

## Guillermo del Toro: *El laberinto del fauno* (2006)

Bernhard Chappuzeau  
(Humboldt-Universität zu Berlin)

Con *El laberinto del fauno*, una coproducción mexicano-española de 14 millones de euros y una recaudación de 83 millones de euros, Guillermo del Toro se ha convertido en el autor, director y productor de la película hispanohablante más taquillera de la historia. La trama entrelaza el mundo de los cuentos de hadas de una niña con la guerra contra un grupo de republicanos rebeldes a los que persigue como capitán militar el padrastro de la niña en las montañas del norte de España en 1944<sup>1</sup>. Es decir, la historia ficticia abre un espacio paralelo a la época de la dictadura de Franco cinco años después de la derrota de los republicanos que finaliza la Guerra Civil el 1 de abril de 1939. Las torturas y masacres de la ficción fílmica en un no lugar (Augé 2005)<sup>2</sup> y un tiempo reincidente fuera de la cronología general de la posguerra corresponden con el mundo de la imaginación de la niña, donde ella experimenta las crueles amenazas de los fantasmas infantiles. *El laberinto del fauno*, la sexta película de Guillermo del Toro, sobrepasa las categorías del cine mexicano en varios sentidos. La película recrea la historia española desde una perspectiva ajena y por medio de lo fantástico, y sobrecarga la trama con caprichos de un simbolismo inventado y miles de efectos especiales. A nivel comercial arriesga su éxito en las taquillas con una clasificación restrictiva por su estilización

---

<sup>1</sup> Guillermo del Toro explica el telón de fondo histórico de su película como conexión entre la historia de la guerrilla antifranquista del maquis comunista en el norte de España y la explotación minera de wolframio (también llamado tungsteno) en Galicia para la producción de armas de la Wehrmacht nazi en Alemania. Según el punto de vista del cineasta, existían “cosas raras”, como una resistencia en Galicia para prevenir la exportación de wolframio después de la toma de Normandía en 1944 (Mora Catlett 2007: 279). Tras el fracaso de la invasión de las tropas antifranquistas en el valle de Arán (octubre de 1944) se organiza el maquis en la Agrupación de Guerrilleros Españoles con sedes en montañas de León-Galicia, Levante y Aragón, cuyo declive resulta también de los cambios estratégicos en el Partido Comunista hacia 1947. No está documentada una relación con la explotación del wolframio de las empresas mineras, que alcanzaba en Galicia el 69% de la producción nacional.

<sup>2</sup> “Si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un espacio que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni como histórico, definirá un no lugar” (Augé 2005: 83).

poco soportable de escenas violentas. Y, además, elabora su autoría y escritura mexicanas en un entorno de equipos españoles, tanto a nivel técnico como artístico. El enorme proyecto en su totalidad nos confronta con cuestiones de estética y género, con quimeras de las identidades nacionales, una latencia de la historia y su desplazamiento en ámbitos de un pensamiento postcolonial y de exilio. Además, se sitúa al lado de otros grandes proyectos internacionales de famosos directores mexicanos como, *Children of Men* (2006) de Alfonso Cuarón o *Babel* (2006) de Alejandro González Iñárritu, que anuncian otra vez más un éxodo de la crema y nata del cine mexicano.

### **Proliferaciones del cine de horror en las obras fílmicas de Guillermo del Toro**

Guillermo del Toro nació el 9 de octubre de 1964 en Guadalajara. Gracias a la curiosa cartelera de un cine cerca de la casa de sus padres, donde el joven no se pierde ninguna de las películas proyectadas, el mundo fílmico representa para él desde el principio una mezcla de películas infantiles, melodramas y filmes de horror. A los ocho años empieza a rodar pequeñas películas en súper 8. Su trabajo profesional para el cine comienza temprano y acompaña sus estudios cinematográficos en su ciudad natal. Entre 1985 y 1986, cuando empieza a estudiar, participa en la fundación del Festival Internacional de Cine de Guadalajara (FICG), el más importante de México, y participa además en la fundación del Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos (CIEC) de la Universidad de Guadalajara, donde realiza sus primeros cortometrajes *Doña Lupe* (1985) y *Geometría* (1987), que llegan a participar en varios festivales de cine. Los estudios de Guillermo del Toro enfatizan sobre las imágenes mentales del suspense según los conceptos cinematográficos de Alfred Hitchcock que relacionan la teoría y práctica del suspense al convertir la percepción emotiva del espectador en el asunto principal de las estrategias de la narración fílmica. En 1990 publica la Universidad de Guadalajara su ensayo, que abarca más de 500 páginas.

Hasta la actualidad, las películas de Guillermo del Toro se caracterizan por la intersección de hechos sobrenaturales en la visión realista según el cine fantástico y el cine de horror. Para su primer largometraje, *La invención de Cronos* (1992), una historia modernista del vampirismo, logra juntar un presupuesto extraordinario de 1,5 millones de dólares después de un largo proceso de adquisición que dura tres años y supera las óperas primas más ambiciosas de la época. La trama trata de una maquinita en forma de un escarabajo dorado que establece una relación simbiótica con su portador, un vendedor de antigüedades en México (Federico Luppi), y lo convierte en un vampiro inmortal. Como comentario irónico al debate postcolonial

a los 500 años de la colonización de las Américas, la invención maliciosa de la película proviene precisamente de un alquimista europeo del siglo XVI. Su mensaje identifica la desintegración de las relaciones personales y los brotes de la violencia sangrienta en la actualidad mexicana con las herencias del colonialismo. Solo la destrucción del fetiche colonial, la invención de Cronos, puede interrumpir el círculo vicioso de la sangre y provoca al mismo tiempo la muerte del protagonista. Guillermo del Toro desarrolla en esta película por primera vez el cruce entre el esteticismo de la mutilación del cuerpo, la violencia en las relaciones personales, el fetichismo y un nuevo virtuosismo del pastiche y el eclecticismo. La puesta en escena del deseo retoma por ejemplo elementos de las obras maestras de la famosa Época de Oro del cine mexicano al relacionarse con la visión de Luis Buñuel de los años cincuenta sobre el fetichismo, mientras que la evolución del vampirismo se alimenta de la serie B del cine *hollywoodiense*, vacilando entre el cine de terror y la estética *splatter*. De esta forma, Guillermo del Toro se detiene en las estructuras psicológicas de sus personajes y en las superficies pintorescas de lo sobrenatural. Niega las reglas de la dramaturgia convencional y contrapone su libertad artística y el *bricolage* postmoderno a las tradiciones del género. Un buen ejemplo de estos giros curiosos es una escena en un baño público donde el vendedor de antigüedades aparece como pseudo-vampiro tímido y avergonzado con el impulso retenido de aprovechar la hemorragia nasal de otro cliente para lamer a solas las gotas de sangre del baldosado. Esta situación provoca un impulso de asco en otro cliente que empieza a golpear al pseudo-vampiro, lo cual cambia el aspecto cómico-grotesco a una tragedia. Gracias a su estilo innovador, la obra gana el premio de la crítica en Cannes en 1993 y recibe, de parte de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, ocho premios Ariel en las categorías de película, dirección, guión, ópera prima, escenografía, ambientación, efectos especiales y actor de cuadro.

El éxito de *La invención de Cronos* le permite a Guillermo del Toro desarrollar un proyecto de ciencia ficción con Miramax International, parte del grupo de medios Walt Disney. Pero la historia sobre la plaga de cucarachas genéticamente mutadas, *Mimic* (1997), provoca desagrado entre sus responsables y fracasa ante el público. Algunas críticas que la mencionan como una de las películas más terroríficas de la década, tampoco le ayudan.

En 1998 Guillermo del Toro funda, junto a Berta Navarro, en México, la productora Tequila Gang y juntos orientan el nuevo proyecto de Guillermo del Toro hacia España, donde realiza con la productora El Deseo, de Pedro y Agustín Almodóvar, su tercera película. Regresando a una narrativa clásica de suspense, en *El espinazo del diablo* (2001) aparece por primera vez la Guerra Civil española como telón de fondo. En un orfanato aislado, cuyos directores simpatizan con los republicanos, se revelan las sombras de deseos oscuros y

un crimen contra un niño indefenso que reaparece como fantasma. La actriz española Marisa Paredes revitaliza como directora del orfanato, con su pierna amputada y fuertes deseos sexuales, la imagen de una Tristana buñueliana. El actor argentino Federico Luppi, como pareja de la directora y defensor del orfanato, protagonista también de *La invención de Cronos*, actúa como un partenaire respetable en el triángulo de amor y odio con el joven ayudante Jacinto (Eduardo Noriega). Ese joven portero, un ex niño del mismo orfanato y por supuesto también una víctima de estos tiempos que se convierte en un asesino sin escrúpulos, podría encarnar el núcleo de la trama en sí, ya que revela en su personaje un cambio cualitativo acerca de la oposición entre los perpetradores invisibles y las víctimas silenciadas de la Guerra Civil. Cuando Jacinto mata a un niño, cae una bomba enorme en el patio del orfanato y queda sin explotar, apareciendo durante toda la película como un falo gigantesco, un monumento terrible de conmemoración y amenaza persistente de la guerra. La astuta lógica de la película convierte finalmente a los demás niños en homicidas en su camino de venganza cuando repiten el crimen inicial (el homicidio cometido por Jacinto) y le causan heridas graves al portero con lanzas (otra vez la presencia del falo aniquilador) y lo tiran en un estado indefenso al agua, donde se ahoga. La asociación entre el fascismo, el machismo y sus aspectos de transmisión podrían haber resultado suficientes para el desarrollo de la película. Pero Guillermo del Toro busca la transformación del género y cambia el acento en la puesta en escena porque le fascina más lo sobrenatural. Los añadidos de películas góticas que ganan más peso piden en la visión del cineasta una intervención constante del fantasma. El doble discurso de la crítica social se inclina ante el suspense simplificado de un cuento de niños y una retórica llamativa de la imagen de sangre con características de la novelística europea del siglo XIX.

Antes de terminar su proyecto en España, Guillermo del Toro ya vuelve al cine *hollywoodiense* y acepta una propuesta de New Line Cinema, parte del grupo de medios Warner, que le permite retomar la temática del vampirismo. En colaboración con Wesley Snipes, coproductor y protagonista de *Blade II* (2002), se apunta como director a una secuela de una película de acción ya establecida sobre un vampiro superhéroe que define un seguimiento concreto de reglamentos dentro de un presupuesto de 55 millones de dólares. *Blade II* establece la fama de Guillermo del Toro dentro del género de terror al lograr un *blockbuster* en las taquillas estadounidenses y le facilita su próximo proyecto, todavía más grande: la puesta en escena del cómic *Hellboy* (2004) en colaboración con Columbia Pictures y un presupuesto de 66 millones de dólares. Una de las relaciones entre ambos proyectos se basa en la identificación del maligno con atributos del fascismo alemán según un simbolismo ecléctico postmoderno. Lo siniestro, que representa el carácter de Reinhardt en *Blade II* (Guillermo del Toro lo llama nazi en el comentario de la película), recibe en la

figura fantasmagórica del asesino Karl Ruprecht Kroenen un revestimiento impersonal que reduce al maligno a su uniforme de las SS nazis sin rostro. Como ya hemos visto, el desarraigo del contexto histórico, la creación de etiquetas falsas y la inserción de elementos eclécticos forman parte integral de la estética cinematográfica de Guillermo del Toro. Como otra paralela destaca el diseño y la caracterización del superhéroe de origen demoníaco que se convierte en el salvador del orden civil en colaboración con el FBI americano. La reorganización postmoderna de los monstruos en superficies fílmicas lleva a citas de las tradiciones *hollywoodienses* sin cuestionar el origen de sus imágenes. Además, las dos películas le permiten a Guillermo del Toro crear una red de artistas y colaboradores técnicos para lograr una fotografía y un diseño más detallista, con efectos especiales cada vez más sofisticados. La suma de sus actividades entra en su sexta película, que representa su tercer proyecto original, después de *La invención de Cronos* y *El espinazo del diablo*, con respecto a la autoría del guión y la responsabilidad completa de la dirección: *El laberinto del fauno*.

### **Las realidades duplicadas en *El laberinto del fauno***

Pocos proyectos cinematográficos se caracterizan por una doble nacionalidad tan decidida como *El laberinto del fauno*. Frente a los intereses de la Academia Española de Cinematografía, la película es seleccionada por la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas para representar a México en el concurso de los Oscar en 2006, donde recibe seis nominaciones y gana en las categorías de fotografía, dirección artística y maquillaje. En el concurso mexicano de los premios Ariel recibe doce nominaciones y gana en las categorías de película, dirección, actriz, fotografía, dirección de arte, vestuario, maquillaje, efectos visuales y música original. Asimismo, la película es seleccionada por la Academia Española de Cinematografía para el concurso de los premios Goya en 2006, donde recibe trece nominaciones y gana en las categorías de guión original, actriz revelación, fotografía, montaje, sonido, maquillaje y peluquería, y efectos especiales<sup>3</sup>. Con respecto a esta doble nacionalidad de autoría, la interpretación refleja esta condición particular al enfocar primero la organización de la trama para volver después a la cuestión de un intersticio entre las memorias de la Guerra Civil en México y España.

A primera vista, *El laberinto del fauno* parece una película dedicada en su totalidad a la historia española reciente. Un capitán de la Guardia Civil (Sergi Ló-

---

<sup>3</sup> Se suman otros premios internacionales que no diferencian según la nacionalidad, sino según el idioma, tal como la Academia Británica de las Artes Cinematográficas BAFTA (mejor película de habla no inglesa).

pez) pretende con toda su crueldad eliminar a los últimos rebeldes refugiados en las montañas norteñas de España. Los rebeldes pueden sobrevivir por un tiempo limitado en circunstancias precarias: “A esa gente Dios ya les ha salvado el alma. Lo que al cuerpo les suceda bien poco le importa” (DVD 2007: 39.40-39.47). El capitán se entiende como máxima autoridad del sistema fascista, donde los soberanos pueden decidir sobre la vida de los inferiores (DVD 2007: 1.11.16) al crear una nueva raza bajo la ley del más fuerte:

Yo estoy aquí porque quiero que mi hijo nazca en una España limpia y nueva, porque esta gente parte de una idea equivocada: que somos iguales. Pero hay una gran diferencia. Que la guerra terminó y ganamos nosotros. Y si para que nos enteremos todos, hay que matar a esos hijos de puta, pues los matamos y ya está (DVD 2007: 39.51-40.18).



Imagen 1. El capitán matón.

Sin dudas ni remordimientos, abusa de su mandato para matar a gente sospechosa sin averiguar si hay un motivo que pudiera justificarlo, y recurre incluso a la tortura con placer. Su mujer, Carmen (Ariadna Gil), embarazada, no representa una contraparte, sino un suplemento deficiente de esta imagen del soberano. En un estado sumamente delicado de salud no puede cumplir ninguna expectativa excepto dar a luz a un niño. Su hija, procedente de un primer matrimonio con un sastre fallecido, Ofelia (Ivana Baquero), solo puede producir insatisfacción dentro de esta constelación familiar. Con respecto al retrato del fascismo, el campo de fuerza del maligno no aparece como una red invisible de una sociedad corrompida en su totalidad, sino que se concentra a nivel visual y dentro del desarrollo de la trama en el personaje del capitán. Cualquier fracaso o avance de los militares depende de él. En cambio, los rebeldes republicanos se perfilan por actividades grupales dentro de un espíritu más astuto y defensivo. Su aliado más importante es la empleada doméstica

del capitán, Mercedes (Maribel Verdú), que puede conseguir informaciones delicadas y apartar cosas para los rebeldes porque el capitán no cuenta con un oponente femenino dentro de su imagen machista de la guerra hasta que la acción lleve a su descubrimiento. Ofelia reconoce el estado débil de su madre y el potencial en Mercedes. Cuando Ofelia se entera de las actividades de Mercedes forma un pacto de consentimiento con los republicanos para que Mercedes adopte una postura más responsable y cariñosa hacia ella.

A esta dicción de las contrapartes en la realidad ficticia corresponde cada encuentro de la niña con el mundo de las hadas, de tal manera que parte de un aspecto físico de la relación mágico-real y un lugar existente. Asimismo, se vincula siempre con un deseo o una expectativa determinada. El ámbito gótico del cine de terror está representado por un laberinto antiguo dentro del bosque al lado del molino donde se alojan los militares. Al tomar contacto con este mundo fantástico, el personaje de Ofelia se confunde con el renacimiento de la princesa Moana del reino subterráneo. Para poder regresar al reino subterráneo como reencarnación de la princesa Moana, Ofelia tiene que aprobar cuatro exámenes<sup>4</sup> que le exigen una obediencia estricta a las reglas de un fauno, el interlocutor malicioso del mundo fantástico (DVD 2007: 23.27).



Imagen 2. Ofelia en el laberinto del fauno.

Primero, Ofelia tiene que matar a un sapo gigantesco que envenena las raíces del árbol de la vida dentro del bosque para conseguir una llave. En la segunda prueba tiene que visitar al hombre pálido, un monstruo sin ojos que mata y devora a niños, en un banquete de comida y sacar con la llave anteriormente

---

<sup>4</sup> Guillermo del Toro siempre enfatiza el número mágico de las tres pruebas de Ofelia, pero la trama cambia el número al introducir una tarea adicional después de la aprobación de la primera: el cuidado de la mandrágora que se analizará aquí como representación del nudo psicológico más complejo e importante de la película.

adquirida un puñal de un cajón secreto sin tocar la comida. Cuando Ofelia vacila en realizar esta prueba el fauno le obliga a esconder una mandrágora que parece un feto malformado debajo de la cama de su madre y alimentarla con gotas de sangre de su dedo. Después de haber realizado la visita al hombre pálido, en la última prueba, Ofelia tiene que lastimar (¿matar?) con el puñal a un inocente y derramar su sangre en el laberinto del fauno para lograr abrir un portón secreto y desaparecer para siempre en el mundo fantástico.

Cada una de las secuencias del mundo fantástico desarrolla una paralela y pertinente con el mundo de los adultos, aunque su vinculación no se deduce del consentimiento de sus actantes, sino que se realiza en la visión del espectador que relaciona las situaciones. Cada encuentro de Ofelia con los adultos encuentra así su reflejo plástico e ilustrativo. A las matanzas del capitán Vidal corresponde por ejemplo el carácter del hombre pálido en el mundo fantástico<sup>5</sup>. En la interpretación presente quiero desarrollar el contexto de la mandrágora, que sintetiza de una forma compleja la composición de relaciones y tiempos. Las dos gotas de medicina (un calmante), que necesita su madre para evitar el nacimiento prematuro del bebé, pero que pueden causar al mismo tiempo un efecto dañino sobre el feto, las tiene que aplicar Ofelia en una situación paralela a un sustituto para que la madre se mejore sin usar la medicina del doctor. El fauno le obliga a alimentar con dos gotas de su sangre a una mandrágora viva que representa tanto la salvación de su madre como la amenaza de un feto malformado que adquiere una vida propia gracias a la nutrición con la sangre de Ofelia. Al sustituir una cosa por la otra Ofelia tampoco puede escapar de la amenaza que siempre se actualiza en la presencia de la mandrágora viva (DVD 2007: 1.04.50).

Cuando el capitán y la madre de Ofelia descubren la mandrágora, Carmen la tira al fuego y dice a Ofelia:

Las cosas no son tan sencillas. Te estás haciendo mayor y pronto entenderás que la vida no es como en tus cuentos de hadas. El mundo es un lugar cruel. Eso vas a aprenderlo aunque te duela. Ofelia, ¡la magia no existe! ¡No existe ni para ti ni para mí ni para nadie! (DVD 2007: 1.22.41-1.23.06).

---

<sup>5</sup> Guillermo del Toro sobrecarga a menudo su puesta en escena con referencias intertextuales e intermediales. En las entrevistas con él destaca por ejemplo la puesta en escena del hombre pálido que devora a un hada como fuerte alusión a la pintura *Saturno devorando a un hijo* de Francisco de Goya, que inscribe los traumas de la Guerra de la Independencia española en el contexto de los mitos acerca de Cronos-Saturno. La relación Vidal-Cronos se visualiza en su afición por la navaja, que repite la imagen de Cronos con la hoz contra su padre, y en la medición compulsiva de sus actos con el reloj del padre. Para más referencias, véase también Cedeño Rojas (2012: 24-34).



Imagen 3. Ofelia y la mandrágora.

Siguiendo la imaginación de Ofelia en un desdoblamiento de las perspectivas, el espectador participa en la muerte de la mandrágora agonizante, que suelta un gemido grotesco dentro del fuego. La pasividad contemplativa y angustiante ante el incidente representa una visión duplicada, es decir, la visión interna de la niña y la visión externa en el punto de vista del espectador-*voyeur* son tanto un reflejo distante del orden simbólico de una situación traumática real de la niña como un proceso directo de la angustia que está borrando su objeto real, lo cual produce una sensación de latencia y un desplazamiento (DVD 2007: 1.21.33).



Imagen 4. El conflicto se agrava.

En un sentido psicoanalítico confluyen en las imágenes de Guillermo del Toro las tres modalidades del imaginario subjetivo, del orden simbólico de la realidad y un anuncio del trauma que representa lo inconcebible e indecible de la situación<sup>6</sup>. En el ir y venir constante entre el imaginario de la niña y el orden simbólico, la ley del padre, se crea una diferencia decisiva entre la experiencia de los personajes, es decir: de la niña y de los adultos por un lado, y la experiencia del espectador por el otro. Como experto de las técnicas del suspense de Alfred Hitchcock, Guillermo del Toro induce al espectador a construir una relación mental entre los personajes, sus deseos y sus objetos por medio de la cámara y el montaje de los planos. Al espectador se le plantea una latencia de angustia y culpabilidad en una dimensión de *terveidad*<sup>7</sup>:

En Hitchcock un crimen no se comete, se devuelve, da o intercambia. [...] Los personajes pueden actuar, percibir, experimentar, pero no pueden dar testimonio de las relaciones que los determinan. Únicamente los movimientos de cámara, y sus movimientos hacia la cámara [pueden hacerlo] (Deleuze 2007: 280-281).

La quema de la mandrágora refleja el estado límite de la madre y de su bebé, y la imposibilidad de una comunicación entre madre e hija sobre estas dos amenazas. Pero en la percepción infantil que comparte el espectador se anuncia la muerte de la madre en el parto como la influencia de una maldición inevitable. Incluso el espectador puede tener la ilusión de un intercambio de causa y efecto, de tal modo que Ofelia experimenta la quema de la mandrágora como factor desencadenante del peligro que amenaza a su madre, lo cual involucra a la niña en la cuestión de la culpabilidad. La pasividad e impotencia de la niña (que es diferente a la situación del espectador que siente una pasividad ante el poder de la cámara) al no poder salvar la mandrágora (la medida para salvar a su madre) prefigura la pasividad frente a la puerta cerrada donde morirá su madre en el parto. La guía de Ofelia para entrar en el mundo fantástico, el libro de

---

<sup>6</sup> En la escuela francesa del psicoanálisis, el seminario de Jacques Lacan estableció el esquema RSI (Real-Simbólico-Imaginario). Su punto de partida es la conferencia inaugural de Lacan del 8 de julio 1953: “Le symbolique, l’imaginaire et le réel” (Lacan 1982). Para el punto de vista analítico de la percepción subjetiva introduce Lacan el objeto *a* para explicar cómo se inscribe el deseo en la percepción, por lo cual Lacan lo subsume en la noción de la mirada. Lacan distingue lo real de la realidad en su apariencia opaca y ambigua de algo no representable que se impone sobre la mirada del sujeto como en el *llamado* a la mirada en *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis* (Lacan 2003 [1973]: 116). Jacques Lacan demuestra que “La realidad es marginal” en el doble discurso de una captura imaginaria y la consciencia de orientación (2003: 114-115).

<sup>7</sup> Gilles Deleuze resume los factores esenciales en la presencia del tercero frente al criminal y la víctima según la historia de la recepción del cine de Alfred Hitchcock para anunciar la crisis de la imagen-acción.

las encrucijadas que recibió de parte del fauno, repite esta sensación al llenarse de repente con sangre ante los ojos de la niña. Dicho en términos de Jacques Lacan, dentro del imaginario de lo fantástico, que representa tanto los deseos como los síntomas del trauma, se anticipa la vuelta de lo real donde la angustia produce una división al no poder aguantar la situación<sup>8</sup>. El desdoblamiento de las perspectivas y la duplicación de las historias entre un mundo real de orden simbólico y un mundo fantástico de orden imaginario produce, tal como en la terminología de Lacan, un doble acceso del espectador en la persona del analista distante y su involucración activa por medio de una producción de deseos en una transferencia de la situación angustiante que no tiene lugar ni orden simbólico sino que rehúye el discurso y la representación.

En este sentido organiza Guillermo del Toro la experiencia del espectador en actos de una contemplación distante y entrega compulsiva al suspense donde interpela constantemente lo fantástico al desplazar las causas, los efectos y su anticipación. El reparto de los papeles entre los actores acompaña esta sensación de desplazamientos. Sergi López (capitán Vidal) se reconoce por sus papeles cómicos de teatro; Ariadna Gil (Carmen) siempre se ha perfilado por papeles de mujeres fuertes, decisivas y autónomas; y, en cambio, Maribel Verdú (Mercedes) tiene que enfrentarse al personaje más fuerte de su trayectoria. En el mundo de las hadas se produce una relación parecida como un suplemento muy sutil y discreto al usar al mismo actor (Doug Jones) para el fauno como mensajero malicioso del reino subterráneo y para el hombre pálido, el monstruo que intenta devorar a Ofelia en una de las pruebas.

El desdoblamiento de los caracteres visibiliza también una relación entre violencia y pasión en la actuación del personaje del capitán Vidal cuando, ante el espejo, se comunica de una forma violenta con su imagen al disimular su muerte con la navaja (DVD 2007: 1.04.14) o cuando empieza a coser su boca rajada por el cuchillo de Mercedes después de su primer enfrentamiento (DVD 2007: 1.37.49).

---

<sup>8</sup> Jacques Lacan diseña el cruce entre lo real, lo simbólico y lo imaginario como un nudo borromeo en su seminario XIX bajo la fórmula: “Je te demande de me refuser ce que je t’offre parce que ce n’est pas ça” (“Yo te demando que me rechaces lo que yo te ofrezco porque no es eso”), que se desarrolla después en el seminario XX (1975: 101, 114). Lo indecible de lo real se manifiesta en el conjunto de tres anillos que mantienen una relación indirecta sin estar enlazados por pares. Una buena introducción al respecto ofrece la conferencia de Olivier Coron en el Laboratorio Freudiano de Milán por su vinculación al seminario X de Lacan sobre la angustia (1962-1963) con el desarrollo del nudo borromeo en el seminario XXII de Lacan (1974-1975): “L’angoisse c’est le retour du réel dans l’imaginaire [...] elle se situe hors du champ du symbolique et de l’angoisse, le sujet ne peut rien en dire” (“La angustia es la vuelta de lo real en el imaginario [...] se sitúa fuera del campo de lo simbólico y el sujeto no puede decir nada sobre ella) (Coron 2011).



Imagen 5. El capitán, la navaja y su reflejo.



Imagen 6. Coser la boca rajada: dolor y goce.

La película exagera el orden simbólico, la ley del padre, en la personalidad del capitán como una dependencia total de su padre que se transmite directamente a sus deseos. La relación que le produce al capitán la más fuerte pasión es la relación con su padre. La muerte del padre y el deseo hacia él llevan a una estilización grotesca de la violencia en imágenes llamativas de la sangre cuando el capitán Vidal pasa en momentos de la tortura y el fusilamiento de una persona desamparada a un deseo extraño de la muerte como acto carnal (DVD 2007: 1.13.57).

A una víctima, un rebelde muy joven, le muestra los instrumentos de tortura:

Vas a contárnoslo todo, ¿verdad? Porque precisamente para eso te mostraré unas cosillas. Cosas que uno aprende por ahí. Al principio no voy a confiar en ti pero cuando acabe de usar esto [el martillo], me vas a decir alguna que otra verdad. Cuando pasemos a estas [las pinzas], ya vamos a tener una relación, ¿cómo diríamos?, más estrecha, como hermanos. Ya verás. Y cuando llegamos a esta [el formón agudo], voy a creer todo lo que me digas (DVD 2007: 1.14.20-1.14.56).



Imagen 7. El capitán y su víctima: tortura y relación.

Dentro de sus relaciones violentas, la recepción de un hijo significa para el capitán solamente otro paso atrás al reflejar y revitalizar la relación con su propio padre. La película nos presenta la muerte del capitán Vidal al final como un acto de repetición. El padre del capitán Vidal murió como general en la Segunda Guerra de África que estalló en las montañas del Rif de Marruecos en 1911 y finalizó con la victoria franco-española durante la dictadura de Primo de Rivera entre 1924 y 1927. El elemento que vincula las muertes del general y del capitán es el reloj del padre, que marcó la hora de su caída y que convierte sus actos de medir y sumar en una obsesión. Toda la percepción de la realidad del capitán está marcada por este reloj cuando mide cada acción de su vida con él (DVD 2007: 38.14).



Imagen 8. El capitán y su fetiche.

Este regreso de la maldición de Cronos se vincula con un final que sorprende por su grotesca arbitrariedad: la muerte del militar demoníaco ante sus adversarios (DVD 2007: 1.47.48) aparece aquí como una repetición de un ana-

cronismo, es decir, la repetición de la muerte y el fracaso del representante de la dictadura militar española en plena época de su victoria.



Imagen 9. Mercedes y la negación del legado.

La empleada doméstica Mercedes, máxima autoridad de esta victoria anacrónica de los republicanos en la montaña española, cierra esta imagen ficticia y paralela a la realidad cuando le niega al capitán el legado de su visión militarista a su hijo:

Vidal: Decidle a mi hijo, decidle a qué hora murió su padre. Decidle que yo...  
Mercedes: No. Ni siquiera sabrá tu nombre.

De esta manera, el enfrentamiento entre el capitán Vidal y Mercedes revela un aspecto crucial de la batalla ideológica en la competencia entre historiografías contradictorias. Las confusiones entre las diferentes estrategias de memoria y desmemoria voluntarias e involuntarias no crean correspondencias legibles cuando repasamos en paralelo la película y la historia verdadera de la Guerra Civil española, la aniquilación del espíritu democrático durante la larguísima dictadura de Franco, sus continuidades en el pacto de silencio y desmemoria firmadas en los Pactos de la Moncloa en 1976 para construir la casa de la democracia sobre la base de la impunidad y la amnistía, y la revitalización de la memoria histórica acerca de las víctimas en la última década después de las excavaciones de fosas secretas en cunetas, etc., con los restos de las víctimas en diferentes lugares de España. Por un lado, podemos observar que la supuesta realidad de la película nos propone una sobrescritura de la historia en forma de revisionismo; por otro, nos enfrentamos a un dominio de lo fantástico que sugiere no solamente un fuera del tiempo, sino un espacio diferente donde sucede. La intención de la interpretación aquí presentada es llenar estas contradicciones con otra voz silenciada, la del exilio en México. La muerte de Ofelia al final de la película (el capitán Vidal la

fusila sin emoción) y su ingreso definitivo e irreversible en el mundo de las hadas forma parte de una visión melancólica de este exilio. La película se revela como un imaginario mexicano de la Guerra Civil española.

### **Las construcciones de memoria e identidad en *El laberinto del fauno***

Andreas Huyssen es uno de los primeros investigadores que escribe sobre una obsesión por la memoria en las culturas contemporáneas que se caracterizan por el cultivo de la nostalgia en un sentido postmoderno de olvido de sus orígenes: “The spread of amnesia in our culture is matched by a relentless fascination with memory and the past” (1995: 254). La formación paralela de memorias históricas contradictorias según los procesos de fragmentación y reorganización en grupos marginados y no representados en las identidades colectivas son el objetivo principal de muchos estudios postcoloniales. En la tradición de Homi Bhabha y Néstor García Canclini, entre otros, José Colmeiro, un investigador de origen gallego en la diáspora de Nueva Zelanda, subraya la importancia de alternativas a la historia oficial en un proceso constante de desplazamiento (“shifting world”, 2011: 20) que enfatiza la paradoja de centralidad de las historias marginadas como oposición (“counter-memories”, 2011: 24). Sus memorias alternativas, muchas veces llenas de nostalgia, cumplen una función importante como actos de transmisión de disidentes políticos exiliados y silenciados hacia sus familiares de la segunda y tercera generación. Asimismo, se entienden como una contribución desde el exilio a una resistencia cultural en España cuya sociedad se niega a trabajar a fondo su historia de la Guerra Civil y a hacerse cargo de sus consecuencias. Las nuevas formaciones de la memoria rellenan un blanco y postulan una tradición inventada: “the substitution of historical memory by a consumption culture of nostalgia” (2011: 27) dentro de un paradigma postnacional. La transformación del consumo en una práctica no reproductivista ni culturalista cambia la “lógica diurna” (visibilidad) de las tradiciones hegemónicas y le contrapone un “mapa nocturno” de “desterritorialización que implica el asumir los *márgenes* no como tema sino como enzima” (Martín-Barbero 2010: 246). La nueva producción de sentidos se convierte en un “lugar de lucha que no se agota en la posesión de los objetos” (Martín-Barbero 2010: 249). En su ensayo sobre la producción de *El laberinto del fauno*, Guillermo del Toro habla sobre su motivación como impulso de una imaginación influenciada por amigos y maestros españoles en México:

Para mí, la Guerra Civil española, creciendo en México, me resultó muy cercana porque tenía muchos amigos o maestros de cine o gente involucrada en las artes

que eran refugiados o hijos de refugiados. [...] Entonces me interesó, capturó mucho mi imaginación (DVD 2007, 41.57-43.03).

El “entender de dónde viene ese exilio” (Mora Catlett 2007: 282) es una de sus motivaciones más constantes. La curiosidad por el pasado negro de las familias de amigos se reúne con la relatividad de las perspectivas sobre la guerra en un ámbito tanto postcolonial como postnacional. En consecuencia, Guillermo del Toro se opone a los discursos dominantes de la narrativa española contemporánea. Colmeiro observa, a partir de los años noventa, tanto en la novelística como en los medios masivos de España una ola de narrativas que naturalizan imágenes costumbristas y simplifican la representación de la memoria a modalidades lineares según un realismo tradicionalista, como *Soldados de Salamina* de Javier Cercas (Colmeiro 2011: 28), que invade también el cine:

Recent popularly acclaimed films dealing with this topic such as *Los girasoles ciegos*, *Las trece rosas*, *Silencio roto*, *Libertarias*, or *El viaje de Carol*, all have the same look and feel of conventional heritage drama productions. [...] These films and TV series, dressed in the polished style of costume dramas, can appear to reinforce the idea of the pastness of the past, easily accessible but just as easily disconnected from present day historical realities and social and political concerns. This trend may suggest a certain aesthetic commoditization of the horrors of the past, somewhat domesticated for contemporary consumption (2011: 29).

*El espinazo del diablo* de Guillermo del Toro representa para Colmeiro otra modalidad opuesta al realismo costumbrista mencionado que recurre al género del cine de horror y el cine fantástico para trabajar sobre la experiencia del trauma, el silencio y los blancos indecibles que se proyectan desde el pasado hacia el presente. La narrativa que trata la vuelta de los espectros del pasado en el presente (“haunting narratives” 2011: 30) reflejan una desconfianza post-moderna en el discurso y abre espacios para las historias de los desposeídos:

María do Cebreiro Rábade has referred to this haunting aspect as a defining characteristic of historically dispossessed communities. In her insightful examination of the “unspeakable home” of the stateless Galician nation, she notes that Galician cultural narratives are often marked with the overwhelming presence of ghosts. [...] More generally speaking, it can be argued that it is in those societies that need to confront their own (self) repressed histories that the spectrality of the past is perhaps more noticeable (2011: 30).

Las imágenes mentales en la duplicación de las historias de *El laberinto del fauno* abren intersticios entre la película y el espectador para inscribirse en otro

contexto complementario. El anacronismo histórico sobre la venganza y victoria de un grupo de republicanos en 1944 no pretende ser una revisión de la historia, sino que cambia el enfoque sobre la impotencia minoritaria y silenciada. La muerte de Ofelia ya aparece en la primera escena y se convierte así en un acto irreversible que contradice, además, cualquier tipo de consolación. Al mismo tiempo, en el acto de repetición de la última escena el transcurso de la película se revela como un paréntesis, un intersticio de un tiempo libre y circular. En dicha última escena, cuando Ofelia muere y su imaginación entra definitivamente en el mundo fantástico, se marca, o más bien se exagera, además, de una forma espantosa la distancia de sus padres. Ofelia aparece sobre un escenario a una distancia de su público que le aplaude y a una distancia insuperable de sus padres, que se encuentran en sillas altísimas que impiden cualquier contacto físico para siempre (DVD 2007: 1.50.45).



Imagen 10. Ofelia en el escenario subterráneo.

La única realización posible del yo demuestra de nuevo una posición pasiva de un objeto de la mirada sin potencia propia. El aplauso del público es la única forma posible de reconocimiento de su historia. Cuando aplicamos esto al discurso del exilio, se entiende también la respuesta de Guillermo del Toro en una entrevista en la que contesta a la pregunta “Sobre el final de *El laberinto del fauno*. ¿Fantasía o realidad?”: “Para mí, por supuesto... REALIDAD” (Araguz 2006).

Según Jacques Aumont, los espectadores de cine no diferencian entre la fantasía fílmica y la realidad. Siguiendo un artículo de Jean-Pierre Oudart (1971), Aumont cambia la perspectiva de un efecto de realidad, que produce la película de una forma ilusionista en la percepción del espectador, a un acto voluntario de analogía en la que el espectador induce su juicio:

El espectador induce un “juicio de existencia” sobre las figuras de la representación, y les asigna un referente en lo real. Dicho de otro modo, el espectador cree, no que lo que ve sea lo real mismo (Oudart no hace una teoría de la ilusión) sino que lo que ve *ha existido, o ha podido existir, en lo real* (2007: 117).

En el proceso de identificación se crean homologías, y por esto coinciden los teóricos de la escuela francesa sobre la formación de identificación en el cine como resultado de preferencias según las imágenes proyectadas que imponen el lugar y la estructura de la situación filmada sobre el espectador al construir jerarquías, importancias y privilegios (Aumont *et al.* 2010: 274-278). Con respecto a *El laberinto del fauno* podemos observar una multiplicación de las perspectivas que no ayuda a la creación de homologías. Los personajes del mundo fantástico parecen ambiguos, cambian entre lo gracioso y lo malicioso como las pequeñas hadas voladoras que acompañan al fauno y cuyo aspecto físico alude a representaciones del diablo. Una proyección libre desde una configuración de exilio en México establece una nueva relevancia de lo fantástico no solamente porque enfatiza las distancias insuperables, sino porque abre espacios para inscribir otras culturas de desmemoria y violencia actuales en la experiencia del contexto fílmico.

Adoptando una perspectiva mexicana, Rogelio Castro Rocha enfatiza la omnipresencia de lo monstruoso aunque parezca ausente durante muchas escenas (2012: 160). Según su perspectiva, predominan lo heterogéneo, incongruente y fragmentario, el desgarramiento, la desfiguración y el exceso, la desproporción y abyección. Con analogías de una narrativa ambigua según la estética de la recepción, lo siniestro forma parte de una visión integral del mundo fantástico en sus formas de un desbordamiento continuo. Pero esta visión abierta no se comparte a menudo en la crítica de la película porque muchos críticos tienden a simplificar la trama, dramaturgia y estética visual al subrayar una oposición entre el mundo real y el mundo fantástico, entre lo abyecto y lo siniestro, entre lo repulsivo y lo placentero (Mandolessi/Poppe 2011: 18-19). La duplicación de la historia y el desdoblamiento de las perspectivas de la película se nivelan en una lógica de categorías esencialistas. Guillermo del Toro nunca ha manifestado un interés por contar historias de una forma naturalista: “Hay un clima en el cual creo que el género fantástico puede hablar de cosas con menos miedo que otros géneros más naturalistas” (Mora Catlett 2007: 279).

Un aspecto más crítico de la película puede resultar de la estética de la sangre. Rafael Aviña muestra en sus analogías entre la moda de filmes sobre asesinos seriales y vampiros postmodernos que sus estéticas persiguen igualmente una lógica BTK: “Bind them, Torture them, Kill them” al producir cada vez más espectáculos para un “público cautivo [...] cuya obsesión principal parece ser la de desatar esa inaudita combinación de sexo, violencia y locura” (Aviña

2009: 19-20). Como ya hemos visto, la estética llamativa de Guillermo del Toro se sirve de esta vertiente al erotizar y sexualizar los actos de violencia, al exagerar la locura patológica del capitán Vidal y exorbitar su poder maligno. Guillermo del Toro introduce efectos especiales donde no hacen falta, sobrecarga las imágenes con una aglomeración de lo sobrenatural que convierte también las escenas de la supuesta realidad de la guerra en una proyección de pesadillas sobre terrores y fantasmas. Una artificialidad exagerada de vestuario, colores, luces e interiores en la tradición del expresionismo alemán de la década de 1920 está casi siempre presente<sup>9</sup>, así que sorprende la cantidad de interpretaciones que han confundido las escenas de la postguerra con una representación de la realidad. La película *Detrás de las cámaras* (2007) sobre la producción de *El laberinto del fauno* es un documento importante para tener en cuenta el grado de artificialidad y su omnipresencia en la película, también en elementos que no resaltan, como por ejemplo los *travelings* y las exageraciones de cámara lenta, las luces de los tiros de las armas de fuego, los agujeros que producen las balas en los cuerpos y las lluvias de sangre que brotan de los cuerpos perforados. La fascinación por conductas patológicas en combinación con estructuras familiares tradicionales, prestadas del melodrama, tiende a remitir a contenidos ideológicos conservadores, lo cual sitúa *El laberinto del fauno* al lado de las películas actuales del género de terror sobrenatural. Hay paralelismos pertinentes entre *El laberinto del fauno* y sus películas anteriores del cine *hollywoodiense*, *Blade II* y *Hellboy*, al hacer uso del goce sensacionalista del cine fantástico en la competencia comercial de los espectáculos. Xavier Robles denuncia la explotación del miedo en la sala del cine como abuso del pánico para cohesionar a la sociedad: “los beneficiarios de esos temores en todos los casos son los gobiernos que promueven y expanden el miedo y el odio” (2010: 263). De hecho, se puede observar en *El laberinto del fauno* un uso de uniformes de la época y elementos de pura falacia de esta ilusión histórica como es el caso de los zapatos amontonados en la sala del hombre pálido (DVD 2007: 57.45) cuya imagen está tomada de los campos de exterminio de la época del nacionalsocialismo alemán —lo cual indica una problemática ética de gran importancia—.

---

<sup>9</sup> Una presentación detallada que correlaciona la narrativa, el género, el lenguaje, sus mensajes y valores se encuentra en la publicación de Tanya Jones (2010). Véanse también las sugerencias de interpretación de Guillermo del Toro en comunicación con Juan Mora Catlett (2007: 273-291).



Imagen 11. Zapatos amontonados y el hombre pálido.

La inflación en el uso de símbolos del terror humano subraya una tendencia incómoda presente en la película que contradice sus buenas intenciones de una subversión poética. Un listado de las características más comunes del cine de terror tiene mucho que ver con las películas de Guillermo del Toro:

Las acciones más terroríficas ocurren generalmente de noche, y las locaciones más frecuentes son la casa abandonada, el castillo, las ruinas, el laboratorio lúgubre, el bosque o el erial sombrío, el jardín decadente, el panteón, o las habitaciones donde ocurren los crímenes o los diversos sucesos sobrenaturales. Se recurre también a imágenes góticas y decadentes, y a una banda sonora densa y sugerente, así como a efectos estridentes de imagen y sonido, que cada vez con más frecuencia rayan en el *gore* o en lo ensordecedor (Robles 2010: 268)<sup>10</sup>.

Como contraparte del terror reina la melancolía en las fantasías de *El laberinto del fauno*. La narración muestra un anhelo de regresar a un estado más puro e ingenuo de la vida, la infancia, que se revela como intención imposible. El paréntesis entre la primera y la última escena en la que muere la niña demuestra claramente el estado utópico de esta intención<sup>11</sup>. Al final de su ensayo filmico *Detrás de las cámaras*, Guillermo del Toro explica cómo relaciona el cine de terror con los cuentos de hadas:

<sup>10</sup> La fascinación por los elementos de terror y fantasía en Guillermo del Toro está presentada de forma más amplia y detallista en el libro de Steve Earles *The Golden Labyrinth: the Unique Films of Guillermo del Toro* (2009), con comentarios diversos, fotogramas, descripciones de tradiciones y mitologías, publicado en la editorial Noir que se dedica a la celebración del cine de terror para sus aficionados.

<sup>11</sup> El mundo fantástico no representa una evasión, sino que complementa esta visión. En la primera escena, cuando se cuenta la historia de la princesa Moana, entramos al mundo fantástico por el ojo de la niña moribunda.

La idea del laberinto era que todos los cuentos de hadas se pueden dividir en dos de una manera muy limpia. Uno es el cuento de hadas que es la búsqueda del regreso al vientre materno. Y el otro es el enfrentamiento de los peligros que están afuera del vientre. Que es pelear contra dragones, contra todo lo que está afuera del castillo. El niño es la figura central del cuento de horror porque es la figura central del cuento de hadas, es decir, una deriva de la otra. Entonces el niño, o en este caso la niña, es la figura de inocencia, el punto blanco. Si tienes una pintura, siempre tiene que existir un punto de fuga en la composición. Entonces en la composición dramática de una película el punto de fuga más potente es el niño, la inocencia, la pureza (2007: 40.21-41.48).

En su estudio sobre los motivos de la melancolía en *El laberinto del fauno* Maribel Cedeño Rojas llega a la conclusión de que la muerte de Ofelia figura la extinción del espíritu de la República que recién algunos años antes había nacido y que se encontraba en un estado de niñez (2012: 38). Asimismo, se puede comprender la presencia del hermanito recién nacido, cuyo nombre, el nombre del padre, no se menciona, pero que sobrevive al final gracias al desobedecer de Ofelia, que se resiste al deseo del fauno de sacrificar al bebé, como una metáfora de la memoria. Por un lado, según la genealogía contiene en sí el germen del malo de la dictadura y, por el otro, lleva sin nombre a un estado de desmemoria: Mercedes niega al niño contarle la historia de su descendencia. Las esperanzas del futuro se mezclan con la desmemoria y una latencia indecible de las atrocidades del pasado en un estado de melancolía que muestra la utopía de cambiar la historia y una incapacidad de trabajar a fondo la memoria histórica (véase la última imagen de la película DVD 2007: 1.51.09).



Imagen 12. Ofelia y el hermanito bajo la luna.

Según esta perspectiva se puede definir la participación estética del espectador como un consentimiento de “naturaleza esencialmente ética” en su anticipación de lo abyecto: “tiende a imponer al espectador el giro sobre sus primeras impresiones, a hacerle revisar sus nociones preconcebidas sobre el mal” (Sorlin 2010: 28)<sup>12</sup>. La atracción por lo abyecto lleva a una “edad del duelo: cuando naturaleza e historia dejan de ser referencias” (Sorlin 2010: 29). Por lo tanto, el desplazamiento de la identidad nacional y su transformación en una quimera audiovisual en el proyecto internacional de *El laberinto del fauno* se revelan como pasos imprescindibles para diseñar un imaginario mexicano de la Guerra Civil española y su proyección internacional del flujo de la memoria.

### Bibliografía

- ARAGUZ, Javi (2006): “Entrevista a Guillermo del Toro”. En: *Cine Actual*, <<http://www.cineactual.net/entrevista-a-guillermo-del-toro/>> [último acceso: 15 de junio de 2014].
- AUMONT, Jacques (2007): *La imagen*. Barcelona: Paidós.
- AUMONT, Jacques/BERGALA, Alain/MARIE, Michel/VERNET, Marc (2010): *Estética del cine: espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Madrid: Paidós.
- AVIÑA, Rafael (2009): “La vorágine del mal: el cuerpo vivo o exánime como objeto del deseo”. En: Casas, Armando/Constante, Alberto/Flores Farfán, Leticia (eds.): *Escenarios del deseo: reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 15-32.
- CASTRO ROCHA, Rogelio (2012): *Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato.
- CEDEÑO ROJAS, Maribel (2012): *Saturno, melancolía y El laberinto del fauno de Guillermo del Toro*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- COLMEIRO, José (2011): “Nation of Ghosts?: Haunting, Historical Memory and Forgetting in Post-Franco Spain”. En: *452°F. Electronic Journal of Theory of Literature and Comparative Literature*, 4, pp. 17-34, <<http://www.452f.com/index.php/en/jose-colmeiro.html>> [último acceso: 15 de junio de 2014].
- CORON, Olivier (2011): “Petite introduction au nœud borroméen”. En: *Laboratorio Freudiano Milano*, 3.12.2011, <<http://www.freudlab.it/node/242#sdfootnote22anc>> [último acceso: 15 de junio de 2014].
- DELEUZE, Gilles (2007): *La imagen-movimiento: estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- EARLES, Steve (2009): *The Golden Labyrinth: the Unique Films of Guillermo del Toro*. Hereford: Noir Publishing.

---

<sup>12</sup> En su ensayo sobre las estéticas del audiovisual Pierre Sorlin enfatiza una atracción de lo feo y abyecto para poder responder a las crisis de valores más profundas del siglo xx (2010: 27-33).

- HUYSEN, Andreas (1995): *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*. New York: Routledge.
- JONES, Tanya (2010): *Studying Pan's Labyrinth*. Leighton Buzzard: Auteur.
- LACAN, Jaques (1975): *Le séminaire de Jacques Lacan: Livre XX: Encore*. Paris: Seuil.
- (1982): “Le symbolique, l’imaginaire et le réel”. En: *Bulletin de l’Association freudienne*, 1, pp. 4-13.
- (2003): *El seminario de Jacques Lacan: Libro XI: Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós.
- MANDOLESSI, Silvana/POPPE Emmy (2011): “Dos estéticas de lo sobrenatural: lo siniestro en *El espinazo del diablo* y lo abyecto en *El laberinto del fauno*”. En: *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 27,1, pp. 16-32.
- MARTÍN-BARBERO, Jesús (2010): *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Barcelona: Anthropos.
- MORA CATLETT, Juan (ed.) (2007): *Cineastas en conversación: entrevistas y conferencias*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- LOUDART, Jean-Pierre (1971): “L’Effet de réel”. En: *Cahiers du Cinéma*, 228, pp. 19-28.
- ROBLES, Xavier (2010): *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- SORLIN, Pierre (2010): *Estéticas del audiovisual*. Buenos Aires: La Marca.
- TORO, Guillermo del (1990): *Alfred Hitchcock*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.

## Filmografía

- CUARÓN, Alfonso (2006): *Children of Men*. United Kingdom/United States of America.
- GONZÁLEZ INÁRRITU, Alejandro (2006): *Babel*. United States of America/México/Japan.
- TORO, Guillermo del (1985): *Doña Lupe*. México.
- (1987): *Geometría*. México.
- (1992): *La invención de Cronos*. México.
- (1997): *Mimic*. United States of America.
- (2001): *El espinazo del diablo*. España/México.
- (2002): *Blade II*. United States of America.
- (2004): *Hellboy*. United States of America.
- (2006): *El laberinto del fauno*. España/México.
- (2007): *El laberinto del fauno. Detrás de las cámaras*. DVD-Video, Argentina: Warner Bros. Entertainment/AVH San Luis.