

CINE Y PSICOLOGÍA: LECTURA POSTRACIONALISTA DE LAS PELÍCULAS: *EL LABERINTO DEL FAUNO Y EL ESPINAZO DEL DIABLO DE GUILLERMO DEL TORO*

Daniela Merigliano
Universidad de Siena

“Somos animales profundamente sociales, que generalmente pasan la mayor parte de sus vidas en presencia de otros, reales o imaginarios. A veces nuestros compañeros imaginarios son presencias vivas, otras son vagas figuras de fondo, o espectadores, o testimonios, que entran y salen de nuestra conciencia. Pero están ahí de todos modos”.

Daniel N. Stern, 2005

“Crisantemos, algunos tan grandes como la cabeza de un bebé. Ramos de hojas rizadas color penique con fluctuante espliego desvaído. Los crisantemos –comentaba mi amiga cuando íbamos al jardín a la búsqueda de capullos– son como leones, tienen carácter regio. Yo siempre espero que salten, que se vuelvan contra mí rugiendo y gruñendo”.

Truman Capote, *El invitado del día de acción de gracias*, 1967

In this article the author takes a constructivist postrationalistic point of view regarding two films of Guillermo del Toro “El laberinto del fauno” and “El espinazo del diablo”. Both film discusses the use of imaginative activities of the young protagonists to deal with issues of grief and loss. The study aims to shed light on the meaning which emerges from two painful life experiences of the actors, which is the leit motif around which takes shape a narrative identity. Postrationalistic Guidano’s model demonstrates once more applicable and very effective, even in the study of human functioning of the harmonic individuals, in the absence of psychopathological disorders.

Keywords: Cinema, Guillermo del Toro, narrative identity, depressive organization, lost and grief, postrationalism, Vittorio Guidano

Introducción

El objetivo de este trabajo es proponer una lectura constructivista postracionalista del contenido de dos películas cinematográficas que desarrollan en su trama **el tema del duelo y la pérdida** como hilo conductor de sus historias. Proponemos la idea de indagar y analizar de qué modo los dos protagonistas desarrollan una serie de actividades diversivas de tipo imaginativo “creando personajes fantásticos y fantasmas” para dar forma y hacer frente al sentimiento de soledad y al dolor que permean sus dos historias. Las reacciones emocionales más recurrentes se alternan entre la rabia y la desesperación, que nunca se expresan de manera clara, sino que más bien se esconden y ocultan detrás de actos dirigidos a gestionar el rechazo, los maltratos, la soledad, en una autosuficiencia que parece todavía más dolorosa si se piensa que los protagonistas de los dos relatos son niños.

El autor, vida y obra

Guillermo del Toro nace el 9 de octubre de 1964 en Guadalajara, Méjico. Director, guionista y productor, con apenas veinte años empieza su carrera cinematográfica como productor en Méjico, pero en el 1987 se traslada a los Estados Unidos para especializarse en efectos especiales y trucaje con el premio Oscar Dick Smith (El Exorcista).

Cuando regresa a su patria, funda su sociedad de producción Necropia y se dedica durante diez años a la postproducción de películas mejicanas y la serie “La hora marcada”, colaborando con diversas películas del género fantástico, en las que se encarga de los efectos especiales y el trucaje.

Es autor de artículos de cine en revistas especializadas como “*Sight and sound*” o “*Village voice*” y de un libro sobre Alfred Hitchcock. En 1993, del Toro escribe y dirige su primer largometraje “Cronos”, una curiosa opera prima basada en una mezcla de horror (sin espantos), humor, suspense, tragedia y alusiones a mitos literarios como Fausto, Frankenstein y Drácula.

La película gana nueve Arieles –los óscars mejicanos– y muchos otros premios en los festivales internacionales en los que se presenta, como la camera d’or en la Semaine de la Critique en Canes y muchos otros premios en Méjico y diversos festivales internacionales de cine fantástico.

Los elogios recibidos despiertan el interés de Hollywood, quienes le llaman en 1997 para rodar su segunda película, “Mimic”, un homenaje a las películas clásicas de serie B, interpretado por Mira Sorvino y que se presenta en Venecia, en la sección “Mezzanotte”. Como en el caso de “Cronos”, Guillermo del Toro firma el guión y la dirección. Después de la realización de “El espinazo del diablo” (2001) –una película rodada en España y producida por Pedro Almodóvar y del segundo capítulo de la saga del vampiro “Blade” (2002), con Wisley Snipes, en 2004 dirige el aclamado “Hellboy”, adaptación cinematográfica del cómic creado por Mike Mignola.

En 2006 entra en concurso en el festival de Canes con “El laberinto del fauno”, un nuevo relato de fantasía con referencias a la guerra civil española que ha dejado al público perplejo, y es llamado a formar parte del jurado del premio Venezia. Opera Prima “Luigi De Laurentiis”, en la 64ª Muestra de Cine.

Después del secuestro de su padre en 1998, liberado tras pagar el rescate, del Toro decide trasladarse de Méjico a Los Angeles, donde vive actualmente.

“Méjico es un país muy violento, pienso que muchos de los elementos característicos de mis películas derivan de una sensibilidad mejicana específica...” dice del Toro.

La ambientación espectacular y la estética que busca sitúan sus películas en contextos tétricos y sofocantes, repletos de situaciones mágicas y fantásticas.

Su estilo se caracteriza por un gusto por la biología, por la Escuela de Arte Simbolista, la fascinación y el mundo fantástico de las hadas y los mundos oscuros. Sus trabajos acogen frecuentemente monstruos y seres fantásticos.

El director ha expresado a menudo estar “enamorado de los monstruos...mi fascinación por los monstruos es casi antropológica... los estudio, los disecciono... quiero saber cómo funcionan, qué aspecto tienen por dentro y cómo se comportan...”, “tengo una especie de fetichismo por los insectos, relojes, lugares oscuros, cosas sin nacimiento...”.

Sus monstruos preferidos son Frankenstein y el Monstruo del Lago Negro. En enero de 2007, durante una entrevista para un programa de radio “Fresh Air with Terry Gross”, habló de su infancia con una abuela católica y de los maltratos que le infligía.

De su historia personal se sabe que cuando tenía unos 7-8 años, su abuela le obligaba a mortificarse con cilicios, como ponerse tapones de botella metálicos en los zapatos para hacer el camino a la escuela, hasta que las plantas de los pies le sangraran... Ella intentó incluso exorcizarlo dos veces a causa de su persistente pasión por fantasear y dibujar monstruos creados por su imaginación.

El marco teórico

Con la superación de la perspectiva empirista, Vittorio Guidano, a quien debemos la paternidad genial del enfoque postracionalista, concibe una epistemología de la complejidad como base teórica para un modelo “explicativo” del funcionamiento humano y, en consecuencia, de la psicopatología.

El punto de vista del que partimos, se sitúa en un ámbito constructivista, más específicamente sistémico-procesual, que propone una nueva perspectiva epistemológica en la que la realidad, “multiversa”, se concibe como un fluir continuo, multidireccional y multinivel de procesos cognitivos en constante desarrollo (Maturana 1985, 1987).

Ante estos procesos ya no es posible para un observador adoptar un punto de vista privilegiado (“universo”) sino que, más bien, cada individuo, desde su

experiencia de sí mismo y de la realidad, induce un orden propio que es la expresión del significado personal del que él mismo es portador.

Este orden se expresa en una serie de procesos de autoconstrucción y autoorganización que contribuyen a estructurar un sentido de continuidad histórica y unicidad personal respecto a la propia identidad. Existir implica conocer. El conocimiento es un fenómeno biológico en el que la existencia misma debe ser concebida como un proceso continuo de adquisición. En este punto la psicología deviene parte de la biología, desde el momento que se ocupa de los procesos de la existencia humana.

El hombre es el único ser que para vivir debe dar significado a su experiencia (Ortega y Gasset 1978).

Por otro lado “no existe un mundo, fuera del que experimentamos a través de los procesos que se nos han dado y que nos hacen lo que somos” (Ceruti 1985)

El paso de la epistemología de la representación a la de la construcción conlleva necesariamente cambiar el paradigma de referencia de simple a complejo.

Es justamente de los sistemas complejos de lo queremos hablar. El ser humano es así: organiza su experiencia de modo narrativo, hasta el punto que la existencia se convierte en historia y por tanto en significado. A través del lenguaje damos sentido a la experiencia, construyendo nuestra identidad para mantenerla única e irrepetible, gracias a la dialéctica constante entre el Self Narrador que explica y valora y el Self Protagonista que experimenta (Ricoeur, 1993).

La experiencia de nosotros mismos y de la realidad se desarrolla simultáneamente en dos planos en los que la experiencia inmediata se explica y se hace consistente en la imagen consciente de sí en la valoración, que consiste en poderse referir a la experiencia vivida como propia, dándole significado.

Se establece una dialéctica procesual continua entre los dos niveles a fin de garantizar una constante integración de los datos percibidos de lo que acontece, momento a momento, en un sentido más amplio de unicidad y continuidad personal.

Nuestra “mente verbal” nos permite, a diferencia de los otros primates no humanos, la reflexividad, y por tanto la conciencia de nosotros mismos (Cimatti, 2002). Al poner en secuencia narrativa nuestra experiencia, le damos sentido y significado, extendiendo la trama de una historia que se convierte en identidad. La praxis del vivir que nos explicamos se integra en nuestro relato, constantes y únicos en el tiempo, aunque experimentemos continuamente cambios puntiformes.

Según Maturana, siendo el Self la identidad narrativa es un modo de existir en el lenguaje. Es por tanto posible inducir cambios, manteniendo la coherencia interna del sistema en cuestión, con readaptaciones narrativas.

Cada reordenación de la experiencia en una reorganización más amplia de su significado personal es la garantía de un cambio posible donde las discrepancias que emergen representan la ocasión de insertar reorganizaciones de la experiencia en curso y por lo tanto cambios.

Los datos que no logran decodificarse y que por lo tanto permanecen “fuera del sí mismo” y son vividos como “experiencias objetivas”, no referibles al propio Self, producen síntomas psicopatológicos. Éstos, a su vez, representan la modalidad cognitiva, autorreferencial, ordenadora, propia de un sistema rígido, concreto y poco creativo, que tiene la finalidad de elaborar la experiencia en un *continuum* de especificidad elaboradora del significado personal. En un polo, vemos colocada la máxima capacidad de abstracción e integración y, en el otro, la concreción más extrema y la fragmentación. Se parte de aquí para activar una reconstrucción de la dinámica de la descompensación que ha producido los trastornos, con el correspondiente desequilibrio de los patrones de coherencia sistémica en cuestión. Desde este punto de vista nos disponemos a hacer una lectura de los significados más específicos que emergen en las historias que tratamos.

Patrón de apego

La necesidad de tratar los modelos de apego con distintos estilos peculiares nace del hecho que los protagonistas de las historias que narra del Toro son pequeños: niños y preadolescentes. Es por tanto necesario hacer un análisis puntual que nos permita dar sentido a aquello que observamos en el *fluir* de los relatos, desde el punto de vista de los niños.

Para hablar de apego específico, nos referimos a las tipologías derivadas del trabajo de Patricia Crittenden, reconsiderándolas e identificando, por motivos de brevedad, solamente el grupo al que parece que pertenecen los protagonistas de las dos películas que analizamos, que pueden reconocerse en el patrón A, de tipo evitante. Éste se caracteriza por la inhibición de las expresiones emocionales por parte del niño con la finalidad de garantizarse la proximidad de cuidadores percibidos como “incapaces de poder acogerlos”. Un apego de tipo A en el que se reconoce como oscilación emocional de base una alternancia de Desesperación/Rabia dará origen a una Organización del Significado Personal de tipo Depresivo cuyos temas narrativos se centraran en vivencias de indignidad, no amabilidad y soledad correlacionados con los temas relacionales de tipo *pérdida, abandono, separación*.

La Organización del Significado Depresiva

Dediquemos algunos apuntes descriptivos a dicha organización del significado personal en tanto que esta es la tipología natural y fisiológica en la que va a confluir un apego de tipo A.

Al ser nuestros protagonistas *pequeños* todavía no podemos hablar netamente de Organización del Significado pero seguramente para definirlos podemos hacer referencia, en este caso, a un patrón de apego particular como de tipo A.

Una Organización del Significado Depresiva toma forma a partir de un estilo de apego de tipo A. Cada emergencia emocional discrepante relativa al tema de la

pérdida y la **soledad** puede provocar una descompensación en este tipo de Organización del Significado. En general resulta difícil la gestión de emociones como la rabia y la desesperación.

Los modelos de apego que favorecen la elaboración de una experiencia de pérdida pueden encontrarse en los casos en que:

- haya habido una pérdida precoz de uno de los padres
- se haya producido una separación prolongada o definitiva de éstos
- se establezca una relación en la que continuas amenazas de abandono o sustracción de afecto producen una experiencia continuada de pérdida y rechazo
- se verifique una inversión del papel padre-niño por la que este último deba prestar cuidado del padre

En general, la experiencia dominante de sí mismo, siempre incapaz de obtener un apego emocional estable, a pesar de un esfuerzo constante, genera un sentido de indignidad y no amabilidad al cual atribuye la propia incapacidad emocional. Estos sujetos tienden a enfocarse desde el interior (modalidad Inward) y no parecen dependientes del campo exterior en sus modalidades de funcionamiento (Field Independent) (Guidano, 1982) (Witkin, 1949).

El sistema puede entrar en crisis a causa de todas aquellas experiencias que producen una experiencia de pérdida que se atribuye a la incapacidad de controlar la propia negatividad:

- separación o muerte de la figura significativa o cambio de la imagen de ésta
- fracaso laboral o económico
- cambios forzados como el de la vivienda
- crisis de los cuarenta (sensación de la propia inutilidad o fracaso)
- situaciones de éxito personal en diversos sectores (sentido de poco valor del objetivo alcanzado y de soledad)

Se puede pasar del funcionamiento armónico a expresiones psicopatológicas cuando una elaboración de la experiencia, poco flexible, concreta y poco generativa, llega a producir cuadros psicóticos típicos de esta modalidad organizativa como: síndromes depresivos graves, crepúsculos, delirios persecutorios o, incluso, comportamientos sociopáticos y delictivos, uso de alcohol o sustancias y comportamientos suicidas.

Las dos películas

Como se ha dicho, del Toro ha dirigido una gran variedad de películas de diversos géneros: cómicas, de terror y de fantasía. *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno* pertenecen al género de la fantasía histórica y ambas están ambientadas en la España de la época de la Guerra Civil y el sucesivo régimen dictatorial de Francisco Franco. Estas dos películas son sus trabajos más elogiados por la crítica y comparten aspectos similares: los protagonistas son niños pequeños

y preadolescentes, la temática, tramada entre el terror y la fantasía, hace referencia a temas de pérdida.

El laberinto del fauno, 2006

España, 1944. El ejército franquista está aplacando las últimas franjas de resistencia en su avance. Carmen, una joven viuda, se ha casado con Vidal, un capitán del ejército, y va a encontrarle junto con su hija de doce años Ofelia. La niña sufre por la presencia del arrogante padrastro e intenta ayudar a la madre que está haciendo frente a un embarazo difícil. Su refugio está constituido por el mundo de las hadas que se materializa con la presencia de un fauno que le revela su verdadera identidad. Ella es la princesa de un reino subterráneo. Para alcanzarlo deberá superar tres pruebas peligrosas.

Guillermo del Toro ya trabaja establemente en dos frentes. En el hollywoodiano (vease *Blade II*) intenta “insertar caviar en las hamburguesas”, como le gusta decir. Se permite renunciar a la llamada de *Harry Potter y el prisionero de Azkaban* para completar el proyecto de *Hellboy* y luego regreso a sus queridos relatos que releen la realidad histórica en clave de fantasía-terror. El franquismo, de modo particular, le apasiona como mejicano crecido bajo el dominio de una abuela ultraconservadora en materia religiosa. Sin los medios de la megaproducción estadounidense, pero con una rigurosidad y sensibilidad que frecuentemente acaban por escapar a aquellas dimensiones de las grandes producciones, del Toro nos habla de abusos y de inocencia, de búsqueda de un mundo “otro” donde encontrar la paz sin por ello renunciar a la propia integridad de ser humano en formación.

El espinazo del diablo, 2001

España, 1939. La Segunda Guerra Mundial estalla en Europa, pero el país todavía está en guerra civil.

Carlos, un joven huérfano, entra en un reformatorio siniestro y atípico, dirigido por la señora Carmen, el doctor Casares (enamorado secretamente de ella) y Jacinto, un vigilante enigmático y despiadado. Carlos entra enseguida en el punto de mira de Jaime, un compañero violento y malvado, que no deja pasar ninguna ocasión para hacer de su vida un infierno. Las cosas se complican todavía más con la aparición de Santi, un alumno desaparecido misteriosamente años antes.

La película, del 2001, pero recuperada recientemente, es el último rodaje del director antes de la inevitable captación hollywoodiana que sin embargo permitió a del Toro regalar a los aficionados dos películas de una gran calidad: *Blade II* y *Hellboy*. El atípico escenario que hace de fondo a las películas permite no gastarse como mera película de fantasmas sino elevarse un palmo por encima de los estándares habituales, acercándose más a la forma de una novela tétrica de formación. La atmósfera de terror se construye a la perfección y no faltan los golpes de escena. Técnicamente perfecto, elogiado por la fotografía y el montaje excelentes.

Análisis de las secuencias de las dos películas

El análisis de algunas escenas de las dos películas y de las historias que se narran en ellas nos permite entrar específicamente en el tema tratado por el director y que discurre, articulado de distintos modos pero de modo constante, en el fluir de los dos relatos.

En ambas películas se reconocen temas de **duelo** y de **pérdida** en los dos pequeños protagonistas. La niña de *El laberinto del fauno*, Ofelia, ha perdido el padre y se aventura, con una madre desatenta y desgraciada, a una “nueva” vida con un padrastro agresivo y perverso. El pequeño protagonista de *El espinazo del diablo*, Carlos, también él huérfano de padre, es abandonado en un instituto para huérfanos a la merced de compañeros tan desesperados como él, uno de los cuales es particularmente agresivo, y un vigilante violento y malvado. El gran reto que se les presenta a ambos es el de hacer frente al dolor atroz e insoportable de “la **pérdida** y el **deber arreglárselas solos**”. En ambos casos, los pequeños intentan una estrategia de *coping* que de algún modo parece eficaz: organizan una actividad distractora fantástica donde refugiarse para sentirse menos solos y desesperados. Indagando en la historia personal del director, este rasgo parece realmente autobiográfico si correlacionamos la vida difícil que pasó del Toro en un Méjico violento, a la merced de una abuela dominante y torturadora, como él mismo explica, con la actividad imaginativa, repleta de monstruos y extraños personajes detalladamente descritos. Los dos pequeños inventan un mundo fantástico alternativo a la realidad dolorosa que les toca vivir. Ofelia, la niña de *El laberinto del fauno*, crea un “ser” extraño, un fauno precisamente, con el que establece un contrato que se convierte en un vínculo en todos los términos. El fauno la induce a superar una serie de pruebas durísimas para confirmar su verdadera identidad de “princesa”. Se trata de la típica modalidad narrativa de la “fábula” que, en la película, se convierte en la posibilidad de una vida transitable donde “sentirse con el otro” y donde pueda rescatarse un destino corto y condenado.

Carlos, el niño de *El espinazo del diablo*, en la sugestión colectiva con otros pequeños desgraciados, fantasea hasta “alucinar”, apariciones de un compañero muerto asesinado que no encuentra la paz y que busca entrar en contacto con los amigos que ha dejado para hacer justicia. La misteriosa desaparición de Santi induce Carlos y los demás a buscar una verdad que se intuye pero que no se puede revelar. La justicia que se hace al pequeño, asesinado sin razón, es el rescate *para él y para los demás de una condición de dolor y sufrimiento*.

La pérdida más global de los propios afectos y la desesperación ceden el paso a la rabia, que primero “se siente” y luego “se actúa”. Observaremos el desarrollo de las dos historias desde el punto de vista de los pequeños que las animan. En concreto:

El laberinto del fauno

“En el reino subterráneo la mentira y el dolor no tienen sentido...”, las primeras palabras con las que empieza la película, clarifican enseguida el sentido de la historia que escucharemos: el lugar donde no se conocen y no se sienten las emociones es la solución a la que llegará la protagonista para aliviar el sufrimiento al que se la somete.

Ofelia, ya por su historia de huérfana de padre y por todo lo que enseguida se deduce, es sometida a rechazos y carencias. Ante sus protestas, la madre justifica haberse casado en segundas nupcias con “el capitán” diciendo que lo ha hecho por ella, por su bien, lo cual le parece muy poco comprensible y razonable a la niña, a la luz del malestar y el sufrimiento que ya experimenta. Cuando le conoce, el padrastro no responde a su saludo y luego la mortifica sin descanso. Pero la niña tiene siempre consigo los libros que alivian su soledad, le permiten fantasear y, de este modo, “distraerse”. Ya durante el viaje desafortunado hacia una condición sin esperanza, Ofelia empieza a “ver” un insecto seco que se transmuta en una pequeña hada y que lentamente la llevará al “mundo subterráneo”. Aquí se reconoce como “la princesa desaparecida” que regresa, pero se deberá someter a pruebas muy duras para confirmar su identidad real. Diríamos que todo es **a condición de**, incluso en la fantasía, y Ofelia lo sabe bien... Sin embargo, las actividades diversivas fantásticas la ayudan en los momentos más tristes como cuando, durante el complicado embarazo de su madre, mientras se agrava progresivamente su estado de salud, comprometiendo también la del bebé, Ofelia, tras conocer el fauno y las hadas, se empieza a someter a una serie de pruebas difícilísimas. Cuanto más duras son las pruebas y grandes las dificultades y peligros, más logra la niña desconectar activaciones emocionales dolorosas de la focalización consciente; de este modo se salva del sufrimiento, al menos temporalmente. La madre está cada vez más decepcionada de ella, rebelde e indisciplinada, siempre detrás de los libros y sus fantasías. Y ella se pierde en las fábulas que explica al hermanito que nacerá, sobre “la rosa azul de la inmortalidad” y consulta su libro “no escrito” que predice el futuro... Es sorprendente poder correlacionar todo reclamo del mundo de la fantasía con momentos de rechazo, exclusión o pérdida a los que se ve sometida la niña. Y no es menos la condición de soledad a la que se ve relegada, después de ser separada forzosamente de la madre que, a causa de su condición, “debe estar tranquila y reposar”. Para Ofelia las pruebas continúan, diríamos en la experiencia de vida vivida y en la fantasía... “yo no tendré hijos” nos dice enfadada y desesperada, mientras protege, como lo haría un adulto, la amiga Mercedes, el único afecto que se está construyendo, para conservar su secreto.

En la segunda prueba se enfrenta a un tiempo que nunca es suficiente y que huye. Todavía están a la espera dos soledades desesperadas por causas distintas: durante un parto complicado el capitán malvado, también huérfano de padre, espera que se salve el hijo; Ofelia reza para que la madre no muera... pero la mujer no

sobrevivirá; y nada vale para ella la curación de la mandrágora, “la planta que sueña con volverse humana”, cuyo llanto estridente, parecido a un vagido, lleva a la muerte a quien lo oye. Ofelia se encuentra ya verdaderamente huérfana de cualquier afecto, está sola, como se ha sentido siempre. Sin embargo, existen sus fantasías aunque la madre le recordara que “la vida no es como en las fábulas...”. La niña sabe muy bien cuán dura puede ser la existencia a veces... hasta el sacrificio de sí por la nueva vida que nace. También será así para ella. Había dado ya dos gotas de su sangre cada día, para que la madre y el pequeño se salvaran, hasta que el fauno la instiga a que lleve el hermanito al reino subterráneo, donde la vergüenza y el dolor no tienen sentido, para que sea sacrificado. Pero ella decide inmolarse y salvar al niño. Al canto de una nana, el alma de la niña puede regresar de donde ha venido, en el reino de la muerte, y reencontrarse con los padres perdidos, donde finalmente es reconocida, acogida y querida. Es el final del sufrimiento de la existencia terrenal...

El espinazo del diablo

¿Qué es un fantasma? “Es un evento terrible, condenado a repetirse hasta el infinito... quizá sólo un instante de dolor, algo muerto que parece todavía vivo, un sentimiento suspendido en el tiempo, como una foto desenfocada, un insecto atrapado en el ámbar...”. Un destino de condena, que raramente llega a ser de elección... También aquí el director nos introduce en la historia que quiere explicar, ofreciéndonos enseguida la clave de lectura para acceder a su significado más profundo. El tema que recorre la película en su desarrollo es el de la **ausencia**.

Un padre que ya no está, afectos que faltan, un amigo que desaparece en extrañas circunstancias, un “miembro fantasma”, el sentido del oído perdido que nos deja fuera de los contactos y del mundo, pequeños objetos queridos que son robados, la juventud pasada que no regresa...

La **pérdida** y la **soledad** nos acompañan a lo largo de todo el discurrir del relato. El pequeño Carlos es abandonado con un engaño en el instituto para huérfanos por amigos del padre muerto y enseguida empieza a ser víctima de la prepotencia y los abusos de compañeros desesperados como él. También él, como Ofelia, tiene consigo su libro, *El conde de Montecristo*, en el que se refugia en cuanto puede. “Aquí no hay reglas”, dice, mintiendo, la institutriz, casi para subrayar que en aquel lugar no hay cuidados ni atenciones, nadie se ocupa de nadie... cada uno está por sí mismo y debe arreglárselas solo... también Carlos, como Ofelia, es sometido a una prueba de valor que debe superar para ser aceptado en el grupo. Se demostrará noble de espíritu y leal con los demás chicos, a pesar de los abusos que cometen. Empiezan aquí a manifestarse las apariciones del pequeño Santi, el niño desaparecido un tiempo antes, y el rescate por la pérdida, las soledades, las injusticias sufridas empiezan a tomar forma en la definición y búsqueda del fantasma del pequeño muerto que no halla la paz. También el vigilante

Jacinto es un huérfano enfadado contra todo y todos y no ahorra a Carlos sus agresiones. Aprendemos, en el curso del relato, que “el espinazo del diablo” es una malformación particular de la columna vertebral típica de los niños “que jamás debían nacer”. Como el tema de la película *El laberinto del fauno* nos recuerda que *el reino subterráneo es la garantía de protección del sufrimiento del mundo de los vivos*, aunque aquí parece que el mundo de los “no vivos” preserva de alguna manera del dolor de la existencia. Los acontecimientos se precipitan, los malvados incendian, destruyen, asesinan, y los niños se las deben arreglar solos. Es emblemática la última escena de la película en la que se ve el grupo desaparecido de los pequeños supervivientes heridos y renqueantes, alejarse, abandonando el instituto ya en ruinas, para aventurarse hacia otra posibilidad, indefensos, desesperados, proponiéndose de nuevo lo que han aprendido a hacer siempre, ir adelante, solos, a pesar de todo.

Conclusiones

El análisis de las secuencias de las dos películas tratadas nos ha proporcionado el pretexto para captar y desarrollar la emergencia de un significado particular, el tema de la pérdida, en el desarrollo de las dos tramas narradas como eje principal y clave de lectura de los acontecimientos narrados. En esencia, los protagonistas, en el interior de sus historias, han sido tratados como ejemplos clínicos, comparables a pacientes reales en el ámbito de un trabajo de psicoterapia. El reto que propone Vittorio Guidano en el ámbito de la psicología y la psicopatología, y que hace grande su modelo, se recoge aquí con la intención de explicar las modalidades del funcionamiento humano armónico, normal, no necesariamente patológico, más bien en sus posibilidades generativas. Se ha intentado realizar una lectura desde el punto de vista de los personajes que tienen la experiencia del vivir, reconociendo el significado verosímil personal específico que subyace a sus organizaciones personales y que les hace mover en el recorrido de vida descrito en las dos historias. Tipologías de abandono todavía armónicas que se empeñan en seguir adelante y no sucumbir en un mundo de dolor sin reparo. El director parece reconfirmar la concepción por la cual la muerte vendría a salvarnos como final del sufrimiento de existencias desgraciadas, condenadas en cualquier caso por un destino ineludible de pena y soledad. Las bellas artes, la literatura, el teatro y hoy en día el cine más que nunca, parecen recorrer lo que más tarde la ciencia focalizará y explicará sobre el funcionamiento psíquico del individuo, anticipando sus dinámicas íntimas. Nos preguntamos qué parte de autobiográfico hay, por parte del director, en la narración de las dos historias, tan precisas, profundas, en el discurrir de temas específicos que ofrecen una visión de conjunto completa y coherente. Imaginemos que necesariamente él haya relatado aquello que ha experimentado, imponiendo a la historia la clave de lectura especial y particular que hemos intentado reconocer... su posible significado personal.

En este trabajo la autora lleva a cabo una lectura constructivista postracionalista de dos películas cinematográficas del director Guillermo del Toro "El laberinto del fauno" y "El espinazo del diablo".

De ambas películas se analiza el uso de actividades de tipo imaginativo-fantástico por parte de los pequeños protagonistas para hacer frente a temas de duelo y pérdida. La finalidad del estudio es sacar a la luz el significado profundo que emerge de las dos experiencias dolorosas de vida de los protagonistas, que constituye el leit motif entorno al cual toma forma una identidad narrativa. El modelo postracionalista de Vittorio Guidano se demuestra una vez más aplicable y muy eficaz, incluso en el estudio del funcionamiento humano del individuo armónico, en ausencia de desórdenes psicopatológicos.

Palabras clave: Cine, Guillermo del Toro, identidad narrativa, organización de significado depresiva, pérdida, postracionalismo, Vittorio Guidano

Referencias bibliográficas

- Bowlby J. (1989). *Attaccamento e Perdita Vol. I: L'Attaccamento alla Madre*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bowlby J. (1978). *Attaccamento e Perdita Vol II: La Separazione dalla Madre*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bowlby J. (1983). *Attaccamento e Perdita Vol III: La Perdita della Madre*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Bruner J. (1988). *La Mente a più dimensioni*, Laterza, Bari,
- Bruner J. (1992). *La Ricerca del Significato*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Capote T. (2007). *La forma delle cose*, Garzanti, Milano.
- Crittenden P. M. (1994). *Nuove Prospettive sull'Attaccamento*, Guerini Studio, Milano.
- Crittenden P. M. (1997). *Pericolo, Sviluppo e Adattamento*, Masson, Milano.
- Guidano V. F. (1988). *La Complessità del Sé*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Guidano V. F. (1991). *Il Sé nel suo Divenire*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Guidano V. F. *La rielaborazione dell'Identità in una Prospettiva Ontologica*, in Lombardo G. P. Malagoli-Togliatti M. (a cura di) (1995). *Epistemologia in Psicologia Clinica*, Bollati Boringhieri, Torino..
- Guidano V.F. (2007). *Psicoterapia cognitiva post-razionalista: una ricognizione dalla teoria alla clinica* (con note e commenti al testo di Quiñones Bergeret A.T.), Franco Angeli, Milano.
- Kretschmer E. (1950). *Psicologia Medica*, Sansoni, Firenze,
- Lambruschi F. e Ciotti F. (1995). *Teoria dell'Attaccamento e nuovi Orientamenti Psicoterapeutici nell'Infanzia, in Età Evolutiva*, vol. 52, pp. 109-126
- Lewis M. (1994). *Myself and Me*, in Taylor Parker S. Mitchell R. W. e Boccia M.M. (a cura di), *Self Awareness in Animals and Humans*, Cambridge University Press, Cambridge UK.
- Lewis M. (1997). *Altering Fate*, The Guildford Press, New York.
- Lewis M. (1995). *Il Sé a nudo. Alle origini della Vergogna*, Giunti, Firenze,
- Lorenzini R. Sassaroli S. (1995). *Attaccamento. Conoscenza e Disturbi di Personalità*, Raffaello Cortina, Milano.
- Maturana H. Varela F. (1987). *L'Albero della Conoscenza*, Garzanti, Milano.
- Maturana H. Varela F. (1988). *Autopoiesi e Cognizione*, Marsilio, Venezia..
- Merigliano D. (1998). "Trame narrative nella costruzione del sé" in "Psicobiettivo", 1, pp 95-98.

- Merigliano D. e Dodet M. (2001) ad vocem “La Moviola” e “Narratività” in “Dizionario di psicoterapia cognitivo-comportamentale” a cura di S. Borgo, G. della Giusta e L. Sibilìa, Mc Graw-Hill, Roma., pp 177-178 e 181-182
- Merigliano D. (2002). *Giovanna d'Arco: il film di Luc Besson. Lettura costruttivista postrazionalista dello scompenso e dell'evoluzione di un'elaborazione di significato psicotica*, in “Psicobiettivo”, 1, pp. 109-118
- Merigliano D. (2003). *L'approccio costruttivista postrazionalista all'utilizzo del materiale onirico in psicoterapia: teoria e tecnica* in *Problemi in Psichiatria*, 30, pp. 51-63.
- Merigliano D. (2004). *Cinema e Psicopatologia: A Beautifull Mind di Ron Howard Lettura postrazionalista di un'evoluzione psicotica* in *Psicobiettivo*, n.1, pp. 129-139.
- Ortega y Gasset J. (1978). *Una Interpretazione della Storia*, Universal Sugar Co, Milano.
- Polkinghorne D. (1988). *Narrative Knowing and the Human Sciences*, State University of New York Press, Albany.
- Reda M. A. (1996). *Sistemi Cognitivi Complessi e Psicoterapia*, NIS, Roma.
- Ricoeur P. (1983). *Time and Narrative*, University of Chicago Press, Chicago.
- Schneider K. (1967). *Psicopatologia Clinica*, Sansoni, Firenze.
- Sroufe L. A. (2000). *Lo Sviluppo delle Emozioni*, Raffaello Cortina Editore, Milano.
- Stern D. N. (2005). *Il Momento Presente in psicoterapia e nella vita quotidiana*, Raffaello Cortina, Milano.
- Villegas M. (1994). *Constructivismo y cambio epistemológico en psicoterapia: una perspectiva evolutiva*, in “Revista Argentina de Clinica Psicológica”, 3, pp. 165-180.
- Witkin H. (1949). A. *Perception of body position and of the position of the visual field. Psychological Monographs*, in “Whole”, 302, pp. 1-46.