una constante dentro de lo romántico.</p>

RESUMEN VALORATIVO

Goya, al igual que Guillermo del Toro, sale al encuentro de la muerte como resultado del amor romántico. Aunque las circunstancias de las representaciones son distintas (la muerte en Goya surge como producto de un duelo amoroso, mientras que Del Toro desarrolla la muerte como un castigo a un amor incestuoso y criminal), la pulsión erótica siempre desemboca en lo tanático; una característica de las obras de arte propias del Romanticismo. De ahí que ambos creadores indaguen en la oscuridad y el misterio de las relaciones amorosas para representar un bello horror que además sirve como un reclamo a la sociedad. Así, ambos artistas presentan esos sueños que en realidad los seres humanos prefieren no seguir soñando, pues se convierten en pesadillas de la realidad.

CONCLUSIONES

Este estudio ha buscado comprender los espectros pictóricos de Goya, mediante el análisis cinematográfico planteado por Jacques Aumont y presta atención a la influencia de los temas de las pinturas del aragonés en cuatro largometrajes del director Guillermo del Toro. Dicho de otro modo, se pudo observar cuál es la visión satírica del absolutismo y los totalitarismos que tiene el realizador tapatío en obras como *El Espinazo del Diablo*, *El Laberinto del Fauno*, *Hellboy* y *La Cumbre Escarlata*. Se analizaron los filmes con el objetivo principal de encontrar el espectro goyesco en las secuencias de cine del mexicano. Como se conoce, ya desde el pensamiento platónico se enlazaba a la pintura con espectros visuales de objetos reales. Para los sofistas la imagen pictórica tenía una estrecha relación con el fantasma, mientras que siglos más tarde Ortega y Gasset definió el arte como “una creación de objetividades fantasmáticas” (Ćipranić, 2019, p.347). En vista de ello, el análisis aquí propuesto indagó sobre aquellos espectros pictóricos de la obra de Francisco de Goya que se mantienen como un influjo estético directo en la filmografía de Guillermo del Toro.

Es menester señalar que desde lo teórico se utilizó la iconología para descomponer los distintos motivos que surgieron dentro del texto fílmico. Se buscó encontrar nuevas lecturas de los discursos sobre la guerra, los totalitarismos, los dogmas y la situación de la mujer dentro del cine fantástico y de terror del mexicano. Al estudiar la obra de Goya bajo el análisis iconológico se pudo examinar el pasado y al *otro* como una aflicción que deja aquello que ha sido, pero que sin duda no puede volver a ser. Para entender la significación total de estas imágenes simbólicas, fue importante recurrir a un análisis crítico cinematográfico que interpretó de forma adecuada la influencia de las representaciones goyescas en las películas contemporáneas de Guillermo del Toro. El mexicano y el español representaron espectros, seres bestiales y monstruos como una forma de enfrentarse a ciertas imágenes míticas que dialogan sobre problemas políticos vinculados al absolutismo y el totalitarismo. De ahí la máxima goyesca: *el sueño de la razón produce monstruos*, pues el ser humano al abusar de la racionalidad gracias a la cultura y la ciencia, ha construido entes que no ha podido controlar.

En la película *El espinazo del diablo* se hizo un examen en donde se observó como un espectro infantil sirve de metáfora para cuestionar aquellos crímenes no resueltos durante el franquismo. El director tapatío utilizó una representación fantástica, al igual que Francisco de Goya lo hizo en su época, para simbolizar el sufrimiento que tienen algunas personas dentro de un régimen absolutista. Además, el realizador, al igual que el pintor, se hizo eco del vacío que la guerra instala en la población que la sufre. Los conflictos bélicos constantemente crean barreras alegóricas que hacen que la culpa se instaure en la moral y la forma de resolver esta problemática se da utilizando un credo en seres del más allá. Precisamente de estos dogmas y creencias da testimonio tanto la obra del mexicano como la del español. Además, *El espinazo del diablo* es una película en la cual se hace una denuncia sobre todos aquellos infantes que han desaparecido en las guerras. Si bien el filme se sitúa en un tiempo específico, la alegoría que este relato contiene se transforma en un símbolo universal de las angustias que padecen los niños durante los conflictos bélicos. Guillermo del Toro, al igual que Francisco de Goya, mediante sus espectros

visuales, hicieron un llamado y una denuncia sobre la situación de la infancia durante los regímenes tiránicos.

Es precisamente en este sentido en el cual el director mexicano convierte su obra en un espacio de opinión sobre los totalitarismos y las dictaduras. *El espinazo del diablo* es la película que abre una trilogía de filmes (junto con *El laberinto del fauno* y *Pinocho*) que responderán a la temática de los gobiernos autoritarios. Así la representación cinematográfica se convierte en una especie de espejo de la memoria del pasado que sirve para cohesionar la identidad colectiva. Gracias a la evocación de estos espectros visuales (presentes en la obra de Francisco de Goya y Guillermo del Toro) se logra trascender lo estético para llegar a un plano que alcanza lo cognitivo y lo ético. Se reflexiona entonces sobre lo acontecido para conminar a las nuevas generaciones a no refrendar los mismos errores. Por tanto, estas narrativas reivindican la memoria para dignificar la cultura de los perjudicados por las dictaduras.

Asimismo el filme del latinoamericano, *Hellboy*, recrea algunas imágenes de los grabados de Goya, pues, al igual que en las pinturas del aragonés, en la película el espectador hará un viaje a las constantes profundidades del infierno humano. Si el europeo se enfrentó a la otra cara de la existencia a través de lo terrible, Guillermo del Toro, a través de una obra que mezcla la aventura con lo fantástico, explorará muchos monstruos que, aunque parecen una metáfora del mal, son sobre todo una alegoría de la bondad. Por otro lado, *Hellboy* también alude a las costumbres y creencias populares de las audiencias. La película en varios momentos recuerda lo burlesco y lo satírico de los carnavales populares que igualmente Goya, con siglos de anterioridad, reflejó en sus pinturas. En este ámbito, el filme refleja la persistencia del gusto por lo grotesco en las sociedades contemporáneas. *Hellboy*, cinta que se basa en el popular cómic del mismo nombre, se asemeja a un carnaval lleno de criaturas imposibles y seres fantásticos, como muchas de las escenas que representó Goya en sus dibujos y grabados. Tampoco en esta obra el mexicano desaprovechará para lanzar una diatriba contra regímenes totalitarios como el nazismo y sus dogmas.

El nazismo fue un movimiento político de extrema derecha que adoptó formas e ideas religiosas de ciertas sectas ocultistas. Hitler, para su masa de seguidores, fue una especie de ídolo sacralizado. Por ello, la presencia de rituales y doctrinas que aupaban a mesías religiosos contribuyeron a que alrededor del Führer se crease una especie de aura mística que divinizó al líder alemán. De esta ideología, da cuenta el filme *Hellboy* de Guillermo del Toro, y así presenta a las audiencias los dogmas y creencias que mantenía el nazismo. No es por tanto una cuestión del azar que estas prácticas, con siglos de anterioridad, estuviesen presentes en la obra de Goya. Cultos ocultistas y satánicos como la brujería, la adoración al diablo y el sacrificio de niños y animales, entre otros, estuvieron presentes en la época del pintor aragonés al igual que durante el nazismo.

En *El laberinto del fauno*, Guillermo del Toro hace una relectura del mito del dios Pan en medio de una historia que se ambienta en la Guerra Civil española. En este filme, el mexicano recrea la imagen arquetípica de esta divinidad, que ha sido satanizada por los católicos y cristianos, para cuestionar a las audiencias sobre la necesidad de la reflexión en torno a lo bueno y lo malo. De nuevo se encuentra a un personaje infantil en medio de la trama, el cual, al construir un mundo mágico e idílico a su alrededor, va también

enseñando a las audiencias lo terrible de los regímenes totalitarios. Al igual que el pintor aragonés, Del Toro hace una alegoría sobre el horror de la guerra y sus víctimas inocentes.

El laberinto del fauno es una película en la cual los valores cristianos sobre el bien y el mal se subvierten. Por consiguiente, el mexicano hace una crítica profunda, al igual que Goya lo hizo en su tiempo, sobre la moral impuesta por el franquismo. Mediante su filme, el tapatío invita a cuestionar la moral impuesta en los regímenes totalitarios y busca abrir una reflexión sobre la condición de los monstruos pues, para el realizador, estos seres no necesariamente deberían ser considerados como un arquetipo de la maldad. En este sentido, Guillermo del Toro rompe con la representación negativa clásica de la monstruosidad en el cine y más bien achaca al ser humano las raíces más profundas de la perversidad.

Pero además, *El laberinto del fauno* narra la travesía del camino de la heroína, representada en Ofelia. Mediante el viaje de la niña se construye un tropo que explica la situación de muchos de los pueblos de España durante el franquismo. Así, las pruebas que tiene que superar la infante y que la ayudan a conformar su propia identidad, son también experiencias que muchas de las comunidades de España tuvieron que pasar para conseguir la unión de un país fragmentado por la guerra. La posguerra había creado una estructura en la sociedad en la cual los más fuertes dominaban, mientras los más débiles debían obedecer. El relato fantástico de Guillermo del Toro al igual que la pintura de Francisco de Goya, mediante sus espectros y sus variadas imágenes míticas, da cuenta de esta situación y rememora el sufrimiento de muchos españoles en una nación fraccionada.

En cuarto lugar, el análisis de *La cumbre escarlata*, deja como resultado la comprensión de los espectros como verdaderas metáforas de situaciones domésticas de opresión. Gracias a la representación de mujeres ancianas fantasmales, tanto en Goya como en Del Toro, se puede visibilizar la opresión a la cual han estado sometidas las mujeres en regímenes políticos eminentemente patriarcales. Así, en este relato cinematográfico que pertenece al género de lo gótico, se observa una denuncia de los traumas y abusos a los cuales estuvieron expuestas las mujeres en muchos aspectos cotidianos durante la historia.

El contexto en el cual se inscribe *La cumbre escarlata* pertenece a inicios del siglo XX, momento en el cual el género gótico estaba vigente en la literatura. Por la presencia de criaturas espectrales dentro de este género, las mujeres podían denunciar de forma alegórica mucho del maltrato y de las injusticias que se cometían hacia ellas. No es casualidad que cada uno de los espectros que aparecen en el filme sean representaciones de mujeres atormentadas y maltratadas por un sistema patriarcal que se encarna en el poder que ostenta el protagonista del relato. Así las formas de los espectros representados producen un desdoblamiento que, por la catarsis de la purga, el dolor y el miedo, consiguen llegar a la verdad. Es también en este sentido que la pintura de Goya coincide con los espectros del cine de Del Toro pues logra sacar a la superficie muchas experiencias de la mujer, en el ámbito doméstico y lo privado, que dieron cuenta de las atropellos de los cuales fue víctima.

Además, *La cumbre escarlata* se enmarca dentro del motivo de la casa encantada, un tema que permitió desvelar los abusos que se cometían hacia las mujeres dentro del hogar. De ahí que, pese a estar ambientada en el pasado, *La cumbre escarlata* es una obra que

reflexiona sobre problemáticas de sorprendente actualidad como los matrimonios por conveniencia, el machismo y la situación de la mujer dentro del hogar. Con siglos de anterioridad, Francisco de Goya y Lucientes había tratado estos temas en sus dibujos y en los grabados anteriormente analizados haciendo una sátira a las familias que fueron creadas por los regímenes absolutistas. Dentro de estos mismos parámetros, Guillermo del Toro, en su cine, utilizará la representación de fantasmas como un emblema que denuncia la grotesca situación de la mujer en el matrimonio. Los espectros que recrea el mexicano tan solo revelan la verdadera perversidad que se encuentra instaurada en la intimidad de los hogares.

Como se puede observar las temáticas de los espectros pictóricos de los cuadros y grabados de Francisco de Goya, coinciden con gran parte de la ideología y la estética encarnada en los cuatro filmes de Guillermo del Toro que fueron analizados. Consecuentemente el espectro que surge en la trama de *El espinazo del diablo*, es un ente que se ve reflejado en representaciones costumbristas de Goya como *Niños jugando a los toros* y pinturas como *Muchacho espantado por un hombre*. Debido a la impronta de la pintura de Goya en el séptimo arte, Guillermo del Toro ha podido recrear historias con temas universales como la condición de los infantes en la guerra, para así lograr narrar, desde la ficción, recuerdos y traumas de la guerra civil española. Bajo este prisma, el arte pictórico y cinematográfico ha conseguido revelar aspectos inconscientes del imaginario colectivo ibérico para lograr una especie de catarsis colectiva.

Sin embargo, la creatividad del mexicano no termina allí, pues en *Hellboy*, desde el género fantástico y el cine de superhéroes, Del Toro se atreve con los espectros del nazismo para adentrarse en las profundidades del averno humano. De nuevo, bajo la influencia de Goya, crea seres como hadas, monstruos y brujas que se basan en grabados como *El sueño de la razón produce monstruos*, *Algún partido saca* y *Mala muger* que, de cierta forma, sirven como sátira a aquellos dogmas impuestos por el nazismo alemán. En cierto sentido y bajo la ironía, el director consigue depurar parte del recuerdo doloroso que estas creencias dejaron en la memoria colectiva.

El laberinto del fauno, quizás la película más conocida y aclamada del director, no deja atrás la influencia de los espectros goyescos que surgen básicamente de dos cuadros del pintor aragonés: *El aquelarre* o *El gran cabrón* y *Saturno*. Mediante el influjo del pintor aragonés y durante la trama de su filme, el mexicano hará cuestionar a las audiencias, como Goya hizo con sus pinturas, cuáles son los verdaderos valores de lo bueno y lo malo y quiénes son los verdaderos monstruos. En esta película, la representación del viaje fantástico de una niña, dentro de una España atormentada por la guerra civil, será como una especie de invitación al espectador a entrar a una galería en la cual se exhiben las visiones de las *Pinturas Negras* de Goya.

Finalmente, *La cumbre escarlata* da cuenta de los espectros que dejan las relaciones domésticas violentas. Los grabados *Hasta la muerte* y *El amor y la muerte* de Francisco de Goya tienen una impronta directa en lo que será la trama de la película pues aluden a la objetivación de la belleza de la mujer y la muerte como eje del romanticismo. Estos temas serán claves en el desarrollo del argumento del filme pues invitan al espectador a reflexionar sobre problemáticas sociales que aún no han sido superadas.

En conclusión se observa que los espectros como imágenes recurrentes en la pintura de Goya retratan abuso infantil, las víctimas y monstruosidades de la guerra, el despotismo de los dogmas y la violencia hacia la mujer. Estos mismos asuntos han sido recogidos en las cuatro películas de género fantástico y de terror de Guillermo del Toro, como una forma de crear una sátira hacia estos escenarios totalitarios que todavía siguen presentes en la actualidad. El estudio propuesto, desde las nociones del análisis cinematográfico de Jacques Aumont y los elementos iconológicos de Erwin Panofsky, de esta forma, logró descomponer los elementos simbólicos de los cuadros y fotogramas de las obras analizadas para exponer las problemáticas dentro del arte de Francisco de Goya y Guillermo del Toro.

De ahí que, gracias al cine del mexicano, la propuesta iconográfica de Goya haya sido actualizada y quede abierta como un espacio de búsqueda, reflexión, identidad y crítica dentro del arte que se exhibe en las sociedades contemporáneas. La influencia de las ideas que el pintor aragonés propagó han tenido repercusiones directas en el siglo XXI. La crítica hacia la sinrazón de la guerra, la situación de los infantes desfavorecidos, la monstruosidad de los dogmas y el maltrato hacia la mujer son temas de sorprendente actualidad que dan testimonio de la vigencia de la pintura de Goya como uno de los grandes referentes de la vanguardia artística.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez, A. P. (2019). *La reescritura de la carta sobre los fantasmas de Plinio el Joven en la narrativa aurisecular*. Cuadernos CANELA.

Álvarez, D. R. (2010). *La imagen y el fantasma*. Escritura e imagen.

Arendt, H. (2015). *Los orígenes del totalitarismo*. Madrid, España; Alianza Editorial.

Argullol, R. (1993). *Goya en su infierno*. Revista Colombiana de Psicología, N°2.

Aristizábal Orozco, A. P. (2009) *El simbolismo satánico como discurso oculto de resistencia*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Aumont, J y Marie, M. (1990). *El análisis del film*. Barcelona, Editorial Paidós

Barrionuevo Durán, C. (2012). *El demonio y la sombra: el problema del mal desde la psicología analítica de Carl Gustav Jung*, Universidad de Chile.

Bettelheim, B. (1975). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona, España; Ed. Planeta.

Borrás Gualis, G. (2017). Sobre la modernidad de Goya grabador: una nota al Capricho 43 "El sueño de la razón produce monstruos". *Artigrama: Revista del Departamento de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza*, N°32.

Bozal, V. (2008). *Dibujos grotescos de Goya*. En *Anales de historia del arte*. Universidad Complutense de Madrid.

Bozal, V. (2013). *La estela de Goya*. BOZAL, Valeriano. Goya y su contexto. Zaragoza: IFC.

Brisset, D. (2011). *Análisis Fílmico y Audiovisual*, Barcelona, UOC

Burgos, C. H. (2011). "La cultura del tiempo" en España: la guerra de la independencia en el discurso del franquismo. *Historia Actual Online*, N°25.

Campbell, J. (1959). *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Campo Pérez, R. (2011). *El ocultismo nacionalsocialista y el discurso alternativo contemporáneo*. Endoxa.

Cano, M. Á. J. (2008). 'TLÖN, UQBAR, ORBIS TERTUIS'. EXORCISMO DESCREÍDO AL NECRONOMICÓN. *Cartaphilus. Revista de investigación y crítica estética*, N° 4.

- Caparrós Lera, J. M. (2007). Enseñar la historia contemporánea a través del cine de ficción.
- Carrión, J. E., & García, G. L. (2000). Manipulación de las masas y propaganda en la Alemania nazi. In *El siglo XX: balance y perspectivas: V Congreso de la Asociación de Historia Contemporánea*. Facultat de Geografia i Història. Departament d'Història Contemporània.
- Ćipranić, M. (2019). Fantasmas mudos: una nota sobre la pintura. *Escritura e Imagen*, 15.
- Colmeiro, J. (2011). A nation of ghosts?: Haunting, historical memory and forgetting in post-Franco Spain. 452 F: revista de teoría de la literatura y literatura comparada, (4),
- Connelly, F. S. (2015). Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales: la imagen en juego, madrid, Antonio Machado Libros
- Cortés Hernández, S. (2008) de Roberto el Diablo narrativa de un héroe de la Edad Media al cómic.
- Cragolini, M. (2002). Una ontología asediada por fantasmas: el juego de la memoria y la espera en Derrida. *Escritos de filosofía*
- Cuevas Cervera, F. (2006). Una revisión de las ideas en torno al suicidio en el tránsito de la Ilustración al Romanticismo.
- Christen, A. G. (2003). De vampiros a vampiros. Foresta Veracruzana.
- Christen, M. (1962). Hamlet y Orestes.
- Da Rosa, C. S. (2009). Educação e propaganda no jogo político fascista: o uso de i magens cinematográficas por Mussolini. *Diálogos*.
- Del Toro (2009) Hitchcok, Espasa, Madrid
- Derrida, J (2012) Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional. Madrid, España: Editorial Trotta
- Derrida, J. (2001). El cine y sus fantasmas. *Cahiers du cinéma*.
- Derrida, J. (2008) Seminario la Bestia y el Soberano. Buenos Aires, Argentina: Manantial.
- Derrida, J. [hiperf289] (s.f) “The science of Ghosts”- Derrida in “Ghost Dance” [archivo de video]
- Derrida, J., & Juan, F. M. (2001). Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional.

Derrida, J., Baecque, A. D., Jousse, T., Delorme, S., & Tudela-Sancho, A. (2001). El cine y sus fantasmas: conversación con Jacques Derrida.

Derrida, Jacques (2001). "El cine y sus fantasmas." Cahiers du cinema 556.

Derrida. Convivium

Derrida. Escritos de filosofía

Deutsche Welle. (30 de agosto de 2009). Los niños que perdió España entre guerras y dictaduras. DW <https://www.dw.com/es/los-ni%C3%B1os-que-perdi%C3%B3-espa%C3%B1a-entre-guerras-y-dictaduras/a-4608405-0#:~:text=Los%20E2%80%9Cni%C3%B1os%20perdidos%20E2%80%9D&text=Seg%C3%BAAn%20el%20juez%20espa%C3%B1ol%20Baltasar,ni%C3%B1os%2C%20hijos%20de%20republicanas%20encarceladas.>

Didi-Huberman, G. (2008). El gesto fantasma. Acto. Revista de pensamiento artístico contemporáneo.

Duff, G. (2013). Las huellas de la literatura 'gótica' en las literaturas estadounidense y argentina.

Dziubińska, D. (2011) La realidad española en los Caprichos de Francisco Goya y Lucientes. Un monográfico cargado de futuro.

Esteve i Crespo, O. (2012). Goya y la ironía: de la crítica ilustrada a la desesperanza. Recuperado de Freud, S. (1919). CIX. Lo siniestro. Obras completas.

Freud, S. (1992). Lo ominoso (1919). Obras completas.

Freud, S. (2008) en Hoffmann, E.T.A, Precedido de Lo siniestro por Sigmund Freud, El hombre de la arena, Madrid, El barquero.

Fundación Goya en Aragón (2020) Tántalo.

García Lorca, F. (2020). Maestros de la poesía. Sao Paulo, Brasil: Tacet Books.

Ginés Orta, C (2018). De la sátira al grotesco en Francisco de Goya y Mijaíl Bulgákov.

Gómez Mendoza, Ángel, Deslauriers, Jean Pierre y Alzate Piedrahita, María Victoria (2015) Cómo hacer tesis de maestría y doctorado. Bogotá, Colombia: Ecoe Ediciones.

Gómez Vega, C (2019) Juventud y destino: Ilustración, modelos y estereotipos en torno al matrimonio a través de la mirada de Goya (1750-1830) Baetica. Estudios Historia Moderna y Contemporánea, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Málaga. Departamento de Historia Moderna y Contemporánea.

Gómez, Pedro (1976) "La estructura mitológica en Lévi-Strauss ." Teorema: Revista Internacional de Filosofía.

Gómez-Ventoso, M. N. (2019). El Infierno de Dante y su iconografía demoniaca a través de Botticelli.

Goya, G (1918). Cervantes Virtual

Guereña, J. L. (1997). De historia prostitutionis. La prostitución en la España contemporánea. Ayer.

Guerrino, A. (1969). Historia de la mandrágora. Publicaciones Médicas Biohorm.

Gutiérrez García, S. (2018). La relación de las hadas artúricas con el saber libresco a través de la Dama del Lago del Baladro del sabio Merlín.

Heras, M. O. (2006). Mujer y dictadura franquista. Aposta. Revista de Ciencias Sociales, (28), 1-26. Recuperado de Hernández Soth, N. (2013). Los marcos de la pintura. Una lectura de " La verdad en pintura" de Jacques Derrida.

Intxausti, A. (5 de octubre de 2006). Entrevista a Guillermo del Toro: Mi imaginación es imposible de domesticar. El País https://elpais.com/diario/2006/10/06/cine/1160085601_850215.html

Kercher, D. (2015). Latin Hitchcock. How Almodóvar, Amenábar, De la Iglesia, del Toro and Campanella became notorious. Londres, Inglaterra y Nueva York, Estados Unidos; Wallflower Press

Kindinger, E. (2017). The ghost is just a metaphor: Guillermo del Toro's Crimson Peak, nineteenth-century female gothic, and the slasher. NECSUS. European Journal of Media Studies.

Kindinger, E. (6 de diciembre de 2017). Toro's Crimson Peak, nineteenth-century female gothic, and the slasher Necsus.

La cumbre escarlata (s.f) Retales de un idilio Diseño de vestuario en cine

Labastida, F. F., & Mercado, J. A. (2007). El nihilismo contemporáneo:¿ el lado oscuro de la postmodernidad?. Universidad Panamericana.

Labrador, J. M. (2011). La maldad genera cuentos de hadas: análisis de la película de Guillermo del Toro El laberinto del fauno. Arbor.

Lahoz, U. (17 de octubre de 2021) La exposición más importante de Goya jamás realizada en el extranjero llega a Basilea. El País.

Las tijeras de Franco (6 de noviembre de 2019) La Vanguardia.

Lévi Strauss, C. (1968). Mitológicas: lo crudo y lo cocido. In *Mitológicas: lo crudo y lo cocido*.

Lévi-Strauss, C., & Florián, V. (1971). Conversación con Claude Lévi-Strauss. Ideas y Valores.

Lévi-Strauss, Claude, and Francisco González Aramburo (1964). El pensamiento salvaje. No. 04; GN405, L4.. México: Fondo de Cultura Económica.

Lobera, F. S. (2019). Y llegó el día de la venganza: el maquis, la guerra continúa. FILMHISTORIA.

López Montero, P. (Julio, 2015) El gabinete del Doctor Caligari. Cine, ficción y reinterpretación de la historia. Cinedivergente.

López Torrijos, R. (1996). Goya, el lenguaje alegórico y el mundo clásico. La etapa de madurez.

López Vázquez, J. M. B. (2012). Prostitución y celestinaje en tres Caprichos de Goya: el engaño y la mentira como las enfermedades más viejas del reino. Recuperado de López, S. S. (2007). Interpretación iconológica de las pinturas negras de Goya. In *El arte del siglo XIX: II Congreso Español de Historia del Arte*. Valladolid, 11-14 de diciembre de 1978.

Lozano, Á. (2012). Mussolini y el fascismo italiano. Mussolini y el fascismo italiano.

Luis Beltrán Almería Dolores Thion Soriano-Mollá.

Machado Blandón, J. A. (2021). Estética de lo siniestro en la obra de Goya. Escritos.

Mantecón Movellán, T. A., & Torres Arce, M. (2011). Hogueras, demonios y brujas: significaciones del drama social de Zugarramurdi y Urdax.

Mariconda, S. J. (2007). The Haunted House. Icons of Horror and the Supernatural.

Martínez Álvarez, J. (2012). Las películas sobre el maquis español: de la historia oficial a la memoria histórica/Movies about the Spanish "Maquis": from the Official History to the Historical Memory. Cuadernos de historia contemporánea.

Martínez, L. (12 de diciembre de 2020) Guillermo del Toro: "Las heridas históricas como la Conquista o la Guerra Civil viven con nosotros como fantasmas". El Mundo.

Martínez, S. (2015). La argumentación irónica visual. In *Actas del VIII Congreso de la Sociedad de Lógica, Metodología y Filosofía de la Ciencia en España*.

Méndez, M. J. R., & Manso, J. M. M. (2007). Teoría de la mente: la construcción de la mente mediante los cuentos de hadas. Enseñanza e investigación en psicología, 12(1), 179-201.

Mendoza García (2000). *Árbol sagrado en la Rioja Alta (España). Hispánica/Hispanica, 2000.*

Mora, M. A. (2012). "El sueño de la razón...": Apuntes sobre la idea de razón en el grabado de Goya.

Musap, E. (2017). Monstrous Domesticity—Home as a Site of Oppression in *Crimson Peak*. *Sic: časopis za književnost, kulturu i književno prevođenje*.

Navarro Cardoso, F. (2014). Vallejo Nágera, «los niños perdidos del Franquismo» y los crímenes contra la Humanidad.

Nehamas, A. (2010). El sueño de la razón produce monstruos. *Katharsis*, (10), 7-32. Recuperado de Núñez Rojas, F. (19 de diciembre de 2022). Guillermo del Toro explica por qué su Pinocho se ambienta en la Italia fascista. *Rock & Pop*

Ordóñez García, J. (2003). Símbolo y laberinto. *A Parte Rei: Revista de Filosofía*, 26.

Ortiz Delgado, M. A. (2014). El monstruo: de lo estético a lo conceptual. (Francisco de Goya, Antonio Saura, Chapman Brothers).

Ortiz, E.. (2011). ¿Qué es un fantasma?: el trauma histórico en *El espinazo del diablo*.

Ortiz, M. J. (2010). Teoría integrada de la metáfora visual.

Panofsky, E. (1998). *Estudios en iconología*. Alianza Editorial

Párraga, J. M. (2010). La reinención del mito vampírico en *Cronos*, de Guillermo del Toro. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación*.

Pedraza, P. (1999). *La vieja desnuda. Brujería y abyección*. Atti del XIX Convegno, Associazione ispanisti italiani, Roma.

Piñero Gil, E. (2013). Pesadillas góticas con cuerpo de mujer en la literatura norteamericana.

Porres Caballero, S. (2012). *La dionisización del dios Pan*. Synthesis.

Redacción. (1 de febrero de 2006) "El insecto hada". *Fotogramas*

Redacción. (20 de septiembre de 2018) ¿Era el nazismo un movimiento de izquierda o de derecha? *BBC News* <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-45583090>

Rodríguez Domingo, J. M. (2012). *Imágenes de perversidad: el vampirismo en el arte*.

Rodríguez, J. C. M. (2002). El cine fantástico español de los 90. Aportaciones para la recuperación de un género olvidado. *Imafronte*, (16).

Rojas, M. C. (2010). Saturno, melancolía y El laberinto del fauno de Guillermo del Toro. *HeLix-Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft*.

Sabbadini, A. (2014). O labirinto do Fauno. *Jornal de Psicanálise*.

Saltini, M. (2012). Il nazismo come religione esoterica.

Sanz Ferreruela, F. (2018). Nacionalcatolicismo y censura como factores condicionantes de la adaptación cinematográfica de obras literarias en la España de los años cuarenta: La fe, de Rafael Gil (1947).

Todorov, T. (1981). Introducción a la literatura fantástica. México; Ed. Premia

Torija Isasa, E (2009). La alimentación en la época de la Guerra de la Independencia. In *Anales de la Real Academia Nacional de Farmacia* (Vol. 75, No. 5).

Torres, P. R. (2007). Los discursos de la memoria histórica en España. *Hispania Nova: Revista de historia contemporánea*.

Tovar, J. R. (2006). Monstruos y seres fantásticos en la literatura y el pensamiento medieval. Poder y seducción de la imagen románica.

Vélez García, J. R. (2007). El dios Pan en la literatura de entre siglos. *Cartaphilus*.

Villatoro, M. (11 de febrero de 2018) Los secretos de la secta ocultista nazi para aplastar al cristianismo. *La Vanguardia* https://www.abc.es/historia/abci-segunda-guerra-mundial-secretos-secta-ocultista-nazi-creada-hitler-para-aplastar-cristianismo-201811020232_noticia.html

Referencias audiovisuales

- Agüero, P. (Director). (2020) Akelarre [Película; DVD]. Kowalski Films
- Almodóvar, P. (Director). (1989) ;Átame! [Película; Netflix]. El Deseo
- Ashby, H. (Director). (1979) Being there [Película; DVD]. Lorimar Productions
- Bigas Luna, J.J (Director). (1999). Volaverunt [Película; DVD]. Columbia Pictures
- Bluth, D. (Director). (1989) All dogs go to heaven [Película; DVD]. Don Bluth, Gary Oldman y John Pomeroy
- Bornedall, O. (Director). (2021) The Bombardment [Película; Netflix]. Miso Film
- Buñuel, L. (Director). (1962). El ángel exterminador [Película; DVD]. Gustavo Alatríste
- Buñuel, L. (Director). (1974). El fantasma de la libertad [Película; DVD]. 20th Century Fox
- Christensen, B. (Director). (1922). Häxan. La brujería a través de los tiempos [Película; DVD]. Svensk Filmindustri
- Coen, J. (Director). (2021) The Tragedy of Macbeth [Película; DVD]. A24, IAC Films
- Cronenberg, D. (Director). (1986) The Fly [Película; DVD]. Stuart Cornfeld
- Cronenberg, D. (Director). (2007) Eastern Promises [Película; DVD]. Paul Webster, Robert Lantos
- Del Toro, G. (Director). (1993). Cronos [Película; DVD]. Fondo de Fomento Cinematográfico, Instituto Mexicano de Cinematografía, Universidad de Guadalajara, Iguana Producciones, Ventana Films
- Del Toro, G. (Director). (2001). El espinazo del diablo [Película; DVD]. Canal + España
- Del Toro, G. (Director). (2004). Hellboy [Película; DVD]. Columbia Pictures
- Del Toro, G. (Director). (2006). El laberinto del fauno [Película; DVD]. Estudios Picasso
- Del Toro, G. (Director). (2008). Hellboy II: The golden army [Película; DVD]. Relativity Media
- Del Toro, G. (Director). (2015). Crimson Peak [Película; DVD]. Legendary Pictures, Double Dare You Productions
- Del Toro, G. (Director). (2017). The shape of water [Película; DVD]. Fox Searchlight Pictures, TSG Entertainment, Double Dare You Productions

Del Toro, G. (Director). (2021). Nightmare Alley [Película]. Walt Disney Studios Motion Pictures

Del Toro, G., Cuse, C., Hogan Ch., Ungar G., Miles Dale J., Weddie D., Thompson B. y Corrado R. (Productores ejecutivos). (2014-2017) The Strain (La Cepa) [Serie; DVD].

Double Dare You Productions, Carlton Cuse Productions (2014-15), Cuse Productions (2016-17), FX Productions (2014-15), FXP (2016-17)

Delgado, J. y Torrent, C. (Director). (2022) FERIA: la luz más oscura [Serie; Netflix]. Filmax

Ford Coppola, F. (Director). (1979) Apocalypse Now [Película; DVD]. Francis Ford Coppola

Ford Coppola, F. (Director). (1992) Dracula [Película; DVD]. Francis Ford Coppola, Fred Fuchs, Charles Mulvehill

Friedkin, W. (Director). (1973) The Exorcist [Película; DVD]. William Peter Blatty

García Berlanga, L. (Director). (1953) Bienvenido Mr. Marshall [Película; DVD]. Vicente Sempere

Goddard, J.L. (Director). (1982) Passion [Película; DVD]. Parafrance Films

Klimov, E. (Director). (2020) ¡Ven y mira! [Película; DVD]. Belarus Film, Mosfilm

Kramer, S. (Director). (1961) Judgement at Nuremberg [Película; DVD]. Stanley Kramer

Kubrick, S. (Director). (1957) Senderos de gloria [Película; Netflix]. James B Harris

León, C. y Cosiña, J. (Directores). (2018) La casa lobo [Película; DVD]. Cataliba Vergara y Niles Atallah

Lynch, D. (Director). (1986) Blue Velvet [Película; DVD]. Fred Caruso

Marquis Warren, Ch (Director). (1969) Charro [Película; DVD]. National General Pictures

Mc Grath, T. (Director). (2010) Megamind [Película; DVD]. Lara Brey

Osorio, G. (Director). (2014) Historia de un oso [Cortometraje; DVD]. Punkrobot

O'Kanne, R. (11 de mayo de 2008) Guillermo Del Toro Cronos interview-PART 1 [Video]. Youtube

O'Kanne, R. (11 de mayo de 2008) Guillermo Del Toro Cronos interview-PART 2 [Video]. Youtube

Parker, A (Director). (1987) Angel Heart [Película]. Carolco Pictures

Reeves, M (Director). (2022) The Batman [Película]. Dylan Clark y Matt Reeves

Scott, T (Director). (1986) Top Gun [Película; DVD]. Paramount Pictures

Spielberg, S. (Director). (1975) Jaws [Película; DVD]. Richard D. Zanuck, David Brown

Tarantino, Q. (Director). (1992) Reservoir Dogs [Película; DVD]. Dog eat dog Productions

Welles, O. (Director). (1948) Macbeth [Película; DVD]. Mercury Productions

Índice de Figuras

Figura 1. Goya y Lucientes, Francisco de, No se puede mirar (1810-1815. Aguafuerte, lavis bruñido, punta seca y buril 140 x 210 mm) Museo del Prado, Madrid.

Figura 2. Goya y Lucientes, Francisco de, Lucha conyugal (1812 - 1823. Aguada parda sobre papel verjurado, 208 x 146 mm) Museo del Prado, Madrid.

Figura 3. La Romería de San Isidro (1820-1823. Técnica mixta sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 138,5 × 436 cm). Museo del Prado, Madrid.

Figura 4. Boca del Infierno en el Parque de los Monstruos (1552. Villa Osini, Bomarzo, Italia) CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS: National Geographic.

Figura 5. Están calientes (1797 - 1799. Aguafuerte, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm). Museo del Prado, Madrid.

Figura 6. El laberinto del fauno, plano de la Secuencia 2, Guillermo del Toro (2006)

Figura 7. Las rinde el sueño (1797-1798, Aguafuerte y aguatinta bruñida, 219 x 154 mm), Museo del Prado, Madrid.

Figura 8. Tristes presentimientos de lo que ha de acontecer (1814 - 1815. Aguafuerte, Bruñidor, Buril, Punta seca sobre papel avitelado, 178 x 220 mm), Museo del Prado, Madrid.

Figura 9. Extraña devoción! (1814 - 1815. Aguafuerte, Aguatinta, Bruñidor sobre papel avitelado, 177 x 222 mm), Museo del Prado, Madrid

Figura 10. Disparate conocido (1815 - 1819. Aguafuerte, Aguatinta, Bruñidor sobre papel verjurado, ahuesado, 301 x 441 mm), Museo del Prado, Madrid

Figura 11. El santo oficio (1820-1823. Óleo sobre lienzo transferido a yeso, 127 x 266 cm) Museo del Prado, Madrid.

Figura 12. Todos caerán (1797. Sanguina sobre papel verjurado, 199 x 145 mm), Museo del Prado, Madrid

Figura 13. ¿Si sabrá más el discípulo? (1797 - 1799. Aguafuerte, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado, ahuesado, 263 x 201 mm), Museo del Prado, Madrid

Figura 14. Devota profesión, (Mediados del siglo XIX. Aguada, Lápiz, Pluma, Tinta china, Tinta agrisada sobre papel verjurado, 215 x 150 mm) Museo del Prado, Madrid

Figura 15. Miren que grabes! (1797 - 1799. Aguafuerte, Aguatinta, Punta seca sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm) Museo del Prado, Madrid

Figura 16. El entierro de la sardina (1814-1816 Óleo sobre tabla. 86 x 60 cm) Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid

Figura 17. Las Parcas (1820-1823. Óleo sobre yeso transferido a lienzo 123 x 266 cm), Museo del Prado, Madrid

Figura 18. Tántalo (1797-1798. Aguafuerte, Aguatinta bruñida sobre papel establecido de marfil, 201 x 205 mm), Museo del Prado, Madrid.

Figura 19. De que mal morirá (1799. Aguafuerte, Aguatinta, Bruñidor, Buril, Punta seca sobre papel, 215 x 150 mm) Museo del Prado, Madrid.

Figura 20. Fotograma de Cronos (Guillermo del Toro, 1993) Ventana Films.

Figura 21. Fotograma de El espíritu de la colmena (Víctor Erice, 1973) Elía Querejeta P.C.

Figura 22 (a). Fotograma de El hombre que sabía demasiado (Alfred Hitchcock, 1956) Filwite Productions.

Figura 22 (b). Fotogramas de *Pinocho*, Guillermo del Toro, 2022.

Figura 22 (c). Fotogramas de *Pinocho*, Guillermo del Toro, 2022.

Figura 23. Que viene el coco (1797 - 1799. Aguafuerte, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm) Museo del Prado, Madrid.

Figura 24. Las camas de la muerte (1812-1814. Aguafuerte, Bruñidor, Buril, Punta seca sobre papel marfil. 177 x 221 mm) Museo del Prado, Madrid.

Figura 25. Disparate de miedo, (1815 - 1819. Aguafuerte, Aguatinta, Bruñidor, Punta seca sobre papel avitelado, 251 x 366 mm) Museo del Prado, Madrid.

Figura 26. ¡Fiero monstruo! (1814 - 1815. Aguafuerte, Buril, Punta seca sobre papel continuo avitelado, 177 x 220 mm) Museo del Prado, Madrid.

Figura 27. El aquelarre (1797 - 1798. Óleo sobre lienzo, 40 x 30 cm) Museo Lázaro Galdiano, Madrid.

Figura 28. Ensayos, (1797 - 1799. Aguafuerte, Aguatinta, Escoplo sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm) Museo del Prado, Madrid.

Figura 29. Linda maestra, (1797 - 1799. Aguafuerte, Punta seca, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm) Museo del Prado, Madrid.

Figura 30. Mucho hay que chupar (1797 - 1799. Aguafuerte, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm) Museo del Prado, Madrid.

Figura 31. Las resultas (1814 - 1815. Sanguina sobre papel verjurado, 146 x 208 mm) Museo del Prado, Madrid.

Figura 32. Fotograma de La Cepa (Guillermo del Toro, Chuck Hogan, 2014-17) Double Dare You.

Figura 33. Fotograma de El Espinazo del Diablo, plano de la Secuencia 39, Guillermo del Toro (2001)

Figura 34. Niños jugando a los toros (1777 -1785. Óleo sobre lienzo. 29 x 42 cm) Francisco de Goya.

Figura 35. Fotograma de El Espinazo del Diablo, plano de la Secuencia 39, Guillermo del Toro (2001)

Figura 36. Muchacho espantado por un hombre (1824-1825. Temple sobre marfil. 5.9 x 6 cm) Francisco de Goya.

Figura 37. Si quebró el cántaro (1797 - 1799. Aguafuerte, Aguatinta, Punta seca sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm). Museo del Prado, Madrid.

Figura 38. Fotograma de El Espinazo del Diablo, Guillermo del Toro (2001)

Figura 39. Fotograma de El Espinazo del Diablo, Guillermo del Toro (2001)

Figura 40. Fotograma de El Laberinto del Fauno, plano de la Secuencia 15, Guillermo del Toro (2006)

Figura 41. El aquelarre o El gran cabrón (1820 - 1823. Óleo sobre revestimiento mural trasladado a lienzo, 140,5 x 435,7 cm). Francisco de Goya.

Figura 42. El Laberinto del Fauno, plano de la Secuencia 8, Guillermo del Toro (2006)

Figura 43. Saturno (1820-1823 Método mixto sobre mural transferido a lienzo. 143.3 x 81.4 cm) Francisco de Goya.

Figura 44. Fotograma de El Laberinto del Fauno, Guillermo del Toro (2006)

Figura 45. Fotograma de El Laberinto del Fauno, Guillermo del Toro (2006)

Figura 46. Fotograma de El Laberinto del Fauno, Guillermo del Toro (2006)

Figura 47. Fotograma de El Laberinto del Fauno, Guillermo del Toro (2006)

Figura 48. Átropos o Las parcas de Goya (1819-1823) en una ilustración de Hellboy de Mike Mignola de 2011.

Figura 49. Fotograma de Hellboy 2: El Ejercito Dorado, plano de la Secuencia 4, Guillermo del Toro (2008)

Figura 50. El sueño de la razón produce monstruos, (Mediados del siglo XIX. Aguada, Lápiz, Pluma, Tinta china, Tinta agrisada sobre papel verjurado, 215 x 150 mm) Francisco de Goya.

Figura 51. Hellboy, plano de la Secuencia 9, Guillermo del Toro (2004)

Figura 52. Algún partido saca (1814 - 1815. Aguafuerte, Buril, Punta seca sobre papel avitelado, ahuesado, 177 x 221 mm). Francisco de Goya.

Figura 53. Hellboy 2: El Ejercito Dorado, plano de la Secuencia 8, Guillermo del Toro (2008)

Figura 54. Mala muger (1819-1823. Tinta sobre papel. 21.5 x 14.4 cm). Francisco de Goya.

Figura 55. Fotograma de House of Usher, Roger Corman (1960)

Figura 56. Fotograma de Amytville Horror House, Tom Jennings (2021)

Figura 57. Fotograma de La cumbre escarlata, Guillermo del Toro (2015)

Figura 58. Fotograma de La Cumbre Escarlata, plano de la Secuencia 7, Guillermo del Toro (2015)

Figura 59. Hasta la muerte (1797 - 1799. Aguafuerte, Punta seca, Aguatinta bruñida sobre papel verjurado, ahuesado, 306 x 201 mm) Francisco de Goya.

Figura 60. Fotograma de La Cumbre Escarlata, Guillermo del Toro (2015)

Figura 61. Fotograma de La Cumbre Escarlata, Guillermo del Toro (2015)

Figura 62. Fotograma de La Cumbre Escarlata, plano de la Secuencia 11, Guillermo del Toro (2015)

Figura 63. El amor y la muerte, (1797 - 1798. Aguada roja, Lápiz rojo sobre papel seda, 206 x 145 mm) Francisco de Goya.

“Unida con la razón, la imaginación es la madre de todo arte y la
fuente de toda su belleza”

Francisco de Goya y Lucientes.

