

Los modos de representación de la hauntología derridiana en el cine español y latinoamericano según el *Spectral Criticism*

Dra. Mercedes Ontoria Peña

Endicott College

montoria@cis-spain.com

Resumen

Este trabajo pretende analizar cómo la crítica se ha acercado al cine español y latinoamericano desde la perspectiva del *Spectral Criticism* o estudios del espectro. Para ello, se estudiará el concepto que se encuentra en la base de la teoría de hauntología de Jacques Derrida, y se examinarán su surgimiento e implicaciones en la obra *Espectros de Marx*. Teniendo en cuenta las nociones de tiempo, espacio e historia propuestas por la hauntología, nos ocuparemos de varios autores que han incorporado estos conceptos a sus análisis filmicos. Asimismo, reflexionaremos sobre la posibilidad de interpretar algunos largometrajes recientes desde el enfoque de los estudios del espectro.

Palabras clave: *Spectral Criticism*, hauntología, Derrida, cine español, cine latinoamericano.

The Representations of Derrida's Hauntology in Spanish and Latin American Cinema according to Spectral Criticism

Abstract

This paper aims to analyze how the critics have approached Spanish and Latin American cinema through the prism of Spectral Criticism. In doing so, this project will study Jacques Derrida's concept of hauntology, as well as its emergence and its implications in his book *Spectres of Marx*. Considering the notions of time, space, and history proposed by hauntology, we will take into account several authors who have incorporated these concepts in their film analyses. In addition, we will reflect on the possibility of interpreting some recent feature films from the approach of Spectral Criticism.

Keywords: Spectral Criticism, hauntology, Derrida, Spanish cinema, Latin American cinema.

Son cada vez más los artículos, ensayos y capítulos de libros que adoptan el enfoque del *Spectral Criticism* para el análisis de textos literarios o visuales que lidian con el trauma. Esta corriente, que tiene sus orígenes en el psicoanálisis, alcanzó mayor apogeo desde su vertiente deconstructiva en el campo de los estudios culturales a partir de la publicación en 1993 de *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional* de Jacques Derrida. La obra sirvió para reintroducir el término *hantologie* (en inglés, *hauntology*) en la crítica literaria y conectarlo con los estudios del trauma y las políticas de la memoria. Su propuesta pretende entablar un diálogo con el pasado situándose en el lugar insólito que es la intersección entre la vida y la muerte, es decir, rompiendo con la tradición intelectual que impide escuchar a los fantasmas. En este sentido, la compilación *Espectros. Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives* de 2016 constituye un ejemplo de cómo en las últimas décadas el *Spectral Criticism* ha ido instaurándose como tendencia en la crítica y ha ganado terreno en el ámbito hispánico. A través de diversos textos literarios y visuales, los colaboradores de este volumen analizan las formas en que lo espectral se manifiesta en los productos culturales de España, Latinoamérica y la diáspora latina.

El presente trabajo pretende profundizar en esta teoría y mostrar cómo la crítica la ha aplicado en sus análisis del cine español y latinoamericano. Con el fin de entender las ideas que subyacen a ella, se realizará un acercamiento a los *Espectros de Marx* y a sus conceptos más relevantes. A continuación, se explorarán varios estudios académicos que versan sobre la representación de lo espectral en el texto fílmico. Aquí intentaremos expandir las posibilidades de análisis y a la vez mostrar la falta de adecuación de algunas producciones a la teoría del espectro. Para todo ello, se han seleccionado largometrajes que reflejan un tratamiento del tiempo y el espacio acorde con la teoría derridiana (Latinoamérica), y, por otro lado, se han tenido en cuenta films donde lo espectral queda representado mediante manifestaciones sobrenaturales o espacios fantasmagóricos (España).

La hauntología derridiana

En su Introducción a *Espectros de Marx*,¹ Derrida analiza la expresión *quisiera aprender a vivir por fin* como una sentencia imposible cuyo contenido transmite, sin embargo, una ética necesaria. Si bien el sentido de esta máxima contradice toda lógica, en cuanto vivir no es algo susceptible de ser aprendido, y uno no puede enseñarse a vivir a sí mismo, ¿cómo es posible que este saber pertenezca a la realidad del ser humano, quien efectivamente lleva a cabo el acto de aprender a vivir por sí solo? Derrida se pregunta cómo tal contradicción es posible y de qué manera se debe entender la locución *por fin*, ya que su presencia en la frase implica que el acto de vivir es algo que aun está pendiente. La única respuesta plausible se puede dar, nos dice, posicionándose en un tiempo que no sea la vida ni la muerte, es decir, en el intervalo entre ambos: este sería “el tiempo del ‘aprender a vivir’”.² La sentencia nos obliga a situarnos en el espacio donde habitan los fantasmas, seres ni vivos ni muertos; nos empuja a convivir y a dialogar con ellos para conducir una existencia más justa. Mediante esta maniobra deconstructivista que excede los límites dialécticos y se sitúa fuera de las categorías binarias

¹ Véase: Jacques Derrida: *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta, 1995.

² *Ibid.*, p. 12.

DRA. MERCEDES ONTORIA PEÑA

presencia-ausencia, presente-pasado, etc., Derrida presenta una nueva categoría filosófica, la hauntología³ o estudio del espectro, como alternativa al estudio del ser u ontología.

La lógica del espectro representa una ruptura con el discurso académico hegemónico. De hecho, tal como explica Derrida, los fantasmas no han sido nunca objeto de la academia, que tradicionalmente los ha negado apoyándose en conceptos dicotómicos que los excluyen, ha evitado conversar con ellos o, en el mejor de los casos, los ha tratado desde la especulación o el análisis en sus contextos de ficción. Sin embargo, Derrida defiende la coexistencia con el espectro como mecanismo para tratar con el trauma, en nombre de la justicia que merecen las generaciones pasadas, víctimas de cualquier tipo de violencia y de opresión sexista, capitalista, imperialista o colonialista. Pero también más allá del sufrimiento pasado, de las víctimas presentes y de las que aún no han llegado. Se hace necesaria la convivencia con los espectros en nombre de la justicia que reside fuera del tiempo conocido.

Al mencionar este espacio de lo espectral, Derrida deja descubierta una brecha temporal e introduce el concepto de un tiempo desarticulado, desquiciado o dislocado, que no se refiere al pasado ni al futuro, y que queda expresado en la sentencia de Hamlet: “the time is out of joint”, que el filósofo analizará exhaustivamente y sobre la que articulará parte de su ensayo:

Conforme a una paradoja que se plantea y resuelve por sí misma, Hamlet no maldice tanto la corrupción del tiempo. Más bien, y en primer lugar, maldice ese injusto efecto del desarreglo, a saber, la suerte que le habría destinado a él, a Hamlet, a volver a colocar en sus goznes un tiempo dislocado –y a volver a ponerlo al derecho, a reponerlo conforme al derecho–. Maldice su misión: hacer justicia por una di-misión del tiempo. Jura contra un destino que le conduce a hacer justicia por una falta, una falta del tiempo y de los tiempos, rectificando una dirección: haciendo de la rectitud y del derecho (to set it right) un movimiento de la corrección, de la reparación, de la restitución, de la venganza, de la revancha, del castigo.⁴

Derrida se pregunta si no sería posible una justicia que no precisara venganza, es decir, un tipo de justicia ajena a la fuente que exige su enderezamiento. Teniendo en cuenta que la restitución de la dignidad se consigue mediante una rearticulación razonable dentro de un orden jerárquico y un tiempo coherente, no es posible pensar en que esta restitución se pueda llevar a cabo en la anacronía del tiempo desencajado que alberga a la injusticia. Esta disyunción o desajuste revela la falta de pertinencia de una justicia que se distribuye por derecho de forma lógica y calculable.

La teoría de la hauntología que introduce Derrida, y el tiempo dislocado intrínseco a ésta, constituyen dos conceptos fundamentales que trataremos en este trabajo, y que han sido utilizados en el ámbito de los estudios culturales dando lugar al *Spectral Criticism*. Tal y como menciona Davis⁵, si bien *Espectros de Marx* no fue recibido con gran entusiasmo por los círculos marxistas e izquierdistas, sí supuso una aportación importante para la crítica literaria, pero también para el

³ En francés “hantologie”; en inglés “hauntology”. Aunque en español se puede traducir como “fantología”, en este trabajo, hemos preferido conservar la acepción “hauntología” porque esta conserva la raíz que remite al concepto de “ontología”.

⁴ *Ibid.*, p. 34.

⁵ Véase: Colin Davis: *Haunted Subjects. Deconstruction, Psychoanalysis and the Return of the Dead*, New York, Palgrave MacMillan, 2007.

análisis de otros productos culturales, concretamente, la imagen visual, tanto fílmica como fotográfica.

El concepto de hauntología surge en *Espectros de Marx* con el fin de reflexionar sobre las huellas del marxismo en el contexto político vigente. Con esta obra, surgida a raíz de una conferencia en 1993 en la Universidad de California, que llevaba por título *Whither marxism?*, Derrida se propone una reivindicación de la herencia marxista, que el dogmatismo capitalista ha intentado silenciar y cuya muerte había sido proclamada por Fukuyama en su ensayo *The End of History?*, en 1989.

El título *Espectros*, es el mismo que Marx pensó en un primer momento para su *Manifiesto del Partido Comunista* (1848) y al que hace referencia su famosa sentencia “Un espectro asedia a Europa, el espectro del comunismo”. Inspirándose en esta afirmación, y desde la lectura deconstructivista que toma como punto de referencia alegórico la figura de Hamlet, Derrida rehabilita la idea del asedio del comunismo en la época de la globalización. En su ensayo, defiende la subsistencia del legado marxista en la cultura europea actual, el cual requiere un reconocimiento, en lugar de la represión y estigmatización a las que ha sido condenado. Esta recuperación se instaure dentro de una política de la memoria y, como tal, no pretende replicar lo que se dejó atrás, sino mantener el diálogo abierto con los fantasmas del marxismo, léase también del pasado, respetando su herencia.

El espacio y el tiempo hauntológicos en el cine Latinoamericano

Según Derrida, la historia de la humanidad es una historia de fantasmas, es decir, un relato de sucesos que, escrito por los vencedores, oculta o empaña las represiones sufridas por las minorías y grupos subalternos. Esta forma de enunciación de la historia es especialmente pertinente en el caso de regiones como América Latina, cuya crónica es indisociable de la discriminación y exterminación de los pueblos nativos, de guerras y dilatadas dictaduras, así como de la instauración de mecanismos del estado para cometer actos violentos o para mantenerse subordinado a los sistemas capitalistas con los efectos que esta dependencia produce. La consecuencia de todo ello es que la identidad colectiva de estas sociedades se ha originado sobre la herencia de un trauma, o trauma fundacional.⁶ Este no solo afecta a las víctimas de la exclusión o represión y a sus descendientes, sino que se proyecta hacia el futuro, ya que el tiempo presente, donde continúan vigentes las consecuencias de los defectuosos procesos de formación identitaria, sigue siendo origen de experiencias violentas.

La expresión en el cine de este tipo de vivencias ha dado lugar a largometrajes con clara intención de denuncia, en los cuales se ha optado tradicionalmente por una trama, personajes y ambientes de corte realista, cuyo argumento se presenta en orden cronológico y estableciendo relaciones causales entre los diferentes sucesos de la narración. Este cine funciona, en mayor o menor medida, como un documento testimonial donde los elementos de ficción refuerzan la participación afectiva del espectador. Así, la empatía con el público se logra a través de tramas complicadas con historias de amor, ya sea este romántico o fraternal, la participación actoral de niños y jóvenes, el tono melodramático y otras elecciones en el tratamiento del tema. Son innumerables las producciones que responden a este perfil; desde las que han ganado un gran reconocimiento y se han convertido en

⁶ Véase: Alberto Ribas-Casasayas y Amanda L. Petersen, eds.: *Ghostly Hauntings in Contemporary Transhispanic Narratives*, London, Bucknell University Press, 2016, p. 64.

DRA. MERCEDES ONTORIA PEÑA

clásicos, como *La historia oficial* (1985) o *La noche de los lápices* (1986), ambas sobre la dictadura argentina; hasta otras más recientes, como *Voces inocentes* (2004), acerca de la guerra del Salvador, *María llena eres de gracia* (2004), que gira en torno al tráfico de drogas desde Colombia y la violencia asociada a este, *Sin nombre* (2009), sobre la migración centroamericana y las pandillas o *Conducta* (2014) cuyo trasfondo retrata la dictadura cubana, por citar algunas.

Encontramos, en cambio, ejemplos de otros largometrajes donde la vivencia del trauma queda simbolizada a través de atmósferas irreales y desplazamientos espaciotemporales que, en ocasiones, incluyen también la presencia intimidante de formas fantasmales. Todo ello obliga a incluir estas producciones dentro del género fantástico. Los estudios culturales han tomado conceptos como el tiempo desarticulado derridiano para acercarse a ellas. Este es el caso del análisis que St-Georges hace del film *Aparecidos* (2007) de Paco Cabezas⁷, sobre el terrorismo de Estado en Argentina. St-Georges explora como la obra de Cabezas recrea en la pantalla el *time out of joint* al presentarnos una trama donde vivos y muertos cohabitan, y donde los primeros son transportados en el tiempo y convertidos en las víctimas de torturas pasadas, como en una materialización de la herida psicológica que se heredó. St-Georges conecta esta representación fílmica del trauma con la teoría de Cathy Caruth que explica que la vivencia traumática es consustancial a una vuelta constante al lugar donde se originó el daño. Este regreso repetitivo que acompaña a lo traumático conecta, según el autor, con la función que desempeña el espectro derridiano, quien activa la vuelta al pasado en nombre de la justicia que reclama.

Por otra parte, resulta interesante la observación que hace St-Georges de la representación del tiempo *out of joint* en la escena de un film de corte realista como *La historia oficial*, de Luis Puenzo. Los sucesos relatados por el personaje de Ana a su amiga Alicia, al referirse a la tortura que sufrió años atrás en un centro de detención, evidencian la imposibilidad de la experiencia traumática para ajustarse a un sistema de referencia organizado cronológicamente. Escuchando a Ana, se percibe que, a pesar de ser capaz de detallar las torturas sufridas, no consigue situar temporalmente los hechos o calcular los días que ella transcurrió en la celda. St-Georges puntualiza como Ana revive cada mañana el sufrimiento físico provocado por las torturas, lo que demuestra la anacronía en que se mueve el trauma. Es así que, durante la secuencia en que Ana relata su historia, alterna los verbos en pasado y presente para describir cómo revive el ahogo al que fue sometida, el cual, en el momento de su narración, no le permite respirar.

Un ejemplo que muestra que el desplazamiento de hechos históricos al momento presente no siempre responde a la lógica espectral a la que nos hemos referido en *Aparecidos* o en la secuencia de *La historia oficial*, lo encontramos en *También la lluvia* (2010), de Icíar Bollaín. Este film, considerado innovador en su construcción narrativa, en realidad sigue adscrito a un programa que adapta la expresión temporal del trauma a las lógicas del entendimiento. En su puesta en escena se muestra la confluencia de hechos presentes y pasados, pero perfectamente diferenciados entre sí. La película presenta a un equipo de rodaje que llega a Bolivia para grabar un film histórico sobre la llegada de los españoles a América y que entra en contacto con la realidad que en esos momentos sufre el país: la guerra del agua del año 2000 en Cochabamba. La trama se divide, así, en diferentes líneas argumentales: el proceso de rodaje de la película, los hechos de la conquista española retratada por el equipo de grabación y las protestas de los ciudadanos contra la ley de privatización del agua.

⁷ Véase: Charles St-Georges: "The Literarization of Trauma's Specter and the Problematization of Time in *Aparecidos*", en Alberto Ribas-Casasayas y Amanda L. Petersen, eds. *Op. Cit.*

DRA. MERCEDES ONTORIA PEÑA

Las diferentes tramas narrativas establecen obvios paralelismos entre las relaciones de poder que todas ellas presentan: en un frente, los conquistadores españoles, el productor de rodaje, y el gobierno de Hugo Banzer, y del otro lado, la comunidad indígena, que sufre el despotismo de aquellos en sus diferentes formas.

La intención de Bollaín es mostrar cómo se engendró el trauma primero y cómo se expande a lo largo del tiempo. La práctica meta-cinematográfica y el desglose en diferentes líneas argumentales de *También la lluvia* cumplen una función epistemológica, en cuanto sirven para adaptar a los modos de percepción del espectador el tiempo fuera de quicio en que se instaura el suceso traumático. Haciendo de este un relato coherente y confiriéndole solución se niega su complejidad hauntológica. En efecto, la justicia se restituye con facilidad cuando una de las figuras que ha representado el poder tiránico salva a un personaje de la comunidad indígena de la opresión. Esta maniobra, que refuerza su efectismo mediante escenas de acción y al situar como víctima rescatada a una niña, diluye en la espectacularización la posibilidad de transmitir la vivencia subjetiva del trauma.

Al igual que lo espectral implica una ruptura con la concepción normativa del tiempo, también conlleva una problematización del espacio. Juliana Martínez toma la teoría del espectro para analizar la labilidad de los espacios presentados en obras literarias y cinematográficas sobre la violencia en Colombia.⁸ La dificultad de los modos de representación tradicionales para encarnar de la desaparición de personas, la persecución y los conflictos armados, hace necesaria una aproximación hauntológica al tema. Desde esta perspectiva, tal y como propugna Derrida, se requiere el distanciamiento de la *ontología de la presencia* o, lo que es lo mismo, una ruptura con la conexión que, desde un punto de vista ontológico, vincula el valor del *estar-presente (present-being)* con un puesto definido, sea este un terreno, un espacio urbano, corporal o cualquier otro territorio acotado.⁹

En “Fog Instead of Land”, Martínez analiza dos novelas y dos largometrajes de ficción que funcionan como antítesis de la *porno-violencia*, un género que se fundamenta en la espectacularización de la violencia y la miseria, perpetuando los estigmas asociados a las regiones que sufren la influencia del narcotráfico u otras crisis sociales y políticas. Películas como *El páramo* (2011), de Jaime Osorio y *La sirga* (2012), de William Vega, renuncian a una exhibición descriptiva de lugares concretos y, por el contrario, ofrecen una visión ambigua y difusa de los ambientes, donde los personajes se encuentran perdidos o son incapaces de ejercer su control sobre el territorio en que se mueven. Tal y como explica Martínez, *El páramo* evidencia la imposibilidad de orientarse o posicionarse firmemente en el espacio, algo que se ve aumentado por las manchas de sangre sobre los objetos en derredor. La oscuridad y la niebla son otros elementos que contribuyen a esta *dis-localción* y que encontramos en *La sirga*. La visión borrosa que ocasionan produce una percepción que, más allá de traducirse en un impedimento para aprehender el mundo circundante, personifica la distorsionada realidad colombiana. En palabras de Martínez:

⁸ Véase: Juliana Martínez: “Fog Instead of Land. Spectral Topographies of Disappearance in Colombia's Recent Literature and Film”, en Alberto Ribas-Casasayas y Amanda L. Petersen eds, *Op. Cit.*

⁹ *Ibidem*

DRA. MERCEDES ONTORIA PEÑA

This anti-essentialist, de-territorialized, and haptic notion of space hopes to take into account the many vanishings that haunt Colombia, and to help us think about how these disappearances make Colombia a country of ghosts, a spectral country.¹⁰

Apariciones fantasmales en el cine español

En los últimos años, la sociedad española ha empezado a interesarse por una revisitación del discurso oficial de los años de la dictadura franquista y de la transición a la democracia. Esta voluntad se ha visto reforzada por la aparición de nuevos actores sociales y partidos políticos que reivindican una revisión histórica, por el auge de los movimientos independentistas y, en el último año, por el cuadrigésimo aniversario de la Constitución española, producto de la Transición, así como por la polémica surgida en torno a la exhumación y reemplazamiento de los restos del dictador en un lugar que evite su culto. Uno de los pasos más importantes en este proceso fue la Ley de la Memoria Histórica de 2007, cuyo objetivo es el reconocimiento oficial de todas las víctimas de la guerra civil. Las nuevas generaciones se ven capaces de enfrentarse a una lectura alternativa de la historia, situadas ya a una distancia suficiente para indagar en el proceso de democratización con mayor objetividad que quienes se vieron inmersos en los momentos frágiles en que se gestaba la España postfranquista, y habiendo sido, asimismo, testigos de las decisiones que se tomaron entonces.

La guerra civil y la posterior dictadura son temas recurrentes en el cine y las series de televisión españoles. Tal y como apunta José Colmeir¹¹, estos presentan un estilo costumbrista y un tono nostálgico en la mayor parte de los casos –características que se logran mediante una estética (decorado, vestuario, maquillaje) que recrea la moda de la época–. Asimismo, los largometrajes de este tipo se suelen enmarcar en el género dramático o melodramático y, desde el punto de vista narrativo, se construyen de manera lineal. Si bien todos estos recursos pretenden acercar al espectador contemporáneo a los sucesos ocurridos y dotarle de conocimiento histórico, aportan una visión del pasado que responde a las políticas de consumo, aplacando la ansiedad del trauma y consolidando un relato de la historia sin cortes ni hendiduras:

Así pues, muchas de estas representaciones asépticas del pasado peligrosamente siguen el discurso autorizado oficialmente de la reconciliación sin disculpas ni rectificaciones, y la eliminación de los contra-discursos que pueden ser desestabilizantes, reforzando la nostalgia del pasado y su irrelevancia para los asuntos del presente.

A este tipo de narración se contraponen lo que Colmeiro denomina “narrativas de la aparición” o, en su versión en inglés, *haunting narratives*, que se hacen eco de la teoría derridiana al retratar los horrores de la historia y la irresolución de sus conflictos introduciendo, entre otros recursos, manifestaciones sobrenaturales en su trama. Entre estos films, podemos citar *El espinazo del diablo*, *Los otros* (ambos de 2001) o *El orfanato* (2007). Al mismo tiempo, cabe mencionar cómo la cualidad espectral puede aparecer sin ser “materializada” por un ente del más allá. Es el caso de las obras donde el espectro toma la forma de una fabulación o ensoñación, contextos de representación que rompen con las coordinadas espaciotemporales al uso, y donde la muerte se instaura como tema de

¹⁰ *Ibid.*, p. 126.

¹¹ Véase: José Colmeiro: “¿Una nación de fantasmas?: Apariciones, memoria histórica y olvido en la España posfranquista”, 425°F. *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, No. 4, 2011.

reflexión. Algunos ejemplos de estas películas son *El espíritu de la colmena* (1973), *Cría cuervos* (1976), o la más reciente *El laberinto del fauno* (2006).

El espinazo del diablo y *El orfanato* hacen uso del tema clásico de las apariciones fantasmales como medio para desvelar un evento violento del pasado, mientras que *Los otros* da un giro a la estructura típica en su tratamiento del tema. En estas tres películas confluyen el terror, la infancia y un trauma pretérito que retorna para reclamar justicia, pero solo *El espinazo del diablo* hace referencia al contexto histórico de la guerra civil. La acción transcurre en un hospicio dirigido por algunos republicanos donde el fantasma de un niño se manifiesta para desvelar la verdad sobre su muerte violenta. Este emplazamiento, como el de *El orfanato*, no solo recuerda a los colegios de Auxilio Social que se instituyeron durante el franquismo para los niños huérfanos o afectados por la guerra, sino también a los niños robados durante ese período. Los hechos narrados en el film presentan de manera alegórica la conexión entre la construcción defectuosa de la memoria histórica y la sombra que esta proyecta en el presente.

En su artículo sobre *El espinazo del diablo*, Jesús Rodero¹² examina la película desde una perspectiva que se distancia de lecturas de base psicoanalítica, es decir, de interpretaciones que, descifrando la metáfora, favorecen la desaparición del fantasma. Como alternativa a este tipo de análisis, Rodero adopta un enfoque hauntológico que no ve como objetivo del film ofrecer una respuesta conclusiva, sino una llamada de atención a la complejidad con que se entretajan la historia. La atmósfera en que se mueven los personajes: el hospicio aislado, su ambiente amenazador –con la presencia de una bomba clavada en el patio como recuerdo constante de la guerra, y un niño difunto que quiere comunicarse–, y los personajes, con “su otredad manifiesta”¹³ enfatizan la espectralidad:

Como los fantasmas, son huérfanos en el espacio y en el tiempo, no pertenecen a su momento histórico pero tampoco al presente, su presencia es elusiva, su identidad una interrogación.¹⁴

De esta manera, queda patente la imposibilidad de una división maniquea entre los personajes, pues todos ellos son portadores de una historia que enturbia sus actos. La manifestación de Santi, el niño fantasma, sirve para concienciarlos de su propia condición espectral, es decir, para aceptar el peso de la historia en su destino. El reconocimiento del trauma pasado no promueve el desvanecimiento del fantasma, sino que permite la convivencia con este y con la problemática que revela. Además, como Sarah Thomas¹⁵ apunta, la última escena, en la que los niños abandonan el orfanato, no supone una victoria de éstos, sino una continuación que, históricamente, conduce al fin de la guerra civil, al inicio de la dictadura, y por tanto a un destino que perpetuará el trauma.

¹² Véase: José Rodero: “Espectros, trauma e historia: La ‘hauntología’ de Guillermo del Toro en *El Espinazo del diablo*”, *International Journal of Iberian Studies*, Vol. 27, No. 1, 2014.

¹³ *Ibid.*, p. 52.

¹⁴ *Ibid.*, p. 52.

¹⁵ Véase: Sarah Thomas: “Phantom Children. Spectral Presences and the Violent Past in Two Films of Contemporary Spain”, en Alberto Ribas-Casasayas y Amanda L. Petersen eds., *Op. Cit.*

DRA. MERCEDES ONTORIA PEÑA

En la misma línea, “Horror of allegory: The Others and its contexts”, de Acevedo-Muñoz¹⁶ subraya cómo en ciertas películas, entre ellas *El espinazo del diablo* y *Los otros*, no existe una clausura que acabe con el elemento desestabilizador (tal y como suele ocurrir en el cine clásico de terror): al contrario, la muerte se instaura triunfante. En el caso de *Los otros*, esto resulta evidente. En ella, la acción se sitúa en una mansión apartada en una isla británica. El confinamiento en que se encuentra la familia, junto con elementos que, como sucedía en *La sirga*, impiden la visión (la niebla que rodea la casa, la oscuridad que se impone de manera obsesiva en su interior) sugiere la presencia de algo oculto, que los protagonistas pretenden seguir sofocando. Una vez que la verdad reprimida es aceptada, los fantasmas no se desvanecen, sino que cobran mayor autoridad. Aceptada la calidad existencial que antes negaban, recuperan su puesto con mayor fuerza en la casa. De hecho, la película se cierra con una frase recurrente: “This house is ours”, lo que metafóricamente reivindica el derecho de los fantasmas a una memoria. Como sugiere el ama de llaves al final de la película, se hace necesaria la convivencia entre vivos y muertos ya *a la luz* del día y de la conciencia.

Desde otro ángulo de lo espectral, se sitúan producciones como *El espíritu de la colmena* y *Cría cuervos*, como las anteriores, protagonizadas por niños, y, en el caso de estas últimas, por la misma actriz, Ana Torrent, que ha conservado su nombre en los dos films. Ambas películas sitúan a la niña Ana en un mundo donde el trauma se filtra por las fisuras del presente sin poder ser articulado, y donde los personajes y las relaciones que contraen entre sí encriptan una realidad impregnada por lo fantasmal que, en lugar de realizarse mediante una aparición, acecha sin ser vista. Es el “efecto visera del fantasma”:

El espectro también es, entre otras cosas, aquello que uno imagina, aquello que uno cree ver y que proyecta: es una pantalla imaginaria, allí donde no hay nada que ver. (...) Una vez más, hay que invertir la perspectiva: fantasma o (re)aparecido, sensible insensible, visible invisible, el espectro primero *nos* ve. Del otro lado del ojo, cual *efecto visera*, nos mira antes incluso de que *le* veamos o de que veamos sin más. Nos sentimos observados, a veces vigilados, por él, incluso antes de cualquier aparición.¹⁷

La protagonista de *El espíritu de la colmena* vive en una casona silenciosa, ahogada por la vida calmosa de su padre, un melancólico republicano, y la de su madre, que escribe cartas a un hombre anónimo que no volvió de la guerra, junto con su hermana Isabel quien, asustando a Ana y experimentado sus crueles instintos con el gato de la casa, representa la toma de conciencia de la muerte. En el mundo entre realidad y fantasía en que vive Ana, confunde a un guerrillero antifranquista que llega huyendo con el monstruo de Frankenstein, que ha visto en el cine y le ha despertado ternura. Jo Labanyi¹⁸ ve en Frankenstein y el ensamblaje de su cuerpo maltrecho, la encarnación física de los cadáveres que acechan. Labanyi interpreta la conexión que hace Ana entre Frankenstein y el fugitivo como el regreso de los muertos que piden amparo, algo que solo la niña

¹⁶ Véase: Ernesto R. Acevedo-Muñoz: “Horror of allegory: The Others and its contexts”, en Jay Beck y Vicente Rodríguez Ortega eds.: *Contemporary Spanish cinema and genre*, Manchester, Manchester University Press, 2008.

¹⁷ Jacques Derrida, *Op. Cit.*, p. 117.

¹⁸ Véase: Jo Labanyi. “History and Hauntology; or, What Does One Do with the Ghosts of the Past?”, en Joan Ramón Resina ed.: *Disremembering the Dictatorship: The Politics of Memory since the Spanish Transition of Democracy*, Amsterdam, Rodopi, 2000.

DRA. MERCEDES ONTORIA PEÑA

ofrece al guerrillero: “Ana is carrying out Derrida's moral imperative of granting ghosts ‘the right (...) to (...) a hospitable memory (...) out of a concern for justice’”.¹⁹

Cría cuervos se sitúa también en un clima de opresión y parálisis. Acevedo-Muñoz²⁰ puntualiza cómo la niña protagonista se mueve en la intersección entre vida y muerte con su tendencia a intentar el suicidio y su decisión de liberar a su abuela envenenándola, así como mediante sus interacciones realistas con su madre difunta o la creencia de su responsabilidad en la muerte de su padre, figura autoritaria. Ana se desenvuelve con naturalidad, sin angustia, en esa realidad morbosa, y entre visiones oníricas.

Cría cuervos es una muestra más de cómo el tropo de la infancia en estos largometrajes cumple con el programa hauntológico. La corta edad de Ana y los niños de las películas mencionadas implica que aun no son capaces de dividir la realidad en categorías y, por tanto, tienen la predisposición para acceder a otros órdenes de percepción no controlados por el conocimiento (*El laberinto del fauno*, donde Ofelia vive paralelamente y con la misma intensidad en el mundo real y el fantástico, sería una muestra más de ello). La inclusión de la infancia, como expone Acevedo-Muñoz²¹, permite tocar simultáneamente los temas de la inocencia, la violencia y la muerte, y ofrece la promesa de la no repetición de la historia. A esto cabría añadir que los niños personifican el efecto de los traumas pasados en las nuevas generaciones, pero, sobre todo, advierten de la importancia de hospitar a su espectro.

Conclusión

La noción de hauntología surge, en Derrida, para expresar la deuda contraída por la cultura occidental con el marxismo. En los estudios literarios y culturales, como hemos visto, se retoman sus fundamentos deconstructivos: el tiempo fracturado, la desconexión con el espacio acotado y la necesidad de conversar con los fantasmas de la historia.

Para analizar los modos de representación de lo hauntológico en el cine, los estudios comentados se ocupan de examinar la construcción narrativa, el guión, y algunos elementos de la puesta en escena (como las localizaciones, las atmósferas que se recrean y la caracterización de los personajes). El tratamiento de otros recursos, como la iluminación y, de manera más ocasional, el sonido, también es tomado en cuenta para descifrar la categoría espectral oculta en la trama. Ahondar en estos últimos, a la vez que atender a los códigos propios del lenguaje fílmico, como son las características de las tomas (el tipo y la composición del encuadre, los movimientos de la cámara, el uso o ausencia del color) y la forma en que se lleva a cabo el montaje, resultaría pertinente para reflexionar de qué forma el texto visual responde a la representación de lo hauntológico, más allá de aquellos recursos que comparte con la literatura.

La aparición de algunos largometrajes, en los últimos años, que tocan directa o transversalmente temáticas políticas o sociales y que han sido producidos con gran conciencia estética, da la posibilidad

¹⁹ *Ibid.*, p. 77.

²⁰ Véase: Ernesto R. Acevedo-Muñoz, *Op. Cit.*

²¹ *Ibidem*

DRA. MERCEDES ONTORIA PEÑA

de llevar a cabo análisis de este tipo. Un ejemplo de ello es la colombiana *El abrazo de la serpiente* (2015), de Ciro Guerra, que, con un importante énfasis en la cinematografía, repropone el tema de la colonización desde el rechazo de la dicotomía civilización-barbarie. Los aspectos técnicos del film: la elección del blanco y negro, su fotografía de inmensos paisajes de selva y agua, la lentitud de la cámara, los planos fijos, la conjugación del silencio con la música diegética, entre otros, están al servicio de algunos temas en íntima conexión con lo hauntológico, como son: la distorsión en la concepción del tiempo, la percepción onírica y alucinatoria de los personajes, y el regreso de un pasado que busca su reparación. Su examen desde esta óptica, mostraría un encuentro entre lo hauntológico con los códigos que reproducen los órdenes míticos de las culturas indígenas, abriendo nuevas líneas de investigación.

Entre las producciones españolas, cabría examinar los medios utilizados por un género tan clásico como el policíaco para retratar lo espectral en el caso de *La isla mínima* (2014), de Alberto Rodríguez. Este film se sitúa en el contexto político de la transición española. Sus protagonistas, policías que investigan casos de desapariciones y asesinatos de chicas jóvenes en un pueblo andaluz, representan las dos Españas: la franquista (agonizante, pero cuyos poderosos mecanismos permanecen vivos y resultan necesarios) y la democrática (que lucha por instaurar nuevos métodos de lidiar con el mal, pero que se ve constantemente obstaculizada por los viejos engranajes). Más allá de que los temas, la ambientación y la caracterización de los habitantes del pueblo posean la cualidad propia de lo espectral, lo interesante de la película es que escenifica los mecanismos operantes en la creación del fantasma. Rodríguez retrata el momento histórico con la misma estética retro usada por las narrativas de la comoditización que Colmeiro describía²², sin embargo el uso de la iluminación (los constantes clarososcuros, los haces de luz brumosos), la opresión de los planos sin profundidad, las tomas cenitales de las marismas andaluzas, todo ello unido a los escabrosos sucesos, no permiten una contemplación tranquila o acomodaticia. La imposibilidad de poner al descubierto a los culpables y, en consecuencia, la aceptación de encajar en las dinámicas establecidas, funciona como alegoría de las renunciadas en que se gestó la Transición. El secretismo del pueblo y la desaparición de las chicas son la sombra de un pasado traumático que se ha enquistado y que, lejos de repararse, genera a su vez nuevos espectros que continuarán el asedio.

En la actualidad, no solo seguimos asistiendo a la producción de películas sensibles de ser analizadas desde el *Spectral Criticism*, sino que además, la entrada en los circuitos comerciales de este cine posibilita una toma de conciencia por parte del espectador. Rompiendo con el tono realista y complaciente acostumbrado para relatar las penumbras de la historia, este cine de lenguaje intrincado y artísticamente comprometido, muestra nuevos caminos para mirar y enfrentarse al trauma, arrojando claves para la construcción de un futuro en amable convivencia con los fantasmas.

²² Véase: José Colmeiro, *Op. Cit.*