

UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SALTA

FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS

LICENCIATURA EN PSICOLOGÍA



TESIS DE GRADO

**Una posible relación entre trauma y creación artística desde
una lectura de orientación lacaniana: *vida y obra
cinematográfica de Guillermo del Toro.***



Alumna: Collado Cravero Lucila Valentina

Director: Lic. Javier Mondada

Asesora Metodológica: Dra. María Eugenia González

Año 2024

Salta, Argentina

Autoridades Académicas

Rector: Ing. Rodolfo Gallo Cornejo

Vicerrectora Académica: Mg. Constanza Diedrich

Vicerrector de Formación: Pbro. Dr. Cristian A. Gallardo

Secretaria General: Mg. Lic. Silvia Álvarez

Decana de la Facultad de Artes y Ciencias: Lic. María D. Bouquet

Secretaria Académica: Abg. Adriana Ibarguren

Jefa del Departamento de Psicología: Lic. Sonia Guijarro Cárdenas

Dedicatoria

A Guillermo del Toro, por compartir los detalles sobre su vida y su cine, inspirando a muchos.

Agradecimientos

Si te encuentras un buen maestro, que te inspire, es maravilloso y te cambia la vida. Si te encuentras un buen compañero o compañera, es igualmente valioso. Para mí el valor de la universidad es aprender a hacer equipo, es decir, encontrar a alguien que te apoye en la imposibilidad de lo que quieres hacer. - Del Toro (2017).

A mi mamá, por su paciencia, acompañamiento, horas de dedicación e inagotable apoyo.

A mi papá, por demostrar su apoyo de manera constante a lo largo de estos años.

A mi familia en general, porque todos formaron parte de este proceso. Especialmente mis hermanos y primos.

A mis amigas y amigos, por darme ánimos y escucharme en los momentos necesarios. Cada uno, con su singular calidez, supo brindarme sostén.

A mi director, por creer en mis ideas y brindarme la confianza suficiente para llevarlas a cabo. Por su acompañamiento, entusiasmo, tiempo y palabras.

A mi psicóloga, por impulsarme a seguir adelante.

Por último, a Monita y Fiona porque su compañía diaria hizo que las largas horas de escritura se sintieran más agradables.

A todos ellos porque, en mayor o menor medida y con sus diferencias, fueron mis maestros.

Resumen

El tema de esta investigación ha logrado posicionarse de manera particular, en virtud de una anticipación de sentido: existe al menos una relación entre trauma y creación artística. A partir de la misma, surge la pregunta general de investigación: *¿Qué relación puede establecerse entre trauma y creación artística a partir de la vida y obra cinematográfica de Guillermo del Toro desde una lectura de orientación lacaniana?* Desde aquí, se definieron los objetivos que permitieron responder a la misma.

La estrategia metodológica se basó en el análisis cualitativo de los datos, con un nivel descriptivo-exploratorio no exhaustivo y un diseño biográfico-narrativo que incluyó la técnica *historia de vida*. No se utilizó una muestra de individuos, sino que esta tesis se apoyó en la recolección de datos a partir de la selección de distintas fuentes de consulta: bibliográficas, biográficas y documentales. Los instrumentos utilizados fueron un sistema de ficheros y anotaciones contruidos a los fines de la investigación.

La lectura que guio el análisis de los datos fue el psicoanálisis aplicado, acorde a la orientación transmitida por Lacan. Siguiendo esto, se tuvo el cuidado constante de no realizar interpretaciones sobre la vida y la obra cinematográfica de Guillermo del Toro, porque las mismas no podrían dar cuenta de su subjetividad. Por esta razón, el interés fue articular una posible relación entre distintos acontecimientos que, bajo las condiciones que se presentan en el relato que despliega el cineasta, pueden ser calificados bajo la noción de trauma y articulados con la creación cinematográfica. De este modo, el horizonte fue extraer una enseñanza para el psicoanálisis.

Los hallazgos permitieron cumplir con los objetivos propuestos: fue posible demostrar al menos una relación entre trauma y creación cinematográfica a partir de la historia de vida del cineasta, quien logra ilustrar dicha relación a través del relato que construye tomado de las fuentes seleccionadas. Siguiendo el camino del artista es que la operación de lectura se abrió camino, al igual que ocurre en la experiencia analítica.

Palabras clave: trauma, creación artística, historia de vida, obra cinematográfica, cine, creación cinematográfica.

Abstract

The theme of this research has managed to position itself in a particular way, by virtue of any anticipation of meaning: there is at least a relationship between trauma and artistic creation. From it, general research query arises: *What relationship can be established between trauma and artistic creation from the life and cinematographic work of Guillermo del Toro from a Lacanian orientation reading?* From here, the research objectives that made it possible to respond to it were defined.

The methodological strategy was based on the qualitative data analysis, with a non-exhaustive descriptive-exploratory level and a biographical-narrative design which included the *life story* technique. A sample of individuals was not used, but this thesis was based on the collection of data from the selection of different consult sources: bibliographical, biographical and documentary. The instruments used were a file system and annotations built for the purposes of the research.

The reading that guided the data analysis was applied psychoanalysis according to the orientation conveyed by Lacan. Following this, constant care of not making interpretations of the life and cinematographic work of Guillermo del Toro was taken, since it was considered that the aforementioned could not account for his subjectivity. For this reason, the interest was to articulate a possible relationship between different events that, under the conditions presented on the story that the filmmaker unfolds, can be qualified under the notion of trauma and articulated with cinematographic creation. Thereby, the horizon was to extract a lesson for psychoanalysis.

The findings allow to meet the objectives proposed: it was possible to demonstrate at least one relationship between trauma and cinematographic creation based on the filmmaker's life history, who manages to illustrate this relationship through the story he builds taken from the selected sources. Following the artist's path is that the process of reading made its way, just as it happens in the analytical experience.

Key words: trauma, artistic creation, life story, cinematographic work, cinema, cinematographic creation.

Índice

Introducción.....	9
Planteamiento del Problema.....	12
Pregunta General de Investigación.....	12
Objetivos de la Investigación.....	12
Objetivo General.....	12
Objetivos Específicos.....	12
Justificación.....	13
Consideraciones Éticas y Legales.....	16
Estado del Arte.....	17
Marco Teórico.....	22
Capítulo I: Sobre Psicoanálisis.....	22
Capítulo II: La Noción Psicoanalítica de Trauma.....	27
Capítulo III: Creación Artística.....	51
Estrategia Metodológica.....	67
Anticipación de sentido.....	67
Conceptos Centrales.....	67
Tipo y Nivel de la Investigación.....	69
Diseño de la Investigación.....	70
Contexto y Período.....	70
Fuentes de Consulta.....	71
Instrumento de Recolección de Datos.....	73
Procedimiento de Recolección de Datos.....	75
Metodología de Análisis.....	77
Criterios de Validación.....	78
Resultados de la Investigación.....	80
Conclusiones.....	142
Referencias.....	148
Anexo I: Modelo de Instrumento de Recolección de Datos.....	155
Anexo II: Hoja de Evaluación.....	158

Tema de Investigación

Una posible relación entre trauma y creación artística desde una lectura de orientación lacaniana: la vida y obra cinematográfica de Guillermo del Toro.

Introducción

Tanto Freud como Lacan enfocaron parte de su estudio al arte, la creación artística y las relaciones entre el artista y su obra. Freud ilumina el camino diciendo que el artista le lleva la delantera al psicoanalista. De igual modo, Lacan asegura que el artista nos abre el camino. En la actualidad, distintos autores plantearon diversas relaciones entre arte y psicoanálisis; algunos de ellos han abordado investigaciones sobre trauma y creación artística. En este punto, se destaca Joaquín Carrasco (2021), psicoanalista chileno, que se propuso investigar la creación artística como posible tratamiento de lo traumático a partir de la vida y obra de Frida Kahlo en su Tesis de Maestría en Clínica Psicoanalítica. Partiendo de estas consideraciones, sumado a un interés personal por la vida y obra cinematográfica de Guillermo del Toro, se estableció la presente investigación.

Luego de una exhaustiva revisión bibliográfica, se consideró como anticipación de sentido que existe al menos una relación entre trauma y creación artística. A partir de la misma, se planteó la pregunta general que guio el estudio: ¿Qué relación puede establecerse entre trauma y creación artística a partir de la vida y obra cinematográfica de Guillermo del Toro desde una lectura de orientación lacaniana? Desde aquí, se formularon los objetivos que permitieron dar respuesta a la misma. El objetivo general fue analizar la posible relación entre trauma y creación artística a partir de la vida y obra cinematográfica de Guillermo del Toro, desde una lectura de orientación lacaniana. Los objetivos específicos fueron: construir la historia de vida del cineasta a partir de las fuentes seleccionadas; identificar elementos de su vida y obra cinematográfica que permitan establecer una posible relación entre trauma y creación artística; inferir *lo siniestro* en la vida y obra cinematográfica; y, por último, delimitar una posible relación entre trauma y creación artística.

El marco teórico de esta investigación exhibe un recorrido profundo sobre las nociones de trauma y creación artística. Además, ofrece algunas definiciones relevantes en relación al arte y al cine que permitieron enmarcar el estudio.

Esta investigación se basó en el estudio cualitativo de los datos, presentando un nivel *descriptivo-exploratorio* no exhaustivo. El diseño en el que se fundamentó es el *biográfico-narrativo*, utilizando la técnica *historia de vida*. Resulta importante destacar que para este estudio no se utilizó una muestra de participantes como tal, sino más bien fuentes de consulta adaptadas al planteamiento del problema. Dichas fuentes no fueron determinadas de manera a priori, sino luego de un recorrido que la hizo posible. De esta

forma, las fuentes seleccionadas fueron de tipo bibliográficas, biográficas y documentales. En específico: textos teóricos que desarrollan ideas sobre la temática propuesta, tres libros que presentan entrevistas entre sus autores y Del Toro, la obra cinematográfica del cineasta y dos entrevistas audiovisuales en donde el cineasta habla sobre sus dos últimas películas.

El proceso de recolección de los datos requirió de la construcción de dos instrumentos: un sistema de ficheros y anotaciones. El primero, implicó la división de las fichas en tres ejes temáticos, según el tipo de información que se buscó recolectar: Fichas Bibliográficas, Fichas Biográficas y Fichas Filmográficas. Esto posibilitó la localización de las fuentes de consulta, el registro de los datos principales del material recolectado, la organización de información disponible y el recorte de los datos. Cabe mencionar que en todas estas fichas se consignó un espacio para las anotaciones de la investigadora basadas en ideas, preguntas, relaciones, conclusiones preliminares, etc.; facilitando la reflexión y el posterior análisis de los datos, permitiendo de esta forma arribar a mejores y satisfactorios resultados. Por otra parte, el segundo instrumento se utilizó para las fuentes de menor importancia, teniendo en cuenta: Fuente, Nombre del autor o autores, Fecha de publicación y Transcripción de información relevante.

El método utilizado para la recolección de los datos fue el observacional-descriptivo, permitiendo examinar todas las fuentes seleccionadas sin modificar las variables de estudio. Asimismo, se utilizaron otras técnicas: el análisis documental, la historia de vida y la construcción de los instrumentos que permitieron la recolección de los datos.

Al tratarse de un sujeto que no ha atravesado la experiencia analítica, se tuvo la precaución de, ante todo, no interpretar el caso. Se realizó la construcción de su historia de vida, la cual permitió organizar el relato del cineasta en relación a su vida y su obra cinematográfica. Para esto, la orientación que guio el análisis de los datos es la del psicoanálisis aplicado; entendiendo que, no se trata de aplicar el psicoanálisis a otros discursos, prácticas, disciplinas, etc., sino a la inversa, se trata de tomar estos últimos, para aplicarlos al psicoanálisis y así obtener una enseñanza. ¿De qué manera? Siguiendo el camino del artista. En este sentido, se abordó el cine como creación artística, no para explicar el genio del artista, sino para demostrar una enseñanza que resulte valiosa. Por eso, el horizonte de la presente tesis fue obtener un saldo de saber que contribuya al psicoanálisis, en lo referido a la relación entre arte y psicoanálisis y, en específico, a la

relación entre trauma y creación artística. De ninguna manera se pretendió cerrar el tema de investigación ni abordarlo en su completud, por el contrario, el interés estuvo puesto en abrir el tema hacia nuevas consideraciones e interrogantes que posibiliten acrecentar el saber, así se constituya en un pequeño aporte.

Siguiendo su relato, se puede notar que Del Toro destaca ciertos acontecimientos que lo marcaron produciendo consecuencias definitivas que hoy forman parte de lo que hace y de quien es. En este sentido, los mismos podrían ser considerados desde la teoría psicoanalítica del trauma. A medida que se avance con la lectura de esta investigación se podrá comprender de qué manera la historia de vida de este cineasta, permite reparar en la relación entre trauma, en tanto encuentro con lo real, y creación cinematográfica, como arreglo singular que le permite tramitar algo que retorna como imposible, inasimilable.

Planteamiento del Problema

Un planteamiento cualitativo es como ingresar a un laberinto. Sabemos dónde comenzamos, pero no dónde habremos de terminar. – Sampieri (2014, p. 356).

Pregunta de Investigación

¿Qué relación puede establecerse entre trauma y creación artística a partir de la vida y obra cinematográfica de Guillermo del Toro desde una lectura de orientación lacaniana?

Objetivos de la Investigación

Objetivo General

Analizar una posible relación entre trauma y creación artística a partir de la vida y obra cinematográfica de Guillermo del Toro, desde una lectura de orientación lacaniana.

Objetivos Específicos

- Construir la historia de vida de Guillermo del Toro a partir de las fuentes seleccionadas.
- Identificar elementos de la vida y obra cinematográfica de Guillermo del Toro que permitan establecer una posible relación entre trauma y creación artística.
- Inferir *lo siniestro* en la vida y obra cinematográfica de Guillermo del Toro.
- Delimitar una posible relación entre trauma y creación artística a partir de la vida y obra cinematográfica de Guillermo del Toro.

Justificación

Este trabajo se trató sobre el abordaje delimitado por la construcción de la historia de vida de Guillermo del Toro; recabando y detallando aquellos elementos que él mismo identifica como relevantes respecto a su vida y obra cinematográfica, siendo importante para esta investigación ya que se analizó su relato a partir de las fuentes seleccionadas. Por eso, es posible afirmar que se realizó una lectura de contexto en relación a considerar el cine como texto y a la vida como su campo, teniendo en cuenta que desde el psicoanálisis poco importan las biografías como realidad material; lo realmente importante es lo que un sujeto puede decir acerca de su vida, es decir, su relato. En este sentido, se consideró conveniente hablar de historia de vida, en tanto él dice ciertas cosas sobre su vida y su cine. Esto se explica ya que, a partir del relato fue posible identificar elementos que habiliten a establecer una posible relación entre trauma y creación artística desde una lectura de orientación lacaniana.

La relevancia que posee un estudio de este tipo es que posibilita extraer una enseñanza para el psicoanálisis ya que, como expone Carrasco (2021, p. 19):

En su homenaje a Marguerite Duras, Lacan sostiene que “la única ventaja que un psicoanalista tiene derecho de sacar de su posición, aun cuando esta le fuera pues reconocida como tal, es la de recordar con Freud que, en su materia, el artista siempre lo precede, y que no tiene por qué hacerse entonces el psicólogo allí donde el artista le abre el camino” (Lacan, 1965, p. 211). De esta advertencia podemos extraer una orientación para un posible abordaje psicoanalítico del artista y su obra. Si el artista es quien abre el camino, la posición conveniente para el psicoanalista será la de dejarse enseñar por éste y de ese modo extraer un saldo de saber para el psicoanálisis.

En este sentido, es posible afirmar que el valor de investigar la vida y la obra cinematográfica del cineasta radica en que ofrece la posibilidad de comprender la singularidad y complejidad de una historia de vida, bajo la luz de la teoría psicoanalítica. Sin confundir que no se trata de interpretar la misma, sino de pensarla desde una lectura de orientación lacaniana que permita dejarse enseñar por la narrativa, el texto que despliega el artista.

Asimismo, es relevante indicar que un estudio a partir de una historia de vida tiene un valor esencial para el psicoanálisis, y por estar vinculado al arte se agrega un valor de tipo social. Como exponen Pérez Porto y Merino (2010), “Todas las personas tienen una historia de vida [...] lo habitual es que estas historias se hagan públicas o se conviertan en

biografías sólo en los casos en que el protagonista goza de popularidad o reconocimiento”. Del Toro es un director de cine latinoamericano que ha logrado reconocimiento mundial por sus creaciones cinematográficas, a razón de lo cual fue posible tener acceso a abundante información sobre su vida y su obra, que de otra forma no podría obtenerse. Gracias a esto resulta posible singularizar su caso entre muchos otros artistas, destacando, además, que es latinoamericano considerando relevante el hecho de compartir el habla castellana, ya que se puede suponer que desde lo discursivo transmite cierta convención cultural.

Como asegura Juan Urgell (s.f.), guionista, director y productor audiovisual mexicano: “Guillermo ha sabido tejer cuidadosamente personajes espeluznantes, monstruos peculiares” que impulsaron su ascenso en la industria cinematográfica.

Como alquimista, el director ha sabido combinar géneros e inspirarse en diversas influencias artísticas, [...] Su inigualable estética visual lo ha colocado en la cúspide del cine de horror, desde un enfoque autoral con una propuesta visionaria [...] logra recrear una especie de realismo mágico cinematográfico, donde lo cotidiano y lo fantástico se nutren de manera orgánica (Urgell, s.f.).

Agrega: “En sus películas, Del Toro logra dibujar una delgada línea estética y narrativa entre lo espantoso y lo encantador, tejiendo vastas complejidades en los comportamientos de sus criaturas, contradicciones dignas del ser humano” (Urgell, s.f.). Concluye señalando: “A diferencia de muchos otros cineastas emblemáticos, [...] Del Toro propone las historias de monstruos como una forma genuina de expresión artística [...] frecuentemente combina elementos genéricos, y en el proceso, cuestiona las fronteras que dividen a los géneros” (Urgell, s.f.).

A partir de la descripción que realiza Urgell, se puede afirmar que la particular manera que tiene Del Toro de crear en el cine refleja toda la originalidad de su pensamiento y que posee una singular manera de representar sus ideas a través del cine, siguiendo sus propias reglas. Esto, entre otras cosas, lo diferencia taxativamente de otros cineastas.

Por otra parte, es importante subrayar la idea de Carlos G. Motta (2010):

La obra de un artista merece ser tenida en cuenta, porque en ella se ha invertido un tiempo de construcción, que es único en cada uno de nosotros. Un tiempo que se desplaza al respeto de la contemplación del otro [...] Un tiempo que escribe y permite contar, ser

contado y contarse. Fragmentos o piezas que se encuentran, no siempre originales, pero sí legítimas (p. 6).

En este sentido, podría decirse que la obra cinematográfica de Del Toro goza de un valor esencial tanto en lo que respecta a su originalidad como a su legitimidad. Originalidad por su particular, espontánea y novedosa manera de crear; y legitimidad, en tanto las mismas revelan su autenticidad.

A su vez, Motta se pregunta: “¿Qué puede enseñar el cine al psicoanálisis?” (p.1). La respuesta a la que arriba es: “por los resultados que se han obtenido en todos los ámbitos psicoanalíticos, constatamos que vamos por buen camino al afirmar que sí, que el cine puede hacer grandes aportes al psicoanálisis y a su dispositivo analítico” (Motta, 2023, p. 4). En este sentido, el cine ofrece muchas posibilidades de estudio al psicoanálisis siendo una de ellas la planteada por esta investigación.

Por otra parte, se considera importante señalar que en una época en la que destacan las investigaciones sobre procesos cerebrales, genética, inteligencia artificial, etc.; y donde se piensa hasta qué punto el ambiente y la cultura inciden sobre la subjetividad, vale la pena realizar un estudio que se interese por la historia de vida de un sujeto a partir de su relato y obra artística. La potencia del mismo radica en dar cuenta de la vigencia epistémica y clínica de ciertas nociones propuestas por el psicoanálisis, como la del trauma.

Por último, se resalta que en la Universidad Católica de Salta se desconoce la existencia hasta el momento, de alguna investigación que vincule trauma y creación artística. Tampoco se hallaron investigaciones que propongan el estudio entre arte y psicoanálisis. Por lo cual, resultará un aporte de gran relevancia y novedad para dicha institución educativa, desde el punto de vista de ser el puntapié para otros trabajos de investigación de esta índole.

Consecuencias Éticas y Legales

En la presente investigación se trabajó con la historia de vida de Guillermo del Toro construida a partir de fuentes biográficas y documentales. En este sentido, se ampara en las cuestiones éticas y legales basadas en el Código de Ética de Fe.P.R.A. (Federación de Psicólogos de la República Argentina) y la Ley Provincial del Ejercicio Profesional del Psicólogo N°6063 (Salta). A su vez, se respetaron las Normas de la American Psychological Association (A.P.A.) en su séptima edición. Se describen brevemente las mismas a continuación.

El Código de Ética de Fe.P.R.A., tiene como propósito proveer tanto principios generales como normativas deontológicas orientadas a las situaciones con que pueden encontrarse los psicólogos en el ejercicio de su profesión, estableciendo así las reglas de conducta profesional que han de regir su práctica. El presente trabajo de investigación cumple con lo consignado por este Código, sin incumplir ningún punto de los principios generales, de las normas deontológicas, ni de la conducta profesional que rige la práctica en Psicología.

Por otro lado, cabe mencionar que en toda actividad que compete al ejercicio profesional del Psicólogo, resulta imprescindible tener la Ley Provincial del Ejercicio Profesional del Psicólogo N°6063. Por esto, el presente trabajo de investigación ampara su realización en la misma.

Por último, tal y como está planteado por las Normas A.P.A. en su séptima edición (Julio 2020): los textos que circulan en los ámbitos académicos y científicos asumen una serie de convenciones que facilitan su producción y comunicación en comunidades discursivas específicas. Por lo cual, se utilizan dichas Normas para consignar todas las citas, notas al pie de página y referencias que se han utilizado a lo largo del presente trabajo de investigación.

Estado del Arte

Al momento de realizar esta investigación se revisaron los antecedentes acerca del tema de estudio. Esto brindó un panorama general acerca de cómo se ha abordado el tema que vincula el trauma y la creación artística desde la perspectiva psicoanalítica. A su vez, se revisaron escritos psicoanalíticos sobre Guillermo del Toro. Todo esto permitió estructurar formalmente la presente investigación. Se consignan y desarrollan a continuación los trabajos que se contemplaron en el estado de arte.

La creación artística como tratamiento de lo traumático es una **Tesis de Maestría en Clínica Psicoanalítica** desarrollada en el año **2021** por **Joaquín Carrasco** en el ámbito de la Universidad Nacional de General San Martín (ICdeBA-UNSAM). La misma está orientada a partir de la siguiente hipótesis: “para ciertos sujetos, entre ellos Frida Kahlo, la creación artística se constituye como uno de los posibles tratamientos de lo traumático”.

Los objetivos planteados fueron: Investigar la relación entre creación artística y tratamiento de lo traumático, elucidar la noción de sublimación y *sinthome* como arreglos ante lo traumático, situar la función que cumplió la creación artística en la vida de Frida Kahlo, y por último, promover la discusión en torno a las diversas soluciones existenciales ante el encuentro con lo traumático.

Este trabajo presenta un enfoque cualitativo y un diseño exploratorio. Utiliza diversas fuentes para la recolección de los datos: dos biografías de Frida Kahlo, algunas de sus obras más representativas, material fílmico y el diario íntimo que escribió durante sus últimos años. El análisis de los datos se realizó a partir de dos nociones teóricas desde la orientación lacaniana: el trauma y la creación artística.

Las conclusiones a las que llega el investigador son planteadas en términos de hallazgos. La hipótesis de investigación fue confirmada: “Frida Kahlo da cuenta de cómo un *parlêtre*¹ recurre a la creación artística para dar tratamiento a la irrupción de un real. Su producción de objetos artísticos se presenta como un saber hacer ante lo insoportable del trauma” (p. 92). El caso de Frida Kahlo ha sido elaborado por Carrasco a partir de tres ejes: el cuerpo accidentado, la maternidad imposible y el desencuentro amoroso. El autor

¹ *Parlêtre* es un neologismo de Lacan que proviene de la unión de dos verbos: *parler*, “hablar”, y *être*, que en francés viene a significar tanto “ser” como “ente”, de ahí que se traduzca como “hablanteser” o “hablente”, “serhablante”, “ser parlante”, incluso: “serhabla”.

destaca que la creación artística cumplió diversas funciones para Frida, pero no ha puesto énfasis en dichas funciones ya que no corresponden al tema de la investigación.

Se trata de una investigación de suma importancia porque sirvió como modelo para el presente estudio, brindó una orientación clave sobre todo en lo que refiere a la construcción del marco teórico, ya que se investigaron las mismas nociones: trauma y creación artística. A su vez, resultó beneficiosa para el presente estudio por tratarse de una investigación que basa sus resultados en una lectura lacaniana.

A diferencia de dicha tesis de maestría, la anticipación de sentido de la presente investigación es que existe al menos una relación entre trauma y creación artística. A su vez, la pregunta que guía la investigación es: ¿Qué relación puede establecerse entre el trauma y la creación artística a partir de la vida y obra cinematográfica de Guillermo del Toro desde una lectura lacaniana?

Otro antecedente que se toma para esta investigación es la **Tesis de Grado de Micaela Aprile, *SID VICIOUS, UN GOCE SIN LÍMITES: las funciones que cumplió el tóxico en la economía libidinal de Sid Vicious***, realizada en el año 2022, en el ámbito académico de la Universidad Católica de Salta, para la Facultad de Artes y Ciencias y encuadrada en la carrera de Licenciatura en Psicología. La misma fue utilizada ya que la metodología de investigación presentada resultó útil para pensar la presente investigación, adaptando la misma al planteamiento del problema.

El objetivo principal fue analizar las funciones que cumplió el tóxico en la economía libidinal de Sid Vicious, a partir de la lectura de su biografía escrita por Parker (2009) “Sid Vicious el ícono salvaje del punk” y de otras fuentes documentales, a la luz de los conceptos psicoanalíticos de orientación lacaniana. Para responder a tal objetivo, se planteó un estudio del caso a partir de un enfoque cualitativo de investigación, con un diseño de tipo narrativo biográfico. Para la recolección de datos empleó como instrumento un sistema de fichero que permitió la construcción del caso y su posterior análisis interpretativo. La conclusión a la que arriba la investigadora tiene que ver con la importancia que tuvieron los pequeños arreglos compensatorios y las distintas modalidades de uso del tóxico y la función que cumplió en la economía libidinal de Sid Vicious: el tóxico cumplía la función particular de compensar el desencadenamiento psicótico, sin embargo, el mismo lo empujó a la muerte.

Esta tesis orienta a la presente investigación en ciertos aspectos metodológicos y citas bibliográficas, posibilitando el abordaje del planteamiento del problema de manera

adecuada. De hecho, se utiliza el mismo diseño de investigación; el *Biográfico-Narrativo*, y el mismo instrumento de recolección de datos basado en el libro de Umberto Eco (2003). Todo esto fue adaptado a la presente investigación siguiendo la lógica del tema y los objetivos propuestos, ya que la presente tesis no construyó un caso clínico, sino que se sirvió de la historia de vida como técnica de investigación.

Abril Pérez Belasco (s.f.), realizó un Trabajo de Investigación Documental en la Universidad Iberoamericana (Ciudad de México), titulado ***El cine como arte. Representación del inconsciente a través de las películas de Guillermo del Toro.*** La pregunta que orienta el trabajo es la siguiente: ¿De qué manera se puede denominar al cine como una representación del inconsciente utilizando las películas *El laberinto del fauno* y *Cronos* del director Guillermo del Toro como punto de referencia?

La autora cuenta que el cine se ha convertido en un medio masivo de comunicación, y es por esa reproducción y difusión masiva que ha perdido su sentido de arte. Sin embargo, pretende explicar cómo el cine sigue siendo una forma de arte. Asimismo, afirma que el inconsciente ha sido tratado a lo largo de los años desde diferentes conceptos, siendo en este trabajo equiparado a los sueños. Pérez Belasco explica cómo todo lo proveniente de la imaginación lleva a la creación de contenidos o historias proviene del inconsciente y, a su vez, cómo es que el cine se convierte en una manera de visualizar los deseos y los miedos de un individuo; utilizando dos películas de Guillermo Del Toro, *Cronos* y *El Laberinto del Fauno*. Para esto, se vale de una metodología documental utilizando diferentes fuentes de investigación como papers, capítulos, artículos, etc., para definir el inconsciente y el cine. A lo que se agregan las dos películas nombradas en el párrafo anterior.

Las conclusiones a las que arriba la autora es que el cine de Guillermo Del Toro se convierte en la representación de su inconsciente, además de que abre las puertas al imaginativo (inconsciente) de las demás personas.

Salvando las diferencias conceptuales y teóricas entre la presente investigación y el trabajo antes nombrado, se destaca que este último funciona como un punto de partida para pensar el estudio realizado en esta oportunidad y diferenciarse del mismo. Pues, en la presente investigación no se pretendió analizar el cine como representación del inconsciente, sino por el contrario, de lo que se trató es de poder extraer una enseñanza para el psicoanálisis, partiendo de la idea que tiene Lacan acerca de las posibilidades que el mismo tiene frente a la obra de arte: “Explicar el arte por el inconsciente es muy

sospechoso [...] sin embargo explicar el arte por el síntoma es más serio” (Lacan, 1975, como se citó en Belaga, 2010, p.5).

Amaia Zurbano Camino en el año 2007 realiza la **Tesis Doctoral** titulada ***El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el Psicoanálisis y la Escultura de Louise Bourgeois***. La misma se encuadra en la Universidad del País Vasco, Facultad de Bellas Artes del Departamento de Escultura. El desarrollo de este trabajo de investigación “trata de ver qué valores tiene el arte como intermediario entre el artista y sus experiencias dolorosas y cómo esto se concreta en el caso de Louise Bourgeois” (p. 10). Para eso la tesis se dividió en dos partes. La primera parte, se basa en conocer la especificidad de la noción de trauma a partir de la consulta de distintas enciclopedias y diccionarios tanto generales como de medicina, psicología y psicoanálisis. La segunda parte, es una recopilación de documentos de la vida y obra de Louise Bourgeois a partir de catálogos de exposición, libros, artículos en libros, internet, revistas, periódicos, compact discs, películas, así como por medio de la visita a exposiciones y la asistencia a conferencias. Además de consultar las fuentes antes referidas, la investigadora tuvo un encuentro con Louise Bourgeois en su casa de New York.

La conclusión principal a la que arriba la autora es la siguiente: “el arte y la escultura funcionan en el caso de Louise Bourgeois como mediadores tangibles para tratar su herida psíquica” (p. 386). Prosigue afirmando que, si bien el arte en su caso ha sido un modo para revivir, abreactuar, elaborar, reelaborar o reconstruir y objetivar la vivencia traumática, no es posible afirmar que Louise Bourgeois ha conseguido así superar sus traumas. Sin embargo, considera que los mecanismos usados concuerdan con las nociones de la psicología. Por todo esto, es posible afirmar que esta tesis doctoral representa un trabajo muy completo y de gran riqueza para esta investigación ya que, realiza un recorrido exhaustivo acerca de las nociones de trauma y arte, así como las relaciones entre ellas desde diferentes perspectivas teóricas, entre las cuales, incluye la psicoanalítica.

Hasta el día de la fecha, existen diversos trabajos basados en Guillermo del Toro y sus películas. Algunos de los cuales no fueron abordados dentro de los antecedentes de esta investigación por pertenecer a otras disciplinas. Considerarlas no tendría ninguna relevancia para los propósitos de esta investigación, ya que no representan contribución alguna al tema de estudio.

Luego de la revisión y selección de antecedentes es posible afirmar que, si bien

existen distintas investigaciones que demuestran un estudio que bordea la problemática que vincula el trauma y la creación artística; ninguna lo hace desde el planteamiento del problema propuesto por la presente investigación. Es decir; el estudio de la historia de vida de Guillermo del Toro, cineasta mexicano mundialmente reconocido, con propósito de analizar una relación entre trauma y creación artística desde una lectura orientación lacaniana.

Marco Teórico

Capítulo I: Sobre Psicoanálisis

En este capítulo se expone un desarrollo teórico de las bases sobre las cuales se asienta esta investigación y que, a su vez, permiten justificar la perspectiva desde la cual se aborda el análisis del estudio. Cabe aclarar que a los fines de este estudio, no se toman conceptos provenientes de otros campos de la Psicología diferentes al Psicoanálisis freudiano y lacaniano.

I.I - ¿Qué es el Psicoanálisis?

Psicoanálisis es un término propuesto por Sigmund Freud en el año 1896. En el *Diccionario de Psicoanálisis* de Jean Laplanche y Jean-Bertrand Pontalis (2013), se cita: “Llamamos psicoanálisis al trabajo mediante el cual traemos a la conciencia del enfermo lo psíquico reprimido en él” (p. 317). En el *Diccionario Introductorio al Psicoanálisis Lacaniano* de Dylan Evans (2018, p. 153 y 154) se encuentra la siguiente definición: “El psicoanálisis es la teoría y la práctica iniciadas por Sigmund Freud (1856- 1939), basadas en el descubrimiento del inconsciente”. Este autor expone que Freud distingue entre el psicoanálisis como: “Un método de investigación de los procesos mentales inconscientes”; “Un método para tratar los trastornos neuróticos” y; “Un conjunto de teorías sobre los procesos mentales reveladas por el método psicoanalítico de investigación y tratamiento” (Evans, 2018, p. 153). Por su parte, “Lacan sostiene que la teoría psicoanalítica es un modo de discurso científico [...] con un objeto específico”. Asimismo: “El psicoanálisis es una disciplina autónoma; puede tomar conceptos de muchas otras disciplinas, pero esto no significa que dependa de ninguna de ellas, puesto que reelabora esos conceptos de un modo singular” (Evans, 2018, p. 154). De aquí, surge la posibilidad de lectura respecto del arte.

Silvia Ons, en su libro *Todo lo que necesitas saber sobre Psicoanálisis* (2014, p. 29 - 31) señala: “navigue el psicoanálisis entre la ciencia y el arte, ya que en semejanza con la tarea del artista el analizante construye con las marcas de su historia algo diferente a su neurosis”. Cita un pasaje de Freud, del escrito *El porvenir de una ilusión* (1928), en el que dice “El psicoanálisis es en realidad un método de investigación, un instrumento parcial, como el cálculo infinitesimal”. Cita también a Lacan (1975), quien afirma que “el sujeto del psicoanálisis es el sujeto que la ciencia rechaza” (p. 31).

Psicoanálisis Aplicado

Se habla de *Psicoanálisis Aplicado* para no correr el riesgo de interpretar psicoanalíticamente la obra de arte. Distintos autores coinciden en que no se trata de aplicar conceptos de la teoría psicoanalítica a un campo diferente, sino que, como afirma Carrasco (2021), “consiste en la aplicación de otras disciplinas al campo del psicoanálisis” (p. 23 y 24).

José Bleger (1966, p. 176 y 177) expone:

La denominación "psicoanálisis aplicado" no es totalmente correcta, ya que no se trata únicamente de la aplicación del psicoanálisis, sino de un verdadero procedimiento de investigación, y para corroborar lo dicho, basta recordar los estudios de Freud sobre la *Gradiva* de Jensen, Miguel Ángel, Moisés, el caso Schreber, el pintor Christoph Haizmann, Dostoievski, etc.; y en otro sentido, también estudios como *Tótem y tabú*. El psicoanálisis aplicado reduce también la complejidad de los fenómenos, como también lo hace el psicoanálisis clínico, pero en una dirección muy definida: en la amortiguación del impacto directo de la relación, transferencial-contratransferencial, que hace que algunos problemas [...] puedan haber sido primero investigados más profundamente con el procedimiento del psicoanálisis aplicado. El estudio de obras literarias o artísticas no es el único campo en que resulta posible utilizar el psicoanálisis aplicado, ya que el mismo puede ser beneficioso igualmente en el caso de distintas manifestaciones culturales y de distintos comportamientos o actividades [...] y también en el estudio de pautas culturales y en el de la interacción individuo-sociedad.

Miriam L. Chorne (2015, p. 6), señala:

Lacan sigue a Freud, quien siempre sostuvo que el psicoanálisis no estaba en condiciones de descifrar el misterio de la obra de arte, decía “¡el análisis debe rendir las armas ante el poeta!”, no puede explicar algo esencial: el genio de los creadores. Y, a la vez, afirmaba que el trabajo artístico precede al trabajo psicoanalítico y le prepara el camino. Por eso, dice Lacan, si bien el psicoanálisis no se puede aplicar al arte, corresponde en cambio aplicar el arte al psicoanálisis, para hacer avanzar así la teoría.

A su vez, esta autora considera que lo que autoriza tanto a Freud como Lacan a realizar este tipo de estudios es “la búsqueda de una enseñanza que les proporcionaría la obra de arte” (Chorne, 2015, p. 6). Por eso, refiere que estos autores son firmes en su posición respecto de que el psicoanálisis no estaba en condiciones de descifrar el arte. No obstante, presenta las condiciones para aplicar el arte al psicoanálisis.

Eugenio Cornide Cheda (s.f.) indica: “La expresión “psicoanálisis aplicado”, designa en su acepción corriente, al psicoanálisis cuando aplica su saber teórico y su método a objetos de estudio exteriores, al campo de la cura psicoanalítica”. A continuación, expone como ejemplo el estudio de: “las obras literarias o artísticas, [...] las religiones, las instituciones, la economía, la política, la justicia, la docencia, la sociología, el deporte o cualquier otra disciplina”.

Carlos G. Motta (2005, p. 54), plantea que el psicoanálisis aplicado se trata de trasladar ciertas concepciones al psicoanálisis para que puedan fecundarlo.

De lo que se trata, en últimos términos, es que el psicoanalista pueda pensar la obra de arte, más no interpretarla. Tal como indica Lacan en su Homenaje a Marguerite Duras (1965) el artista le lleva la delantera al psicoanálisis; más que aplicar psicoanálisis a la obra, el psicoanalista deberá poder “extraer de ella aquello que puede enseñarle”. De igual manera, en las *Conferencias en las Universidades Norteamericanas* de 1975, Lacan afirma: “Explicar el arte por el inconsciente es muy sospechoso [...] sin embargo, explicar el arte por el síntoma es más serio” (como se citó en Belaga, 2010, p. 5). Frase retomada por Joaquín Carrasco y por Guillermo Belaga en los trabajos que fueron considerados en la presente investigación.

Esta es la orientación pertinente a seguir en esta investigación.

I.II - Historia de Vida

A los fines de esta investigación, se desarrolla este título ya que, para la elaboración de esta tesis se construye la historia de vida de Guillermo del Toro. A su vez, la historia de vida sirve como técnica de investigación sustentada en el diseño biográfico-narrativo de la misma.

Historia de Vida: Una Metodología de Investigación

Siguiendo a Pérez Porto y Gardey, la palabra biografía indica la historia de vida de una persona. Esta palabra proviene de un término griego compuesto: *bios*, que significa “vida”; y *graphein*, que significa “escribir”. Según autores: “una *biografía* es una narración escrita que resume los principales hechos en la vida de una persona. También se conoce como *biografía* al género literario en el que se enmarcan estas narraciones” (2009).

Mayra Chárriez Cordero (2012) plantea que “la historia de vida es la forma en que una persona narra de manera profunda las experiencias de vida en función de la

interpretación que ésta le haya dado a su vida y el significado que se tenga de una interacción social” (p. 53).

Una historia de vida es, siguiendo a Pérez Porto y Merino (2010), “una narración, un relato o una exposición de acontecimientos, ya sean reales o ficticios”. A su vez, explican: “una historia de vida es un relato con los sucesos que una persona vivió a lo largo de su existencia”. El mismo “nunca será exhaustivo ya que resulta imposible reseñar cada acontecimiento que ocurrió en la vida de un sujeto desde el nacimiento hasta el presente o su muerte”. Por lo tanto, la misma “suele resumir los hechos más salientes de la existencia de un individuo. La elección de lo narrado dependerá de la óptica de la propia persona [...] o de quien esté contando la historia de vida”. Asimismo, es importante señalar, como lo hacen estos autores que “Todas las personas tienen una historia de vida [...] lo habitual es que estas historias se hagan públicas o se conviertan en biografías sólo en los casos en que el protagonista goza de popularidad o reconocimiento”. Este es el caso de Guillermo del Toro.

Historia de Vida en Psicoanálisis

Jorge Makari (2012) postula que “el psicoanálisis sigue siendo la explicación general de la vida interior más detallada que poseemos. Si se lee entre líneas en biografías, novelas, retratos periodísticos y guiones, se pueden encontrar explicaciones del carácter humano” (citado en Aprile, 2022, p. 21). Desde aquí se afirma que el psicoanálisis pueda realizar una lectura a partir de una biografía o historia de vida. A partir de las mismas, se puede analizar ciertos fenómenos que, como dice Aprile (2022), “atravesan la vida de los sujetos, teniendo en cuenta las coordenadas del contexto. Fenómenos, que, a su vez, tienen una incidencia en la clínica” (p. 21).

El psicoanálisis se ha servido históricamente del género literario para el estudio de ciertos constructos teóricos. Incluso, tanto Freud como Lacan han utilizado distintas historias de vida para extraer alguna enseñanza, o bien, para ilustrar lo que estaban conceptualizando (Sánchez, 2018, citado en Aprile, 2022, p. 21). En el caso de Freud, se encuentran ejemplos de esto en textos como *Un recuerdo infantil de Leonardo da Vinci* (1910) y *Un recuerdo infantil de Goethe en «Poesía y Verdad»* (1917), entre otros. En el caso de Lacan, es posible localizar textos como *La juventud de Gide* (1958), el *Homenaje a Marguerite Duras* (1965) y *Joyce el síntoma* (1976). En relación a este último escrito, “no solamente tomó la obra del autor, sino que accedió a un gran número de obras

dedicadas a Joyce, tanto textos biográficos como ensayos críticos” (Sánchez, 2018, citado en Aprile, 2022, p. 21).

Las biografías no sólo iluminan la obra del autor, sino que permiten retratar, a través de ellas, la relación entre la obra y la vida del mismo (Bradford, 2011, como se citó en Aprile, 2022, p. 21). Salamone (2022) asevera que “es un error suponer que la vida y obra de alguien son cosas que pueden tratarse por separado. [...] Conocer la vida del autor nos permite entender su obra” (en Aprile, 2022, p. 22). Siguiendo a este mismo autor, una biografía “puede tener el valor de un caso. Es decir, algo que nos enseña sobre algunos conceptos [...] como el deseo, el fantasma, las soluciones sintomáticas o cómo el sujeto se las arregla con su goce” (citado en Aprile, 2022, p. 23).

En esta investigación, se consideró conveniente hablar en términos de historia de vida. Desde esta perspectiva, es posible afirmar que una historia de vida posee un valor esencial para el psicoanálisis, en tanto permite exhibir ciertas nociones. En este sentido, se podría suponer que a través de la misma resultaría factible reparar en aquellos arreglos y soluciones singulares que un sujeto encuentra para tramitar un imposible de soportar, es decir, algo perteneciente al registro del trauma como encuentro con lo real. No aplicando la teoría a la obra, sino pensando la obra orientada por la teoría. Lo que significa poder servirse de la teoría para dejarse enseñar por, en este caso, la historia de vida de Guillermo del Toro. Tener en cuenta todo esto, resulta relevante para la investigación ya que permite pensar la posible relación entre trauma y creación artística.

Capítulo II: La Noción Psicoanalítica de Trauma

Para este capítulo se toman diferentes fuentes bibliográficas de autores que permiten un desarrollo teórico del término trauma desde la perspectiva psicoanalítica, con el fin arribar a una comprensión profunda del mismo. El recorrido que aquí se realiza, se ha organizado de manera tal que ilumine sobre su construcción a lo largo del tiempo. Esto se debe a que la noción de trauma, como tantas otras en psicoanálisis, ha ido sufriendo modificaciones tanto en la obra de Freud como en la de Lacan.

La relevancia de realizar un estudio sobre la noción de trauma está dada por la actualidad de este término.

I. - Definición de Trauma

Laplanche y Pontalis (2013, p. 447) exponen la siguiente definición de trauma: “Acontecimiento de la vida del sujeto caracterizado por su intensidad, la incapacidad del sujeto de responder a él adecuadamente y el trastorno y los efectos patógenos duraderos que provoca en la organización psíquica”. Además: “En términos económicos, el traumatismo se caracteriza por un aflujo de excitaciones excesivo, en relación a la tolerancia del sujeto y su capacidad de controlar y elaborar psíquicamente dichas excitaciones”. Seguido de esto, presentan la etimología del término: “Trauma, que viene del griego τραῦμα = herida, y deriva de τρυπώ ἐξω = perforar, designa una herida con efracción”. Se destaca: “El psicoanálisis ha recogido estos términos [...] transponiendo al plano psíquico las tres significaciones inherentes a los mismos: la de un choque violento, la de una efracción y la de consecuencias sobre el conjunto de la organización”.

Ons (2014) dice sobre el trauma: “En términos económicos, se caracteriza por un aflujo de excitaciones que no pueden tramitarse simbólicamente” (p. 249). Asimismo, la autora sostiene la universalidad del trauma afirmando que el mismo afecta a todos los seres humanos: “Para algunos fue un encuentro único, brutal, por sorpresa e inolvidable. Para otros, se trata de una experiencia colectiva marcada para siempre por lo arbitrario, la voluntad de destrucción, la pulsión de muerte” (p. 98). Lo importante es apuntar a la singularidad, y Carrasco (2022, Ep. 70, disponible en Spotify) lo dice de la siguiente forma:

El trauma no está definido por la naturaleza del acontecimiento. De esa manera, un acontecimiento puede llegar a ser traumático para un sujeto versus que para otro sujeto no tenga absolutamente ningún efecto traumático. Eso nos muestra que lo que está en juego

no es solamente el acontecimiento, el evento mismo, sino que también está en juego, si lo decimos freudianamente, el Aparato Psíquico.

Nelson Ruiz (2022) comenta: “hay un real que no permite anticipar un tratamiento para lo traumático. Cada sujeto va a encontrando su propia solución. Las múltiples salidas a lo traumático pueden ser ubicadas a posteriori” (Ep. 70, disponible en Spotify). Considerar esto es sumamente relevante para este trabajo y, también, para pensar la práctica clínica desde el psicoanálisis.

II.II - Recorrido Teórico del Trauma en Freud

S. Freud (1856 - 1939), médico neurólogo austríaco, se dedicó al estudio de la vida psíquica a partir de la exploración del inconsciente, de manera análoga al trabajo que realiza un arqueólogo. Así creó su propia técnica: el psicoanálisis. Actualmente, la contribución teórica y práctica de su legado, su extensa producción intelectual; ofrece la posibilidad de aventurarse en el estudio del psicoanálisis, la psicopatología, la mitología, la literatura, la historia, la sociología y el arte (Giardini et al., 2017). Siendo este último, muy importante para la presente investigación.

Germán García (2005, p. 7) indica que “trauma se escribe igual en inglés, francés, español y portugués, si bien es una palabra de origen griego” Y explica que para Freud “se trata de un acontecimiento que altera una regulación y no puede explicarse” (p. 11). A su vez, este mismo autor expone que la teoría freudiana sobre el trauma presenta dos momentos en su elaboración: el primero, posee las características de una teoría intimista, basado en una hipótesis tomada de la histeria; el segundo, tiene como finalidad responder a los traumas de la guerra de los años '14. Se desarrollan ambas a continuación.

Primer Momento

En un texto de 1983, denominado *Estudios sobre la Histeria - El Mecanismo Psíquico de los Fenómenos Históricos: Comunicación Preliminar*, se detallan los hallazgos de Freud y Josef Breuer destinados a conocer la motivación de los diversos síntomas y formas de la histeria, el proceso que los hizo surgir por primera vez y, con frecuencia muchos años atrás, el fenómeno del que se trate. En este momento, se pensaba que en la neurosis traumática la verdadera causa de la enfermedad era el trauma psíquico o sobresalto, entendido como cualquier suceso que provocase los afectos de miedo, angustia, vergüenza y/o dolor psíquico. De modo que, dependía de la sensibilidad del sujeto que aquel suceso adquiriese, o no, relevancia traumática. Además, Freud destaca:

“El trauma psíquico, o su recuerdo, actúa a modo de cuerpo extraño que continúa ejerciendo sobre el organismo una acción eficaz y presente, por mucho tiempo que haya transcurrido” (1893, p. 43). Y señala: “Las representaciones devenidas patógenas se conservan tan frescas y plenas de afecto porque les está negado el desgaste normal mediante la descarga por reacción o la reproducción en estados de asociación no cohibida” (1893, p. 46). En este sentido, el trauma psíquico queda definido por aquellas impresiones que han quedado privadas de una descarga adecuada.

Más adelante, en un texto de 1915 denominado *La Represión*, Freud expone que uno de los destinos de la pulsión puede tropezar con las resistencias que intentan despojarlo de su eficacia pasando la misma al estado de represión. Explica que si se tratara del efecto de un estímulo externo, el medio de defensa más adecuado sería la fuga. En cambio, tratándose de la pulsión, la fuga resulta ineficaz, porque el yo no puede huir de sí mismo: “La esencia de la represión consiste exclusivamente en rechazar y mantener alejados de lo consciente a determinados elementos” (p. 2053 y 2054). La represión sería un esfuerzo de desalojo de aquello que resultaría intolerable para la consciencia del sujeto.

A su vez, Freud (1915, p. 2054) ubica dos fases de la Represión: la represión primitiva y la represión propiamente dicha. En la primera, a la representación psíquica de la pulsión se le niega el acceso a la consciencia. Esta negativa provoca una fijación: la representación queda inmutable a partir de este momento, junto con la pulsión ligada a ella. En la segunda fase, la represión propiamente dicha “Recae sobre las ramificaciones psíquicas de la representación reprimida o sobre aquellas series de ideas procedentes de fuentes distintas, pero que han entrado en conexión asociativa con dicha representación”. La tendencia a reprimir no podría alcanzar sus propósitos si no actuaran ambas fuerzas y no existiera lo primordialmente reprimido que está dispuesto a acoger todo aquello que es rechazado por lo consciente. Freud agrega una tercera fase: el retorno de lo reprimido; es decir, las formaciones del inconsciente (lapsus, actos fallidos, chiste, sueños, etc.) y las formaciones de compromiso, o sea, el síntoma.

En 1916/17, Freud escribe sus *Lecciones Introductorias al Psicoanálisis*. Bajo el título de *Fijación al Trauma - Lo Inconsciente*, plantea dos conclusiones. La primera, es que para el enfermo no ha pasado aún el momento del trauma, pues sigue considerándolo presente porque “la fijación a una fase determinada del pasado traspasa los límites de la neurosis” (p. 2294). La segunda, es que se trata de procesos psíquicos inconscientes: “Siempre que nos hallamos en presencia de un síntoma, debemos deducir la existencia en

el enfermo de procesos inconscientes que contienen precisamente el sentido de dicho síntoma”. Ciertos procesos psíquicos que hubieran debido desarrollarse normalmente hasta llegar a la conciencia, han visto interrumpido su curso por una causa cualquiera, y obligados a permanecer inconscientes han dado, en cambio, origen al síntoma (p. 2297).

García (2005) explica que Freud coloca al trauma entre un primer y un segundo tiempo: “el primero está ubicado en la infancia, el segundo en la pubertad. De esta manera, [...], será ese segundo tiempo, actuando sobre el primero, lo que producirá un efecto traumático” (p. 16). En otros términos: “hay un primer tiempo donde un acontecimiento no tiene ningún valor, y un segundo tiempo donde efectivamente lo adquiere”. Esto ocurre porque “algo del mundo exterior va a ligarse con algo de la pulsión”. Seguido de esto, el autor señala que “para Freud, la sorpresa de ese encuentro, entre una fantasía y un acontecimiento externo, al anudarse, produciría un trauma” (2005, p. 17). La relación que Freud establece es que “en la infancia existía una fantasía y que, en la pubertad, ocurre un acontecimiento”. Frente a esto, García dice: “El problema, si definimos la fantasía como un montaje de la pulsión, es dilucidar cómo actúa el acontecimiento sobre esta o, a la inversa, de qué manera actúa la fantasía sobre el acontecimiento” (2005, p. 18).

En 1919, Freud publica *Lo Siniestro* (también traducido como *Lo Ominoso*): “Lo *Unheimlich*, lo siniestro [...] concepto próximo a los de espantable, angustiante, espeluznante” (p. 2483). Esta noción queda definida de la siguiente forma: “Lo siniestro sería aquella suerte de espantoso que afecta las cosas conocidas y familiares desde tiempo atrás” (p. 2484). Freud se pregunta cómo esto es posible y bajo qué condiciones lo familiar puede tornarse siniestro. Para responder esto, en primer lugar, realiza un análisis lingüístico del término *unheimlich* y su antónimo *heimlich* - *heimisch* (familiar, íntimo, secreto, hogareño, doméstico). Más adelante, continúa con un análisis del contenido de las vivencias que ilustran lo siniestro a partir de ficciones literarias y de vivencias realmente vividas.

En alemán *heimlich* tiene dos acepciones: por un lado, es lo familiar, lo propio de la casa, no extraño, íntimo, etc.; por otro lado, indica algo secreto, oculto, sigiloso, clandestino. *Unheimlich*, antónimo de *heimlich*, se definiría como lo no familiar, extraño, no conocido. Sin embargo, Freud descubre que la palabra *unheimlich* termina coincidiendo con lo *heimlich* en su segunda acepción. Basado en la definición de Schelling, Freud dice: “Unheimlich sería todo lo que debía haber quedado oculto,

secreto, pero que se ha manifestado” (p. 2487). De este modo, afirma: “*heimlich es una voz cuya acepción evoluciona hacia la ambivalencia*, hasta que termina por coincidir con la de su antítesis, *unheimlich*. Unheimlich es, de una manera cualquiera, una especie de *heimlich*” (p. 2488).

Por otro lado, Freud realiza un análisis de la ficción literaria *Der Sandmann* – traducido como “El arenero” o “El hombre de arena”–, de los *Cuentos fantásticos* de E.T.A. Hoffmann. Luego de un desarrollo extenso, termina por concluir: “nos atreveremos a referir el carácter siniestro del arenero al complejo de castración infantil” (p. 2492). Esta última hace referencia a la angustia derivada del Complejo de Edipo. Freud descubre en aquellos temas que evocan un efecto siniestro, un origen en las fuentes infantiles: “Nos hallamos así, ante todo, *con el tema del «doble», o del «otro yo», en todas sus variaciones y desarrollos*” (p. 2493). Respecto al mismo, Freud explica que conforme evoluciona el yo, en el mismo “se desarrolla paulatinamente una instancia particular que se opone al resto del yo, que sirve a la autoobservación y a la autocrítica, que cumple la función de censura psíquica”. La existencia de tal instancia, “*susceptible de tratar al yo como si fuera un objeto*, permite que la vieja representación del «doble» adquiriera un nuevo contenido y que se le atribuya una serie de elementos” (p. 2494), entre los cuales nombra: por un lado, “todo aquello que la autocrítica considera perteneciente al superado narcisismo de los tiempos primitivos” y, por otro, “todas las posibilidades de nuestra existencia que no han hallado realización y que la imaginación no se resigna a abandonar” (p. 2494). No obstante, Freud considera que ninguna de estas explicaciones alcanza para explicar el carácter siniestro propio de la figura del «doble». “El carácter siniestro sólo puede obedecer a que el «doble» *es una formación perteneciente a las épocas psíquicas primitivas y superadas, en las cuales sin duda tenía un sentido menos hostil*”. Freud dice que tal carácter también se halla en otra serie de hechos: “sólo el factor de la *repetición involuntaria* es el que nos hace parecer siniestro lo que en otras circunstancias sería inocente, imponiéndonos así la idea de lo nefasto, de lo ineludible, donde en otro caso sólo habríamos hablado de «casualidad»” (p. 2495). A partir de esta exposición, Freud llega a decir que “*la actividad psíquica inconsciente está dominada por un automatismo o impulso de repetición (repetición compulsiva)*, inherente, con toda probabilidad, a la esencia misma de los instintos, *provisto de poderío suficiente para sobreponerse al principio de placer*”. En este sentido: “se sentiría como siniestro cuanto sea susceptible de evocar este impulso de repetición interior” (p. 2496).

Por otro lado, Freud menciona que el análisis de los diversos casos de lo siniestro lo ha llevado a pensar en la cuestión del animismo, vieja concepción del mundo. Dicho animismo reúne características como la omnipotencia del pensamiento, la pululación de espíritus humanos en el mundo, la sobreestimación narcisista de los propios procesos anímicos, la técnica mágica que en ella se basa y las creaciones mediante las cuales el narcisismo primitivo se defendía de la realidad.

Parece que en el *curso de nuestro desarrollo individual todos hemos pasado por una fase correspondiente* a este animismo de los primitivos, que en ninguno de nosotros esa fase ha transcurrido sin dejar restos y trazas capaces de manifestarse en cualquier momento, y que *cuanto hoy nos parece «siniestro» llena la condición de evocar esos restos de una actividad psíquica animista, estimulándolos a manifestarse.* (Freud, 1919, p. 2497).

Freud enuncia dos formulaciones al respecto:

Ante todo: si la teoría psicoanalítica tiene razón al afirmar que todo *afecto* de un impulso emocional, cualquiera que sea su naturaleza, *es convertido por la represión en angustia*, entonces es preciso que entre las formas de lo angustioso exista un grupo en el cual se pueda reconocer esto, lo angustioso, es algo reprimido que retorna. Esta forma de angustia sería lo siniestro [...] En segundo lugar, si ésta es realmente la *esencia de lo siniestro*, entonces comprenderemos que el lenguaje corriente pase insensiblemente de lo «*Heimlich*» a su contrario, lo «*Unheimlich*», pues esto último, lo siniestro, no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de la represión [...] lo siniestro sería algo que, debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado (Freud, 1919, p. 2498).

Siguiendo esta idea, plantea que la represión sería “condición necesaria para que lo primitivo pueda retornar como algo siniestro” (p. 2499). Señala: “lo *unheimlich* es lo que otrora fue *heimisch*, lo hogareño, lo familiar desde mucho tiempo atrás. El prefijo «*un-*» («*in-*»), antepuesto a esta palabra, es, en cambio, el signo de la represión” (p. 2500). Además, Freud considera importante destacar: “lo siniestro se da, frecuente y fácilmente, cuando se desvanecen los límites entre fantasía y realidad; cuando lo que habíamos tenido por fantástico aparece ante nosotros como real; cuando un símbolo asume el lugar y la importancia de lo simbolizado” (p. 2500).

Por otra parte, Freud indica:

Lo siniestro en la ficción - en la fantasía, en la obra literaria - merece en efecto un examen separado. Ante todo, sus manifestaciones son mucho más multiformes que las de lo siniestro vivencial, pues lo abarca totalmente, amén de otros elementos que no se dan en

las condiciones del vivenciar [...] Nuestra conclusión, aparentemente paradójica, reza así: «mucho de lo que sería siniestro en la vida real no lo es en la poesía; además, la ficción dispone de muchos medios para provocar siniestros que no existen en la vida real.» (Freud, 1919, p. 2503).

Freud agrega a esta cuestión: “Entre las numerosas licencias de que goza el poeta también se cuenta la de poder elegir a su arbitrio el mundo de su evocación, de modo que coincida con nuestra realidad familiar o se aleje en cualquier modo de ella” (p. 2503).

García (2005) menciona que en el año 1932 Freud define lo reprimido como “una tierra extraña interna [...] Un elemento extraterritorial dentro del propio territorio”. Además, indica que “Lacan llamará a eso *extimidad*, algo topológicamente extraño, una tierra extranjera interna”. A continuación, recuerda que Freud en 1917 “había dicho que el yo no era amo en su propia casa”, asegurando estar subrayando metáforas de extrañeza: “el grano de arena en la perla psiconeurótica”, “el cuerpo extraño del trauma”, “la tierra extranjera interna a uno mismo”, “el yo que no tiene dominio de sí”. Todas estas metáforas culminan en un concepto freudiano *lo siniestro* (p. 10). A continuación, García señala que los franceses traducen esta palabra como “inquietante extrañeza” y refiere “lo inquietante no es lo que tiene de extraño sino lo que tiene de familiar. Que exista algo extraño no tiene por qué ser inquietante, pero, si está familiarmente ligado, eso es inquietante”. En este sentido, “el trauma no es algo extraño que se enquistas, sino algo familiar que se ha vuelto extraño en el encuentro con un acontecimiento exterior” (p. 11).

Segundo Momento

En *Más allá del Principio de Placer*, texto del año 1920, Freud localiza dos principios reguladores del aparato psíquico: el principio de placer y el principio de realidad. El primero, tiene por finalidad evitar el displacer y procurar el placer. El segundo, modifica al primero, en la medida en que logra imponerse como principio regulador. Procurar la satisfacción implica pasar por un rodeo y aplazamiento en función de las condiciones impuestas por el mundo externo.

A su vez, Freud distingue principalmente dos tipos de pulsiones, que se hallan ligadas en el psiquismo: la pulsión de vida y la pulsión de muerte. La pulsión de vida – *Eros*– es aquella tendencia a constituir unidades de vida cada vez mayores y a mantenerlas. Las mismas neutralizan la pulsión de muerte. Esta última –*Thanatos*– es la tendencia a la reducción completa de las tensiones. Se dirigen, primeramente, hacia el

interior y tienden a la autodestrucción; secundariamente hacia el exterior manifestándose como pulsión agresiva o destructiva.

Por otra parte, Freud (1920, p. 2510) en este texto realiza una diferencia entre susto, miedo y angustia. El *susto* es un estado que invade al sujeto cuando se presenta un peligro que no era esperado y para el cual no estaba preparado -factor sorpresa-. El *miedo* reclama un objeto específico que lo inspire. La *angustia* representa un estado semejante a la expectación de peligro y preparación para el mismo, siendo este desconocido.

Es importante mencionar que los motivos manifiestos que llevaron a Freud a construir la teoría de la pulsión de muerte fueron: la compulsión a la repetición de la neurosis de guerra, las nociones de ambivalencia -sadismo y masoquismo- y el odio como contracara del amor. Freud advierte que tanto en la neurosis traumática o neurosis de guerra y en el juego infantil *Fort-Da* tiene ocurrencia la compulsión a la repetición, donde el sujeto en lugar de olvidar lo traumático lo revive repetidamente ya que habría una fijación psíquica del trauma. En la neurosis traumática, habría tenido ocurrencia un susto producto de un acontecimiento traumático que pone en riesgo la vida o integridad física del sujeto, provocando la repetición y su consiguiente actualización del trauma a través de los sueños. El esquema sería el siguiente:

Susto (factor sorpresa) + Heridas físicas + Fijación al Trauma = Neurosis Traumática
--

De manera que, el trauma sería producto de una violenta impresión subjetiva producida por un suceso objetivo. A partir de este momento, el sueño ya no sería entendido para Freud, únicamente, como cumplimiento de deseos, en tanto la vida onírica del neurótico de guerra “muestra el carácter de reintegrar de continuo al enfermo a la situación traumática” (p. 2510). La repetición por fijación del trauma, el sueño como terror nocturno o pesadilla y el recuerdo; funcionan como una reactualización o reviviscencia del trauma. “El enfermo hallaríase [...] psíquicamente fijado al trauma” (p. 2511).

El juego infantil *Fort* (afuera) - *Da* (adentro), basado en la desaparición y reaparición de un objeto, le permite a Freud llegar a la siguiente conclusión: el niño repite a través del juego todo aquello que en la vida le ha causado una intensa impresión y, de este modo, procurar un exutorio a la energía de la misma para adueñarse de la situación. El juego permite la elaboración psíquica -simbólica- de algo desagradable vivido por el niño, a modo de ser tramitado por él (p. 2512 y 2513).

La compulsión a la repetición es lo que se halla más allá del principio de placer para Freud. Aquí se hallan dos conceptos en juego: lo reprimido y la resistencia. Lo primero forma parte del inconsciente y no tiende por sí mismo a otra cosa que a abrirse paso a la conciencia venciendo la coerción a la que está sometido. La segunda parte del yo y fuerza a mantener fuera de la conciencia aquello que se encuentra reprimido. La repetición hace revivir lo traumático produciendo displacer en el yo debido a que saca a la superficie funciones de lo reprimido. Dicho displacer no diferencia el principio de placer, por esto representa al mismo tiempo displacer para un sistema, el consciente, y satisfacción para otro, el inconsciente. La compulsión a la repetición implicaría un intento de no quebrantar el principio del placer: “repite situaciones penosas que imposibilitan discernir en ellas elemento placentero alguno” (p. 2516).

Desde este momento, Freud figura el Aparato Psíquico como un organismo viviente simplificado en su máxima expresión; “vesícula indiferenciada de sustancia excitable” (p. 2518). Una representación traumática, en tanto suceso penoso intolerable, generaría una ruptura en la membrana del supuesto organismo perjudicando el equilibrio interno entre las tensiones externas e internas. De este modo, el aparato se defiende con una contrainvestidura; se movilizan las cargas desde distintos puntos del aparato anímico con el fin de favorecer a crear una barrera contra la representación traumática. Contrainvestir implica ligar psíquicamente la energía; canalizar la fuerza que irrumpe el aparato para neutralizarlo y devolverle su equilibrio (p. 2519 y 2520).

Más allá del principio del placer está la compulsión a la repetición y la pulsión de muerte. La compulsión a la repetición es un modo de elaboración psíquica que permite tramitar una experiencia displacentera anteriormente reprimida. Implica una especie de reelaboración del trauma a través de un mecanismo mediante el cual la energía no ligada del trauma psíquico se va ligando vía la repetición, para su posterior tramitación con la ayuda del principio del placer. Se trata de un acto preparatorio para llegar al dominio del principio de placer, con el fin de ser descargado el displacer.

Ons señala que a partir de este texto freudiano: “El trauma queda articulado con el más allá del principio del placer. Es aquello que irrumpe intempestivamente y así quiebra la relación que las representaciones tienen entre sí, perfora el sentido, conduce al sinsentido” (2014, Nota de pie de página, p. 99).

Posteriormente, en un texto de 1926 llamado *Inhibición, Síntoma y Angustia*, Freud le da un nuevo valor al concepto de trauma. Hasta este momento se pensaba que el proceso

represivo, al impedir la satisfacción pulsional, generaba como consecuencia la angustia. No obstante, a partir de este momento; la angustia, como señal ante un peligro interno, pone en marcha el proceso represivo que impide la moción pulsional del Ello que resultaría intolerable para el Yo. El yo emite una señal de angustia que activa el mecanismo defensivo de la represión. Esta última, parte del yo con el objetivo de evitar que una representación desagradable devenga consciente. La representación inconsciente puja constantemente en abrirse paso a la consciencia para ser satisfecha. La libido, al encontrar cerrado el camino hacia el yo, se ve obligada a buscar, con la esperanza de hallar, la satisfacción. Es mediante las fijaciones y el revestimiento regresivo de las mismas que la libido insatisfecha elude la represión sirviéndose del principio primario - condensación y desplazamiento- logrando la satisfacción anhelada. La fantasía tiene la investidura del deseo inconsciente reprimido por ello constituye un punto intermedio en la formación del síntoma. El deseo desfigurado atraviesa la barrera de la censura del yo hallando así su satisfacción. El síntoma, en tanto indicio y sustituto de una satisfacción pulsional interceptada, permite eludir o regular la angustia.

Podría afirmarse que, la teoría freudiana trasciende la idea acerca del trauma como hecho exterior (tradición médica), y propone al trauma como algo que es, al mismo tiempo, interior y exterior al sujeto. Idea que, más tarde, es retomada por Lacan.

II.III - Desarrollo Teórico del Trauma en Lacan

Jacques Lacan (1901-1981) fue un psiquiatra y psicoanalista francés. Su importancia y reconocimiento radica en los aportes realizados al psicoanálisis basándose en la experiencia analítica y la lectura de los textos freudianos, tomando elementos de la filosofía, el estructuralismo, la lingüística estructural y las matemáticas (Giardini et al., 2017).

Diana S. Rabinovich (1995) expone “Lo propio, lo característico de Lacan es sostener que toda realidad humana, está organizada por los tres órdenes: lo simbólico, lo imaginario y lo real” (p. 1). Al final de su enseñanza, Lacan propone que la estructura como tal está constituida por estos tres registros, “considerado cada uno de ellos como un redondel de cuerda, que se anudan gracias a un cuarto redondel que podrá tener distintos nombres” (Rabinovich, 1996, p. 1). Este cuarto redondel refiere al *sinthome*.

Siguiendo a Evans (2018), se definirá a continuación y de manera breve el Nudo Borromeo: los tres Registros y el Objeto *a*. Se trata de nociones que permiten avanzar en el entendimiento del trauma y la creación artística para este estudio. Es relevante resaltar

que el orden de los registros Simbólico, Imaginario y Real (SIR), van modificándose según los virajes teóricos de la obra lacaniana. Hacia la última enseñanza de Lacan, los mismos se presentan como Real, Simbólico e Imaginario (RSI).

Carrasco, en el Podcast de Spotify denominado *La Palabra y el Vínculo*, producido y dirigido por Nelson Ruiz, psicoanalista chileno, plantea lo siguiente:

Para poder aproximarnos a la noción de trauma en Lacan nos podemos sostener mucho en los Registros - Real, Simbólico e Imaginario - en tanto si hablamos de la irrupción de un real es justamente algo que no consigue ser abordado, que no consigue ser circunscrito ni por lo simbólico ni por lo imaginario. Algo que queda completamente inasimilable para el sujeto. Y, en ese punto, como lo real no es algo que pueda ser eliminado, que no pueda ser absorbido por los otros dos registros, queda encontrar algún tipo de arreglo, encontrar algún tipo de bordeamiento o de solución (2022, Episodio 70).

Nudo Borromeo

Desarrollo topológico de la teoría lacaniana: “tres anillos eslabonados de tal modo que, si se corta uno cualquiera de ellos, los tres se separan” (Evans, 2018, p.139). Que los anillos se encuentren eslabonados refiere a la estabilidad de la estructura psíquica de un sujeto; ergo, que los anillos se separen indicaría la pérdida de dicha estabilidad.

I: Registro Imaginario

La base del orden imaginario es la función del yo y el Estadio del Espejo, siendo este último el que describe la formación del Yo a través del proceso de identificación. Puesto que el yo se forma por identificación con el semejante o la imagen especular, la identificación es un aspecto importante en este registro. “El yo y el semejante forman la relación dual prototípica, y son intercambiables” (Evans, 2018, p. 109). Lo imaginario tiene consecuencias, pues sus efectos demuestran toda su potencia en lo real. Para Lacan lo imaginario sólo puede descifrarse si se traduce vía lo simbólico (Evans, 2018, p. 110).

S: Registro Simbólico

Es en lo esencial una dimensión lingüística, aunque no es equiparable directamente al lenguaje. Este último, además de su dimensión simbólica, involucra también las dimensiones imaginaria y real. La dimensión simbólica del lenguaje es la del significante, en la cual los elementos no tienen existencia positiva, sino que se establecen puramente por sus diferencias mutuas. En otras palabras: lo simbólico se caracteriza por la ausencia

de relación fija entre significante y significado. También es el ámbito de lo que Lacan designa como Otro:

El inconsciente es el discurso de este Otro. Lo simbólico es el reino de la Ley que regula el deseo en el Complejo de Edipo. Es el reino de la cultura en tanto opuesto al orden imaginario de la naturaleza. Mientras que lo imaginario se caracteriza por relaciones duales, lo característico de lo simbólico son estructuras triádicas, porque la relación intersubjetiva es siempre “mediada” por un tercer término, el gran Otro. El orden simbólico es también el reino de la Muerte, la Ausencia y de la Falta. Lo simbólico es tanto el principio de placer que regula la distancia a la Cosa (*das Ding* es el objeto del deseo), como la pulsión de muerte, que va “más allá del principio de placer” por medio de la repetición (Evans, 2018, p. 179 y 180).

Si bien el Otro en la enseñanza de Lacan es una noción que va virando y situando distintas funciones, aquí es ubicado en el lugar de la alteridad, de la referencia; otredad hacia la cual está dirigido el discurso en la relación intersubjetiva.

R: Registro Real

Lo real no es simplemente opuesto a lo imaginario, sino que se sitúa también más allá de lo simbólico. Se diferencia de este último porque “no hay ausencia en lo real”. Mientras que la oposición simbólica entre presencia y ausencia implica la posibilidad permanente de que algo pueda faltar en el orden simbólico, lo real “está siempre en su lugar: lo lleva pegado a los talones, ignorante de lo que podría exiliarlo de allí” (Evans, 2018, p. 163). Lo simbólico es un conjunto de elementos discretos diferenciados, denominados significantes, en contraste con lo real que es en sí mismo indiferenciado: “es absolutamente sin fisuras” (Evans, 2018, p. 163). Lo simbólico es lo que introduce “un corte en lo real” en el proceso de la significación: “es el mundo de las palabras lo que crea el mundo de las cosas” (p. 163). Lo real sobreviene como algo que está fuera del lenguaje y es inasimilable a la simbolización. Esto lleva a Lacan a decir que lo real “es lo imposible” (Evans, 2018, p. 163); por ser imposible de imaginar, imposible de integrar por lo simbólico e imposible de obtener de forma alguna. “Es este carácter de imposibilidad y de resistencia a la simbolización lo que le presta a lo real su cualidad esencialmente traumática” (p. 163).

Antes de comenzar la exposición sobre el trauma, conviene definir la noción de ***Fantasma***. Esta noción fue propuesta por Lacan a partir del concepto de fantasía en Freud. Fantasía designa “una escena que se presenta en la imaginación y que dramatiza un deseo inconsciente. El sujeto invariablemente desempeña un papel en esta escena,

incluso cuando esto no sea evidente” (Evans, 2018, p. 90). Lacan, pone énfasis en su función protectora: “la escena fantasmaticada es una defensa que vela la castración [...] El fantasma se caracteriza por una cualidad fija e inmóvil” (Evans, 2018, p. 90). Es decir, el fantasma aparece en Lacan como un modo de defensa frente a la castración y a la falta del Otro. El fantasma neurótico, formalizado a partir del matema ($\$ \leq a$), “aparece en el grafo del deseo como la respuesta del sujeto al deseo enigmático del Otro, un modo de hacer la pregunta sobre qué es lo que el Otro quiere de mí (Che vuoi?)”. Por eso, es necesario prestar atención a los rasgos singulares que caracterizan el guion fantasmático particular de cada sujeto: “Estos rasgos únicos expresan el modo de GOCE peculiar del sujeto, aunque de manera distorsionada”. Evans sigue a Lacan al decir que “el fantasma es lo que le permite al sujeto sostener su deseo [...] y también ‘aquello por lo cual el sujeto se sostiene a sí mismo en el nivel de su deseo que desaparece’” (p. 91).

No hay fantasma sin trauma que lo despierte. El fantasma se presenta como una defensa frente a lo real y la imposibilidad que el trauma conlleva, permitiendo entender cómo el trauma se traduce en formas artísticas. Desde aquí, se podría pensar al fantasma como mediador entre el trauma y la creación artística, en tanto el mismo brindaría un soporte para la creación, al proporcionar una escena en la que el trauma podría encontrar cierto tratamiento. El fantasma delimitaría las posibilidades de representación artística para un sujeto.

García (2007) expone una metáfora para explicar el fantasma: “un analizante es una persona que cuenta una película y que pregunta en qué lugar de esa película que cuenta está él”. Continúa situando:

Ese analizante es un sujeto indeterminado que no puede nombrarse en lo que dice. Sé que estoy en esta película, en algún lado, pero, ¿en qué lugar estoy? [...] para Lacan la realidad está sostenida por el fantasma ($\$ \leq a$), cuando el fantasma no se sostiene, la gente se va de la realidad [...] Entonces, mientras hay alguien que se sostiene en alguna realidad, hay allí un fantasma que lo sostiene [...] el fantasma no es del orden del discurso, pero a través del discurso se va escuchando el fantasma [...] porque el que dice no dice el fantasma, dice según la insistencia del fantasma.

En Freud la fantasía es una estructura inconsciente con representaciones (preconsciente-consciente). La fantasía, para Freud tampoco es decible, es como el deseo inconsciente, no tiene representación (García, 2007, p. 87).

Además, García (2007 p. 118) destaca que a la realidad “hay que verla como una ventana, es una ventana a través de la cuál cada uno ve lo que llama su mundo”. Y

Menciona que Miller lo grafica del siguiente modo: “Y esta ventana por la cual miro, tiene como marco el fantasma. Cualquier queja que el sujeto haga sobre la realidad, una vez que sabemos qué realidad construye, nos va a conducir al fantasma”.

Esto nos lleva a introducir el **objeto *a***, como elemento ligado al fantasma y como causa de deseo. “El objeto *a* es el objeto del deseo que buscamos en el otro” (Evans, 2018, p. 141). Lacan (1963/64) articula la idea de objeto *a* como causa del deseo con la teoría de los objetos parciales de la pulsión, los cuales se convierten en objeto en virtud de que el sujeto los tome como objeto del deseo, por objeto *a*. El objeto *a* designa un objeto que nunca puede alcanzarse; es causa del deseo, y no aquello a lo que el deseo tiende. Se trata de cualquier objeto que pone en movimiento el deseo, esencialmente los objetos parciales que definen las pulsiones. Estas últimas no buscan obtener el objeto *a*, sino girar en torno a él, rodearlo. Lacan realiza un examen de los siguientes objetos parciales: la voz, la mirada, el pecho y las heces (Evans, 2018, p. 142). Asimismo, Lacan consideró importante mantener la diferencia que Freud propuso entre el instinto y la pulsión: “Las pulsiones difieren de las necesidades biológicas en cuanto a que nunca pueden ser satisfechas, y no apuntan a un objeto sino que más bien giran perpetuamente en torno a él” (Evans, 2018, p. 158). Evans, destaca: “Las pulsiones están estrechamente relacionadas con el DESEO”. No obstante, la pulsión “no es sólo otro nombre del deseo: las pulsiones son los aspectos parciales en los cuales el deseo se realiza” (p. 159). Entonces, si el objeto *a* es aquello que el sujeto desea pero nunca puede poseer del todo y el trauma es la confrontación con la irrupción de tal imposibilidad; se puede pensar que el objeto *a* permite entender la obra como manifestación del deseo del artista por hacer representable lo irrepresentable del trauma. Por esto, se puede afirmar que el objeto *a* es una noción clave para entender cómo el trauma y el deseo se articulan en relación a la creación artística.

Por otro lado, cabe señalar que el objeto *a* es definido como un resto, residuo o remanente que queda como consecuencia de la introducción de lo simbólico en lo real; un plus de gozar. Goce expresa la satisfacción paradójica que el sujeto obtiene de su síntoma, o bien, el sufrimiento que deriva de su propia satisfacción. A su vez, el objeto *a* es formulado por Lacan como un “semblante del ser” (Evans, 2018, p. 103). Centro del nudo borromeo; lugar donde se empalman los tres órdenes real, simbólico e imaginario.

Una vez hecha esta introducción, se procede a la descripción teórica del Trauma. Para este desarrollo se utiliza como guía el libro de García (2005), *La Actualidad del*

Trauma, y la exposición del Marco Teórico de la Tesis de Maestría de Carrasco (2021). Asimismo, se consulta el *Seminario 11* de Lacan (1964) titulado *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*.

El Trauma en Lacan

García (2005) comienza afirmando que, por un lado, están aquellos que creen que el trauma es un acontecimiento exterior, y por otro lado, aquellos que dicen que es producto del fantasma: “Pero ocurre que basta poner ese esquema adentro/afuera sobre una banda de Möebius para observar que no hay fantasma sin trauma, sin acontecimiento que lo despierte, como diría Jacques Lacan, sin encuentro” (p. 33). A los acontecimientos externos como serie, debe sumarse otra interior. Asimismo, este autor explica que, Lacan explora el tema de diversas maneras y llega a la conclusión de que el problema se hallaría en el hecho del lenguaje; es porque las personas aprendieron a hablar, que no pueden estar fuera del lenguaje (p. 34). A la altura de 1960/61, “el trauma es descrito como un acontecimiento que no ha podido ser articulado en un mito” (p. 34). El mito es homologado por Lacan a la novela familiar del neurótico freudiana, en la versión estructuralista de C. Levi-Strauss: “Si tengo un mito, en el que tales y cuales valores son clave, cualquier acontecimiento vivido, en el que he pactado esos valores, van a retornar como un acontecimiento traumático”. Para que esto no pase tendría que modificarse la representación simbólica del mito en cuestión, integrando el elemento patógeno. Un año más tarde, Lacan dice: “El trauma es sin motivación”. Lo que subraya al decir esto, tal como lo indica García, es que “*no hay motivación sino repetición*”. A su vez, Lacan plantea que “el trauma esta recubierto por identificaciones”, sin embargo; “es difícil saber cuándo las repeticiones de un sujeto pertenecen al campo de la identificación, si son del orden significante, simbólico, o si pertenecen al campo de lo real”.

Lacan, siguiendo a Freud, propone el trauma en relación a lo real “pensando la definición en términos de la tópica económica, ese real que viene al lugar de una energética, y que mediante un forzamiento simbólico puede ser incluido en un sentido imaginario” (p. 35). En este sentido, García asegura que tendríamos el trauma real y un forzamiento simbólico que Lacan ubica como responsabilidad en la dirección de la cura. Lo que Lacan dice, según este autor, es que “lo único que puede suplir esa energética es lo que llama real, y es ahí donde coloca el trauma [...] lo que hace real el trauma es *lalengua* a la que cada uno se aferra” (p. 36). García expone:

Lacan dice forzamiento, se refiere a cómo algo cambia de signo para alguien. El trauma no es un hecho físico, [...] sino un hecho real articulado al lenguaje. Solamente puede cambiar si se fuerza ese lenguaje de manera tal que su sentido imaginario cambie [...] es lo que subraya Jacques-Alain Miller cuando dice lo real como trauma. No se trata de lo real del trauma, ni del trauma como real, sino de la identificación del trauma con una instancia de la estructura del sujeto, *tyché*, tiquismo, encuentro con lo real que está más allá del *automatón*, de eso que retorna (2005, p. 37).

En 1964, Lacan bajo el título *Tyché y Automatón*, realiza un examen sobre el concepto de repetición en la obra freudiana y en relación a la experiencia analítica. Afirma que el análisis se encuentra orientado hacia el hueso de lo real (p. 61). Lacan retoma la *tyché* del vocabulario de Aristóteles, y la traduce por el encuentro con lo real: “Lo real está más allá del *automatón*, del retorno, del regreso, de la insistencia de los signos, a que nos somete el principio del placer. Lo real es eso que yace siempre tras el *automatón*”. A su vez, señala: “La repetición es algo cuya verdadera naturaleza está siempre velada en el análisis” (p. 62). Lo que se repite es siempre algo que se produce como el azar. Entonces, afirma: “La función de la *tyché*, de lo real como encuentro [...] en tanto es, esencialmente, el encuentro fallido - se presentó primero en la historia del psicoanálisis bajo la forma [...] del trauma” (p. 63). El trauma da cuenta de lo real como inasimilable; “En efecto, el trauma es concebido como algo que ha de ser taponado por la homeostasis subjetivante que orienta todo el funcionamiento definido por el principio del placer”. El problema es que “en el seno mismo de los procesos primarios, se conserva la insistencia del trauma en no dejarse olvidar por nosotros. El trauma reaparece en ellos, en efecto, y muchas veces a cara descubierta” (Lacan, 1964, p. 63)

Lacan se cuestiona la función del sueño como cumplimiento de deseo, tal y como lo había planteado Freud, y reflexiona sobre el lugar de lo real a partir del encuentro, siempre fallido, entre el sueño y el despertar (1964, p. 67). Según Carrasco (2021, p. 40), la pregunta que se hace Lacan es “sobre lo real que produce un despertar para seguir durmiendo”; el sujeto despertaría del sueño para no percatarse de lo real que aparece en el sueño. Lacan (1964) señala:

Ahora tenemos que detectar el lugar de lo real, que va del trauma al fantasma - en tanto que el fantasma nunca es sino la pantalla que disimula algo absolutamente primero, determinante en la función de la repetición [...] Lo real puede representarse por el accidente, el ruidito, ese poco-de-realidad que da fe de que no soñamos [...] no es poca cosa, pues nos despierta la otra realidad escondida tras la falta de lo hace las veces de representación - el Trieb, nos dice Freud (p. 68).

Esto lo lleva a decir: “Lo real hay que buscarlo más allá del sueño - en lo que el sueño ha recubierto, envuelto, escondido, tras la falta de representación [...] Ese real, más que cualquier otro, gobierna nuestras actividades (Lacan, 1964, p. 68).

Lo Real en la enseñanza de Lacan

Carrasco (2021, p. 42 a 52) comenta que lo real fue cobrando cada vez mayor relevancia hasta orientar la última enseñanza de Lacan. Y, luego de afirmar esto, realiza un recorrido que permite situar las distintas perspectivas que destacan la noción de trauma como encuentro con un real. El autor delimita cinco grandes períodos, siguiendo la propuesta del texto de Bonnaud y Chiriaco (2014), *Un real para el siglo XXI*. Dichos períodos son: *Lo real como equivalente a la realidad*, *Lo real que no tiende a la armonía*, *Lo real como imposible*, *Lo real es la escritura* y *No hay relación sexual*. A continuación se realiza una breve exposición de cada uno.

Lo real como equivalente a la realidad

En el primer período se contempla el “retorno a Freud”, caracterizado por la primacía de lo simbólico sobre lo imaginario y lo real. Lo real aparece como equivalente a la realidad (Bonnaud y Chiriaco, 2014, como fue citado por Carrasco, 2021, p. 43).

En el *Seminario 3, La Psicosis*, Lacan dice “Todo lo rehusado en el orden simbólico, reaparece en lo real” (1955/56, p. 24, citado en Carrasco, 2021, p. 42). Carrasco explica que, de esta forma, Lacan coloca lo real a partir de aquello que no es posible de ser integrado en lo simbólico. Referencia que también está presente en el *Seminario 6, El deseo y su interpretación*, donde Lacan (1958/59) señala:

El duelo, que es una pérdida verdadera, intolerable para el ser humano, le provoca un agujero en lo real. La relación que está en juego es la inversa de la que promuevo [...] el nombre de *Verwerfung* cuando les digo que lo que es rechazado en lo simbólico reaparece en lo real. Tanto esta fórmula como su inversa deben tomarse en sentido literal (citado en Carrasco, 2021, p. 42).

Se encuentra presente la distinción radical entre el registro de lo simbólico y de lo real. Lacan tiene la idea de que lo real es aquello que vuelve siempre al mismo lugar.

Lo real que no tiende a la armonía

En este segundo período “aparece una noción de lo real que se caracteriza por no tender hacia la armonía, excluir al sujeto y remitir a una huella [...] Se trata de un real que, presentificado en la angustia, se conecta con el goce” (Carrasco, 2021, p. 44). El

Seminario 7, La Ética del Psicoanálisis, presenta un giro en la noción de lo real. Lacan ubica, a partir de *das Ding* el lugar de lo real en la organización psíquica. Carrasco (2021, p. 43) cita a Lacan (1959/60): “Ese *Das Ding*, [...] excluido en el interior”. Cabe señalar la cercanía entre *das Ding* y el trauma; ambos con estructura de extimidad.

Lacan no sólo considera que lo real obedece a un orden, sino que, asimismo, contempla una contabilidad; “Lo que hace que pueda haber deseo humano, [...] es la suposición de que todo lo que sucede de real es contabilizado en algún lado” (1959/60, en Carrasco, 2021, p. 43). Carrasco (2021) plantea que lo interesante de esto es que abre el camino a la relación con la satisfacción pulsional (p. 43).

Lo real no tiende a la armonía, es una frase que remite al *Seminario 10, La Angustia*, en el cual Lacan sostiene que real y sujeto se excluyen entre sí: “Lo real remite al sujeto a la huella y, al mismo tiempo, produce la abolición del sujeto, porque no hay sujeto sino por el significante” (1962/63, como se citó en Carrasco, 2021, p. 44). Carrasco señala que “El sujeto, en tanto se constituye a partir de lo simbólico, es puesto en cuestión cuando interviene lo real” (p. 44). En el mismo sentido, “lo real se distingue de lo simbólico en tanto no contempla el vacío: ‘En lo real pululan los agujeros, hasta se puede hacer en él el vacío [...] es que a lo real no le falta nada’” (Lacan, 1962/63, citado en Carrasco, 2021, p. 44).

Lo real como imposible: lo inasimilable del trauma

En el *Seminario 11, Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, Lacan ubica lo real en el origen del psicoanálisis, ligado al concepto de trauma. Carrasco señala: “Lo real designa aquello inasimilable del trauma. Se trata de una referencia fundamental, en tanto Lacan plantea una relación directa entre trauma y real” (2021, p. 45). Lacan insiste en lo real como imposible, y agrega que se trata de un obstáculo al principio de placer. Refiere: “como lo opuesto a lo posible es con toda certeza lo real, tendremos que definir lo real como lo imposible [...] en Freud, lo real aparece de esa forma, es decir, como el obstáculo al principio del placer” (Lacan, 1964, como se citó en Carrasco, 2021, p. 45). Ante esto, Carrasco (2021) afirma: “No se puede convivir con lo real, en tanto produce tropiezos todo el tiempo; una vez que se presenta, se vuelve insoportable para el sujeto” (p. 45).

En el *Seminario 13, El objeto del psicoanálisis*, Lacan afirma: “Lo real en el cual se talla al patrón de corte subjetivo [...] lo volvemos a encontrar en el revés - de algún modo - de nuestro lenguaje. Cada vez que queremos verdaderamente abordar lo que

respecta a lo real, lo real es siempre imposible” (1965/66, citado en Carrasco, 2021, p. 45). Lo imposible en tanto imposible de abordar para el sujeto. Carrasco agrega:

Ya aparece la idea de que lo real se escapa de cualquier intento de abordaje por medio de la *verdad*. Si no es por la vía de lo verdadero, que remite al campo de lo simbólico, del significante enlazado a otros significantes, entonces habrá que encontrar otras vías de acceso (2021, p. 45).

Más tarde, en el *Seminario 17, El revés del psicoanálisis*, Lacan agrega el tope con lo simbólico. Señala: “No es calidad de un simple tope contra el que nos damos de cabeza, sino el tope lógico de aquello que, de lo simbólico, se enuncia como imposible. De aquí surge lo real” (1969/1970, en Carrasco, 2021, p. 46). En palabras de Carrasco: “lo real es lo imposible estructural, en relación a lo simbólico” (2021, p. 46). Lacan indica: “El padre real como ‘operador de este imposible, es efecto del lenguaje. Se trata de la castración como operación real introducida por la incidencia del significante, sea lo que sea, en la relación del sexo’” (1969/70, en Carrasco, 2021, p. 46).

Por su parte, Bruno Bonoris (2019) expone que una de las definiciones más importantes de Lacan sobre lo real fue extraída de la obra de Koyré; *Lo real es lo imposible*. Se cita a continuación:

[...] lo real es aquello que no puede acontecer en la realidad pero que, sin embargo, la explica, la predice y la modifica. Mejor dicho: lo real no sólo queda por fuera de la realidad, sino que la constituye como su marco. Por otro lado, también significa que lo real es abstracto, ideal, únicamente posible de ser pensado y escrito en términos lógico-matemáticos. En palabras de Lacan: ‘la relación con lo imposible es una relación de pensamiento. Esta relación no tendría sentido alguno si la imposibilidad demostrada no fuese estrictamente una imposibilidad de pensamiento, porque es la única demostrable’ [...] La definición de Koyré implica que lo real es un desprendimiento de lo simbólico, pero que se diferencia de él en un punto fundamental: está desprovisto de todo sentido, valor o verdad. Lo real no es lo simbólico, pero está anudado con él, al igual que con lo imaginario (2019, p. 35 y 36).

Lo real es la escritura

En el *Seminario 18, De un discurso que no fuera del semblante*, Lacan coloca lo real en relación a la escritura. Carrasco (2021, p. 46), para explicar esto, retoma la siguiente cita: “De aquí que la escritura pueda considerarse en lo real la erosión del significado, es decir, lo que llovió del semblante en la medida en que esto es lo que constituye el significado. La escritura no cala el significante” (Lacan, 1971). Surge la

diferencia entre la letra y el significante; la primera, sitúa lo real, mientras que el segundo, ubica lo simbólico.

Es así en el *Seminario 19, ...O peor*, Lacan llega a decir que lo real comanda la significancia. Para Carrasco (2021), esto quiere decir que primero está lo real. Explica: lo real está por fuera de lo simbólico y, no obstante, es por medio de éste que se puede acceder a lo real (p. 46). Como afirma Lacan (1971/72): “El discurso analítico está hecho para recordarnos que el acceso a ese real del que hablo es lo simbólico” (Citado en Carrasco, 2021, p. 46).

En el *Seminario 20, Aun*, Lacan profundiza la diferencia entre el significante y la letra. Carrasco (2021) señala que tal diferencia “avanza en la medida en que aparece la pregunta sobre el impacto de *lalengua* sobre el cuerpo, impacto que produce marcas de goce” (p. 47). A su vez, Lacan sigue sosteniendo que dar vueltas en torno a la verdad, hace posible - a partir de su reducción - un acceso a lo real (1972/73, citado en Carrasco, 2021, p. 47).

La propuesta de Lacan es tajante en su *Seminario 21, Les non dupes errent*: “Lo real es la escritura”. Además, articula lo real con la no relación sexual:

Si lo real es [...] lo que solo se abre por medio del escribir, esto efectivamente justifica que yo sostenga que [...] el agujero que hará, que hace para siempre la imposibilidad de escribir la relación sexual como tal, es a eso que estamos reducidos, [...] a sin embargo realizarla (Lacan, 1973/1974, inédito, en Carrasco, 2021, p. 47).

Carrasco (2021) señala que vuelve a aparecer allí la definición de lo real como imposible de escribir la relación sexual. “Se trata de un imposible que produce un agujero del cual no se puede escapar” (p. 47).

Luego, en el *Seminario 22, RSI*, Lacan asocia ese imposible con el sentido: “Lo real, podemos concebirlo que es expulsar del sentido, es lo imposible como tal” (1974/75, en Carrasco, 2021, p. 47). De ahí que lo real es, como expone Carrasco; “lo imposible de pensar en la medida que excluye todo sentido” (2021, p. 47). De igual modo, en el *Seminario 23, El Sinthome*, Lacan puntualiza: “Lo real se funda en la medida en que no tiene sentido, que excluye el sentido, o, más exactamente, que se decanta por estar excluido de él” (1975/76, citado en Carrasco, 2021, p. 47). Lacan (1975/76, p. 21) indica: “Solo podemos alcanzar fragmentos de real. Lo real, [...] es siempre un fragmento, [...] es un cogollo en torno del cual el pensamiento teje historias, pero el estigma de este real como tal es no enlazarse con nada” (citado en Carrasco, 2021, p. 48). A su vez, Lacan

(1975/76) afirma: “Hablo de lo real como imposible en la medida en que creo justamente que [...] implica la ausencia de ley” (en Carrasco, 2021, p. 48).

Finalmente, en el *Seminario 25, El momento de concluir*, Lacan sostiene: “Lo real no cesa de no escribirse”. Carrasco (2021) explica que con esta frase Lacan “plantea la imposibilidad de pensar en lo real, en tanto no es posible por medio del lenguaje” (p. 48). Continúa con una cita de Lacan (1977/78, *inédito*): “El lenguaje es una mala herramienta, y es justamente por eso que no tenemos ninguna idea de lo real” (Carrasco, 2021, p. 48). Asimismo, Carrasco señala: Pensar la relación de lo real con la escritura conduce a ubicar el trauma propio del lenguaje, ese trauma que produce el impacto de *lalengua* sobre el cuerpo que Lacan llama *troumatisme*, haciendo referencia al agujero (*trou*) que está implicado. Afirma a continuación: “Si hay algo que se escribe en el cuerpo son las condiciones de goce, escritura posible gracias a algo que no puede escribirse: la relación sexual” (Carrasco, 2021, p. 48). A su vez, el autor recurre a una exposición de Eric Laurent (2016) para pensar el traumatismo en tres tiempos. Y dice lo siguiente:

En un primer momento, la emergencia de un goce que impacta el cuerpo; segundo, una palabra que atrapa este impacto, pero de modo equívoco, captación del trauma que da cuenta del hiato entre escritura y palabra; y tercero, el tiempo en que se constituye un saber a partir de los equívocos de *lalengua* (Carrasco, 2021, p. 49).

Lacan indica: “gozar de un cuerpo” (1972/73), para situar lo que propone como letra. De modo que, marca una distancia del significante en tanto unidad que hace cadena S1-S2, para focalizar la cuestión en el goce y en el cuerpo (Carrasco, 2021, p. 49). Se trata de un significante que, al decir de Lacan (1972/73) “se sitúa al nivel de la sustancia gozante” y “el significante es la causa del goce” (en Carrasco, 2021, p. 49). Lacan (1972/73) coloca el significante como causa de goce: “no sabemos qué es estar vivo a no ser por esto, que un cuerpo es algo que se goza. No se goza sino corporeizándolo de manera significativa” (citado en Carrasco, 2021, p. 49). A razón de que el cuerpo esté atravesado por el significante es que puede gozar, y con esto saber que está vivo. Lacan comienza a pensar la función de lo escrito en psicoanálisis: “lo escrito no pertenece en absoluto al mismo registro, [...] que el significante” (Lacan, 1972/1973, en Carrasco, 2021, p. 50). Carrasco destaca al respecto: “Interesado en saber los efectos que tiene lo escrito en el discurso, señala que el significado tiene que ver con la lectura que se escucha del significante, no con los oídos. Aludiendo a la materialidad del significante” (2021, p. 50), y agrega; “lo escrito no es para ser comprendido”, citando a Lacan (1972/73). El significante en su materialidad ocuparía el lugar de la causa, base sobre la cual se podrán

producir, o no, efectos de significación. Por otro lado, Lacan define escritura como “la huella que deja el lenguaje” (1972/73, en Carrasco, 2021, p. 50). Carrasco (2021) explica: “no todo deja una marca para el sujeto. Ello se produce cuando, a posteriori, se puede ubicar como vestigio, como una marca, por más que el sujeto no la reconozca” (p. 50). En este punto, se encuentra una relación directa con la noción de trauma. Ante esto, cabe preguntarse ¿Qué es lo que deja marca para el sujeto? Carrasco (2021) dice: “No se trata de vivencias ni de significados atribuidos a estas, sino de significantes aislados. Significantes que, fuera del sentido, marcan el cuerpo escribiendo ‘las condiciones de goce’ (Lacan, 1972/73, p. 157)” (p. 50). La escritura sería “ese rastro, esa impresión profunda y duradera que deja el lenguaje en un cuerpo, condicionando las modalidades de satisfacción pulsional” (Carrasco, 2021, p. 50). *Lalengua* es la forma en que Lacan nombra a tal inscripción, afirmando que sirve para algo muy distinto que la comunicación. El lenguaje sería una elucubración de saber sobre *lalengua*. El inconsciente, según Lacan (1972/73): “es un saber, una habilidad, un savoir-faire con *lalengua*” (citado en Carrasco, 2021, p. 51).

No hay relación sexual

Es una de las formas en las que Lacan aborda el traumatismo estructural. En el *Seminario 20*, plantea: “en todo lo tocante a las relaciones de los hombres y las mujeres, lo que se llama colectividad es algo que no anda. No anda, y todo el mundo habla de ello” (Lacan, 1972/1973, p. 44, en Carrasco, 2021, p. 51). Esto significa que no hay complementariedad entre los sexos, no existen las medias naranjas. Bassols (2015, disponible en Eollaplata.org) lo dice de esta forma: “No hay nada en el ser hablante que diga cuál es la relación entre los sexos, que conduzca a un sexo hacia el otro sexo, que haga compatibles y recíprocos los goces entre los sexos”.

En el *Seminario 21*, Lacan dice: “en el ser [...] hablante la relación sexual se muestra perturbada. Esto en contraste con todo lo que parece pasar en otros seres. De aquí incluso vino la distinción entre naturaleza y cultura” (Lacan, 1973/74, en Carrasco, 2021, p. 51). Igualmente, en el *Seminario 23*, Lacan señala: “en el hombre no hay relación naturalmente sexual” (1975/76, en Carrasco, 2021, p. 51). Ante eso, Carrasco se pregunta ¿Qué hace un ser hablante frente a tal traumatismo? Lacan ubica como respuesta la invención: “Allí donde no hay relación sexual, eso produce *traumatismo*, Uno inventa [...] lo que puede, por supuesto” (Lacan, 1973/74, citado en Carrasco, p. 52). Carrasco agrega: “Una invención singular, una suplencia ante la ausencia de relación sexual que

Lacan considera como una invención de saber” (2021, p. 52). A fin de cuentas, Lacan (1973/74) indica: “todos inventamos un truco para llenar el agujero (*trou*) en lo real” (citado en Carrasco, 2021, p. 52). Resulta conveniente señalar que este punto es fundamental para la tesis que se plantea, ya que la relación entre trauma y creación artística es posible leerla como el truco de quien inventa con su arte un modo de tratamiento frente a lo real del trauma. Entonces, cabe preguntarse ¿La creación cinematográfica es el truco con el cual Guillermo del Toro responde al agujero en lo real?

La imposibilidad de escribir la relación sexual es lo que posibilita toda escritura posterior. Lacan señala que “Todo lo que está escrito parte del hecho de que será siempre imposible escribir como tal la relación sexual” (1973/74, en Carrasco, 2021, p. 52). Frente a esto, Carrasco comenta: “El programa de goce que se funda con el impacto de *lalengua* sobre el cuerpo es la salida - por medio de la escritura - ante la ausencia de relación sexual” (2021, p. 52).

Bassols (2015) dice: “La experiencia traumática del malentendido entre los sexos tiene siempre ese punto de real, imposible de simbolizar”. Parte de la fórmula *no cesa de no ocurrir* para hablar sobre lo real del trauma, formulación en la que Lacan cifró el estatuto de lo imposible, de lo real traumático. El trauma no sería tanto lo que ocurrió y que es posible recordar, sino aquello que no es posible dejar de repetir sin recordar, lo que para Lacan *no cesa de no escribirse*. Así renueva el concepto freudiano de repetición ya que gana importancia en la experiencia traumática.

Es una temporalidad muy especial la que aparece en el núcleo de la experiencia traumática, donde lo importante es siempre lo que no llegó a suceder momentos antes. Es lo que Lacan indica en realidad como lo más importante en la repetición. La repetición no es lo que se repite, lo que se reproduce, sino que es precisamente algo que “*no cesa de no*” reproducirse, aquello que retorna como no realizado (Bassols, 2015).

Este mismo autor toma el testimonio de lo traumático tal y como Lacan lo trata de elaborar en su propia experiencia subjetiva y escribe:

Lacan, hablando de él mismo como sujeto, dirá en un momento: “soy un traumatizado del malentendido” [...] esto quiere decir dos cosas. El malentendido es, en cada caso, el lugar que ha cumplido en la historia de cada sujeto el deseo del Otro [...] Cada uno es, en ese sentido, el fruto de un malentendido, de un malentendido producido por el lenguaje mismo. Y hay también un segundo nivel del malentendido que Lacan va a considerar, es el malentendido entre los sexos, el malentendido del goce [...] no hay armonía posible en la relación entre los sexos, hay siempre un malentendido estructural,

más allá del malentendido de las palabras [...] Entonces, hay dos niveles en la tesis de Lacan que permiten entender el malentendido que [...] traumatiza al ser que habla. Uno es el malentendido semántico, introducido por la relación del significante con el significado, una relación que nunca es fija, que siempre es contingente, como dirá Lacan. Y el otro nivel es el malentendido entre los sexos que terminará por formular con su famosa frase *No hay relación sexual* [...] Frente al malentendido de los sexos, frente al malentendido del goce como traumático, hay al menos [...] dos posibilidades que encontramos en la clínica: o bien la construcción de lo que llamamos un fantasma, un fantasma que enmarca, que sitúa lo real imposible de representar en un marco; o bien el pasaje al acto violento, que es una de las respuestas a la experiencia traumática (Bassols, 2015).

Iñaki Barés y Manuel Calandra (2022) explican que nos apartamos de lo real porque es irrepresentable, disperso, imposible, inmóvil. No puede ser dicho, imaginado ni escrito. Lo real es sin ley; *No-hay-relación-sexual* es la forma en que Lacan nombra la separación radical de lo real con lo Simbólico y lo Imaginario.

El *Das Ding* es inicial, el objeto como perdido es una construcción a lo largo de la primera infancia que se pierde con la prohibición del incesto [...] El objeto perdido va a intentar encontrarse durante toda la vida, esto es el deseo.

Más allá del objeto hay un real que nos habita, que queda, que es la compulsión a la repetición. Si algo insiste es el intento de inscribir aquello que no pudo inscribirse, [...] *Das Ding* es lo que Freud nombra como lo siniestro, lo traumático de más allá del principio del placer, el ombligo del sueño en la *Interpretación de los sueños*; es aquello imposible de representar, imposible de ser nombrado, que escapa a lo simbólico (2022, disponible en Iccenpantufilas, Instagram).

Todo este recorrido permite dar cuenta de la importancia de considerar la noción de trauma tal y como fue desarrollada por Lacan, para entender que lo traumático proviene del malentendido, del goce, y que es a partir de esto que puede comprenderse la construcción del fantasma para cada quien. Esto es relevante en la medida en que el fantasma es el que va a enmarcar lo real como imposible de representar y, es en esta vía que encuentra un lugar la creación, pues cada quien halla un modo singular de arreglárselas con lo irrepresentable. Existen quienes pueden transmitir esto de una forma privilegiada y excepcional: los artistas. Uno de ellos es Guillermo del Toro.

Capítulo III: Creación Artística

Para una mejor organización de la información, este capítulo se desarrolla en dos partes. En la primera, se toman conceptos provenientes del arte y el cine que sirvan a los propósitos de la presente investigación. En la segunda parte, se realiza una exposición del arte y la creación artística desde la teoría psicoanalítica.

Primera Parte: Arte y Cine

No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas. E. Gombrich (1950)

III.I - ¿Qué es el Arte?

Andrea Imaginario (2021), especialista en artes, literatura e historia cultural, brinda una exposición sobre la etimología de la palabra arte:

[...] la palabra arte procede del latín *ars*, *artis*, y del griego *τέχνη* (*téchne*), que significa técnica [...] Las artes buscan representar, a través de medios diferentes el universo de inquietudes humanas, sean reales o imaginadas, mediante el uso de símbolos o alegorías (disponible en Significados.com)

El Equipo Editorial Etecé (2020, disponible en Concepto.de/arte), señala: “El arte es toda forma de expresión de carácter creativo que poseen los seres humanos”. Además de ser una “capacidad que tiene el hombre para representar sus sentimientos, emociones y percepciones acerca de sus vivencias y el entorno que lo rodea”. Siguiendo esta misma línea Pérez Porto y Merino (2008), definen:

El arte (del latín *ars*) es el concepto que engloba todas las creaciones realizadas por el ser humano para expresar una visión sensible acerca del mundo, ya sea real o imaginario. Mediante recursos plásticos, lingüísticos o sonoros, el arte permite expresar ideas, emociones, percepciones y sensaciones (disponible en www.definicion.de).

El Equipo Editorial Etecé (2020) expone: “El arte es producido en todas las culturas y sociedades [...] posee una serie de funciones clave para el desarrollo del ser humano y de las sociedades” (disponible en Concepto.de/arte/).

Una definición relevante para presente investigación es la propuesta por Ernst Gombrich (1950), una voz notablemente autorizada para hablar del arte, quien en su libro *La historia del arte* plantea: “No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas” (p. 15). El arte “puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras

advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe, pues [...] tiene por esencia ser un fantasma y un ídolo” (p. 15). El autor señala:

Nunca se acaba de aprender en lo que al arte se refiere. Siempre existen cosas nuevas por descubrir. Las grandes obras de arte parecen diferentes cada vez que uno las contempla. Parecen tan inagotables e imprevisibles como los seres humanos. Es un inquieto mundo propio, con sus particulares y extrañas leyes, con sus aventuras propias. Nadie debe creer que lo sabe todo en él, porque nadie ha podido conseguir tal cosa (Gombrich, 1950, p. 36).

De esta forma, queda demostrado que el arte es ambiguo en cuanto a su definición, porque no se puede definir al arte y circunscribirlo a una sola cosa. Existe diversidad en el arte y que algo sea clasificado como tal no depende de una única variable. En otras palabras: no existe el Arte con mayúscula, existen múltiples prácticas artísticas o bien, podría decirse, existen diversos artistas. En este sentido, Guillermo del Toro puede ser considerado como un artista en múltiples sentidos. Se destaca en: narración, escultura, dibujo, maquillaje de caracterización y efectos especiales, creación cinematográfica, etc.

III.II – El Cine

Benjamín Veschi (2019) afirma que el cine es “El arte en el que caben todas las artes”. Comenta:

En 1911 el periodista italiano Riccioto Canudo publicó el “Manifiesto de las Siete Artes” y desde entonces la cinematografía pasó a convertirse en el séptimo arte. La creación de los hermanos Lumière es una amalgama de muchas otras creaciones artísticas: el guion, el decorado, el vestuario, la fotografía, la interpretación o la música. Éstas y otras muchas piezas son combinadas por el director y se acaban convirtiendo en la proyección de una película para el deleite del espectador (disponible en Etimología.com).

En este sentido, se podría afirmar que el cine sería la creación artística surgida del acto combinatorio que realiza el director.

Asimismo, Veschi (2019) presenta la etimología de la palabra cine:

Cine es la abreviatura de cinematografía, y éste remontándose como neologismo en el francés *cinématographie* a partir de los elementos del griego: *kínēma* que refiere a la idea del movimiento, asociado al verbo *kinein*, en este caso por mover, y, por otra parte, *graphein*, para referirse a la tarea del grabado, aplicable cualquier ámbito y medio. La proyección de fotogramas de manera sucesiva con la intención de crear y replicar la vida en movimiento constituye la esencia de este arte (disponible en Etimología.com).

Imaginario (2021, disponible en Significados.com) plantea que “el cine conocido como el séptimo arte, consiste en la proyección de imágenes en movimiento y sonido a través de la pantalla”. Afirmar que es gracias a sus posibilidades expresivas que suele ser utilizado para contar historias. Señala: “El cine representa la síntesis de las artes, ya que producir una película requiere de la intervención de artistas plásticos, músicos, diseñadores, fotógrafos, guionistas, actores, etc.”.

Julia Uriarte (2020, disponible en Humanidades.com) otorga la siguiente definición: “El cine, mejor conocido como la cinematografía, es una técnica y un arte que consiste en la captura, montaje y proyección de fotogramas de manera rápida y sucesiva. El resultado es la ilusión de una imagen en movimiento”. Además, expone que suele acompañarse con grabaciones de audio a las imágenes ayudando a construir una experiencia audiovisual. Afirmar que el cine es considerado una de las bellas artes: *el séptimo arte*. Otra definición que brinda esta autora es la siguiente: “El cine es una técnica de captura, edición y reproducción de imágenes y sonido”.

Uriarte (2020) considera que en la actualidad nos encontramos con dos tendencias que son al mismo tiempo contrapuestas y complementarias: el cine comercial y el cine artístico. El primero, está basado en la creación de un espectáculo capaz de atraer grandes masas. Este posibilita la subsistencia económica de la industria y brinda narraciones que están pensadas para el entretenimiento, dejando poco espacio para la experimentación. El segundo, en cambio, aspira a ser trascendente. Suele estar guiado por los intereses y búsquedas creativas de quien dirige la obra cinematográfica. Guillermo del Toro realiza películas diferenciadas de cualquier otro director, llevan el sello propio de sus monstruos, ideas, invenciones, narraciones, una estética y un estilo particular. Es posible afirmar que por un lado, presenta una veta artística, y por otro lado, no deja de ser un autor reconocido y consumido por las masas.

Existen distintos y diversos géneros del cine que pueden ser diferenciados por su estilo, formato, audiencia y por época o ambientación. Cabe aclarar que Del Toro realiza una suerte de subversión del cine de género fantástico y de horror, mezclando en ellos distintos elementos pertenecientes al cómic, los cuentos de hadas, el melodrama, el gótico, etc. A partir de lo cual, se podría afirmar que la obra cinematográfica de este director posee la particularidad de no pertenecer a un género cinematográfico, ya que construye sus films siguiendo directrices que no son demarcadas por las leyes o reglas de un género en particular, sino que logra establecer una modalidad nueva y distintiva.

III.III - El Mundo del Cine

Este apartado surge luego de una revisión y lectura detallada de distintos sitios web que permitieron investigar sobre el mundo del cine, lo cual forma parte del contexto social, histórico y cultural que rodea la vida y la obra cinematográfica de Guillermo del Toro y que, por eso, permite singularizar su caso entre otros, así como justificar su elección.

Existieron y existen diversos cineastas alrededor del mundo en las distintas épocas. Algunos de ellos fueron reconocidos mundial o internacionalmente por su trabajo. Entre ellos, los más destacados son: Charles Chaplin, Woody Allen, Quentin Tarantino, Sofía Coppola, Francis Ford Coppola, John Ford, Alfred Hitchcock, Martín Scorsese, Agnès Varda, Luis Buñuel, Stanley Kubrick, David Fincher, Peter Jackson, Akira Kurosawa, David Lynch, Pedro Almodóvar, Lars Von Trier, Clint Eastwood, Christopher Nolan, Jean-Luc Godard, Steven Spielberg, Tim Burton, James Cameron, Wes Anderson, Stephen Norrington, entre muchos otros.

Es posible localizar una gran cantidad de cineastas latinoamericanos que han sido reconocidos a nivel global por sus films. Entre estos, se pueden nombrar: Lucrecia Martel, Paul Hernández, Alfonso Cuarón, Alejandro Iñárritu, Pablo Larraín, Sebastián Lelio, Kleber Mendonça Filho, Claudia Llosa, Damián Sziffrón, Arturo Ripstein, Alfonso Arau, entre varios otros. Y, por supuesto, se incluye en esta larga lista a Guillermo del Toro. Cada uno de los directores de cine nombrados anteriormente, posee un estilo propio y particular de realizar sus obras cinematográficas.

A lo largo de los años, las distintas industrias cinematográficas (Warner Bros, Sony Pictures, Walt Disney, DreamWorks, Universal Studios, Miramax, Paramount, entre otras) han trabajado con un gran número de cineastas latinoamericanos. Asimismo, estos han sido reconocidos en diversas oportunidades por diferentes academias, otorgándoles premios como forma de valorar su trabajo. La academia más conocida en el mundo es la de Artes y Ciencias Cinematográficas (Academy Awards), por sus famosos Premios Oscars, pero existen muchas otras. Otros premios importantes que se otorgan en distintos festivales de cine son: Globos de Oro, Emmy, BAFTA, Goya, Ariel, Gotham, Palma de Oro, León de Oro y de Plata, Cannes, etc.

Los cineastas latinos más destacados por ser ganadores del premio Oscar han sido llamados "Tres Amigos": Cuarón, Iñárritu y Del Toro, todos mexicanos. A su vez, los

tres han sido nominados a distintos y numerosos premios por sus películas, habiendo ganado muchos de estos.

Guillermo del Toro, es director, productor y guionista de cine, es autor, novelista, maquillador especializado en caracterización y efectos especiales, actor de voz y docente. Ha sido mundialmente conocido y reconocido por sus películas y sus monstruos. Estas son: *Cronos* (1993), *Mimic* (1997), *El espinazo del diablo* (2001), *Blade II* (2002), *Hellboy & Hellboy 2: el ejército dorado* (2004 y 2008, respectivamente), *El laberinto del fauno* (2006), *Pacific Rim* (2013), *La cumbre escarlata* (2015), *La forma del agua* (2017), *El callejón de las almas perdidas* (2021) y, su más reciente éxito, *Pinocchio* (2022). Actualmente, se encuentra realizando su adaptación de *Frankenstein*, película que tendrá su estreno en el año 2025.

Cabe destacar que Del Toro, con su película *El laberinto del fauno* (2006), se convirtió en el primer director de cine en ganar tres premios Oscars por una película en español. Cuarón y Yalitza Aparicio, fueron los segundos en conseguir este logro con la película *Roma* (2018).

Segunda Parte: La Creación Artística en Psicoanálisis

C. Motta (2005) expone “Una creación de arte, una escultura, una pintura, un texto, un poema, un acorde musical, un film u otra expresión, es un relato subjetivo, una ficción propia de la naturaleza humana”. A su vez, señala: “Un autor, [...] relata un fragmento de su historia en la representación elegida [...] La representación singular es la expresión de una diferencia que se dirige a otro” (p. 9). La representación elegida en el caso de Guillermo del Toro sería la creación cinematográfica. La misma, siguiendo a Motta, mostraría “una disposición y una habilidad para hacer algo con la mirada” (2005, p. 13).

III.III - Arte y Psicoanálisis: Una Introducción

Evans propone un desarrollo teórico del término *arte* (2018). El mismo servirá de introducción para este capítulo, brindando indicaciones puntuales de la obra de Freud y Lacan respecto del arte y la creación artística. El autor comienza situando:

Freud valoraba al arte como una de las grandes instituciones culturales de la humanidad, y dedicó muchos ensayos a examinar los procesos de creación artística en general, y ciertas obras de arte en particular. Explicó la creación artística con referencia al concepto de SUBLIMACIÓN [...] También consagró algunos trabajos a analizar obras de arte en particular, especialmente literarias, lo que consideraba útil para el psicoanálisis, en

dos sentidos. En primer lugar, esas obras a menudo expresan en forma poética verdades sobre la psique, lo que implica que el creador literario puede intuir directamente las verdades que los psicoanalistas sólo descubren más tarde por medio más laboriosos. En segundo término, Freud sostenía también que una lectura psicoanalítica atenta de las obras literarias permitía descubrir elementos de la psique del autor. (Evans, 2018, p. 39 y 40).

Evans destaca que Lacan, al igual que Freud, también dedicó gran parte de su atención al arte. “Sin embargo, existen diferencias significativas entre los modos de abordar las obras de arte por Freud y Lacan” (2018, p. 40). Si bien Lacan habla de sublimación, no piensa que sea posible o deseable que los psicoanalistas digan algo sobre la psicología del artista en base a sus obras de arte. “Lacan excluye al artista de su examen de las obras de arte porque la interpretación que realiza de los textos literarios no pretende construir las intenciones del autor”. Sino, “más bien ilustra el modo en que debe proceder el analista cuando escucha e interpreta el discurso analizante [...] el analista debe tratar el discurso del analizante como texto” (Evans, 2018, p. 40). Esta es la orientación de Lacan en la que se basa la presente investigación.

III.IV - La Creación Artística en Sigmund Freud

Cuando Freud escribe *Lo Siniestro* (1919), señala desde el principio: “El psicoanalista no siente sino raramente el incentivo de emprender investigaciones estéticas, aunque no se pretenda ceñir la estética a la doctrina de lo bello, sino que se la considere como ciencia de las cualidades de nuestra sensibilidad” (p. 2483). Indicando que en aquel momento había muy poco interés por parte de los psicoanalistas por la estética. Por lo cual, emprende este estudio en el que toma distintos autores a modo de referencia, por ejemplo a Hoffmann. En otros textos hace referencia a Twain, Goethe, Da Vinci y otros.

Respecto a la figura del creador literario y al efecto de su creación, Freud (1919) dice que “a través del talante que nos instila, de las expectativas que excita en nosotros, puede desviar nuestros procesos de sentimiento de cierto resultado para acomodarlos a otro, y con un mismo material a menudo puede obtener los más variados efectos” (en Carrasco, 2021, p. 53). Siguiendo esta línea, Carrasco (2021) explica: “No se trata solo de un creador de universos, sino también de alguien que consigue, por medio de su obra, hacer resonar lo reprimido y provocar ciertos sentimientos” (p. 53).

Para Freud, el autor está profundamente implicado en su creación, la cual sitúa como sustituto de los juegos infantiles: “La creación poética, como el sueño diurno, es

continuación y sustituto de los antiguos juegos del niño” (1915, p. 134). Carrasco explica que Freud sitúa la creación artística como una figuración de fantasías propias del creador...

Si bien lo piensa como una liberación de tensiones, se trataría de *fuentes psíquicas situadas a mayor profundidad*. Si consideramos el más allá del principio del placer, podríamos precisar que se trata de una satisfacción pulsional, independiente del placer o displacer que produzca la obra. Además, Freud señala que por esta vía el autor habilita al lector a gozar de sus propias fantasías (2021, p. 54).

Incluso, Carrasco (2021, p. 55) plantea que Freud en 1910 llega a proponer la creación artística como una vía alternativa al síntoma:

Cuando la persona enemistada con la realidad posee el talento artístico, [...] puede trasponer sus fantasías en creaciones artísticas en lugar de hacerlo en síntomas; así escapa al destino de la neurosis y recupera por este rodeo el vínculo con la realidad.

Este autor dice en simples términos: “la creación artística permite otro tratamiento de las fantasías que se encuentran en el origen del síntoma, evitando la formación de este” (2021, p. 55). En este sentido, se podría afirmar que la creación artística se ubica como relevo del síntoma.

Sublimación

Según expone Irene Domínguez (2023): “Freud planteó que la sublimación de las pulsiones operaba desviándolas de una meta sexual, procurando, no obstante, una satisfacción sexual” (Domínguez, 2023, p. 23).

Laplanche y Pontalis (2013) definen a la Sublimación de la siguiente manera:

Proceso postulado por Freud para explicar ciertas actividades humanas que aparentemente no guardan relación con la sexualidad, pero que hallarían su energía en la fuerza de pulsión sexual. Freud describió como actividades de resorte principalmente la actividad artística y la investigación intelectual. Se dice que la pulsión se sublima, en la medida en que es derivada hacia un nuevo fin, no sexual, y apunta hacia objetos socialmente valorados (p. 415).

En 1905 Freud desarrolla la sublimación como la manera en la que la pulsión se liga con la cultura, oponiendo este término al de represión. Más tarde, en 1908, “teoriza sobre cómo la cultura se edifica sobre la sofocación de las pulsiones”. Recién en 1915, Freud va a decir que la sublimación es uno de los destinos de la pulsión (Ons, 2014, p. 61).

Sublimación evoca al mismo tiempo la palabra *sublime*, utilizada especialmente en el ámbito de las bellas artes para nombrar un tipo de producción que sugiere grandeza, elevación. (Laplanche y Pontalis, 2013, p. 415). A su vez, Ons (2014) explica que este concepto no apunta solo a algo elevado, ya que el proceso de sublimación es asimilable al utilizado en la química para designar aquella “transformación de lo sólido en gaseoso sin pasar por lo líquido, metáfora de ese destino de la pulsión que no pasa por la represión” (p. 59).

Freud recurre al concepto de sublimación con el fin de explicar, desde un punto de vista económico y dinámico, ciertos tipos de actividades sostenidas por un deseo que no apunta, en forma manifiesta, hacia un fin sexual; [...] actividades a las cuales una determinada sociedad concede gran valor [...] Esta capacidad de reemplazar el fin sexual originario por otro fin, que ya no es sexual, pero se le halla psíquicamente emparentada, la denominamos capacidad de sublimación (Laplanche y Pontalis, 2013, p. 415 y 416).

Ons (2014) expresa en simples palabras: “La sublimación es un destino de la libido que da por resultado la producción de una actividad creativa y satisfactoria que extrae su fuerza de la pulsión sexual, desplazada hacia un fin no sexual y valorado socialmente” (p. 59).

De la sublimación puede decirse que es un término que articula a la pulsión con la cultura y que permite franquear la oposición entre ambas [...] no se basa en una sofocación de las pulsiones al modo de la represión, sino en una transformación que dará lugar a un producto estimado socialmente. La valla entre pulsión y cultura ha sido atravesada y quizá por ello haya que tener presente que la palabra sublimación deriva de *limen*, “límite, umbral”, e implica la idea de atravesarlo (Ons, 2014, p. 59).

III.V - La Creación Artística en Jacques Lacan

Graciela Brodsky (2022, disponible en YouTube) en la presentación del libro *La apuesta ética/estética de Lacan* de Guillermo Belaga, expone que existen tres versiones que pueden servir de referencia si lo que se pretende es valorar la obra pensada por el psicoanalista y no interpretada por el mismo. Es importante tener en cuenta estas versiones, ya que la orientación que guía el presente estudio pretende desplegar una lectura lacaniana sobre la obra artística que no interprete a la misma, sino que se sirva de ella para obtener un saldo de saber. Dichas versiones se exponen a continuación siguiendo la exposición de la autora. “La primera versión es la que heredamos de Freud; la obra como resultado de la sublimación. Entendiendo que la sublimación satisface la pulsión sin represión” (Brodsky, 2022). Es decir, aplicar el psicoanálisis a la obra de arte, para

localizar aquello del sujeto que se refleja en la obra de la misma manera que el juego refleja la subjetividad del niño. La misma es desestimada y desaconsejada por Lacan, tomando distancia del “método freudiano de explicar el arte por el sentido” (Carrasco, 2021, p. 14). Lo que supondría para Belaga “igual la obra a una formación del inconsciente” (2022, p. 13). La segunda versión corresponde a una lectura lacaniana, según la cual, se equipara la obra al Objeto *a*. “La idea que tiene Lacan en su *Seminario 7*; extraer el objeto y elevarlo a la dignidad de la Cosa” (Brodsky, 2022). El objeto está perdido, revelando una pérdida de referencia. La tercera versión considera a la obra como síntoma/*sinthome*. Existen dos lecturas en esta versión. La primera, es en la cual se basa Carrasco para pensar su tesis sobre Frida Kahlo; la obra equiparada al *sinthome* como tratamiento de lo imposible (lo real) de soportar. La segunda, toma a la obra como vacío de significación.

Es importante destacar que, lo que interesa a los propósitos de la presente investigación y funciona como faro que ilumina el estudio es seguir las versiones que corresponden a una lectura lacaniana sobre la obra artística; es decir, la segunda y la tercera.

Reelaboración del Concepto de Sublimación

Evans (2018), explica que Lacan “Sigue a Freud al subrayar como básico el reconocimiento social, puesto que puede decirse que las pulsiones han sido sublimadas en la medida en que se las ha desviado hacia objetos socialmente valorados” (p. 183). Es a partir de la dimensión de los valores sociales compartidos que Lacan, en su *Seminario 7*, liga la sublimación con su examen de la ética. Sin embargo, este autor afirma que la descripción lacaniana de la sublimación difiere de la freudiana en tres puntos:

1. [...] Mientras que Freud creía que la sublimación completa era posible para algunas personas particularmente refinadas o cultas, Lacan dice que "la sublimación completa no es posible para el individuo." (S7, 91).

2. En la descripción de Freud, la sublimación involucra la reorientación de la pulsión hacia un objeto diferente (no sexual). Pero, para Lacan lo que cambia no es el objeto sino su posición en la estructura del fantasma [...] la sublimación no supone [...] cambiar la naturaleza del objeto al que la pulsión ya de antes se dirigía, un cambio del objeto en sí, algo que resulta posible porque la pulsión está "ya de antes profundamente marcada por la articulación del significante." (S7, 293). La cualidad sublime de un objeto no se debe entonces a alguna propiedad intrínseca del objeto mismo, sino que es simplemente un efecto de la posición del objeto en la estructura simbólica del fantasma [...] la sublimación

reubica un objeto en la posición de *la COSA* [...] "eleva un objeto [...] a la dignidad de *la Cosa*" (S7, 112).

3. Lacan sigue a Freud al vincular la sublimación a la creatividad y el ARTE, pero complica este enunciado al asociarla también con la PULSIÓN DE MUERTE (S4, 431). Varias razones pueden aducirse como explicación. Primero, el concepto de pulsión de muerte es en sí mismo visto como producto de la sublimación del propio Freud (S7, 212). Segundo, la pulsión de muerte no es sólo una "pulsión de destrucción", sino también "una voluntad de crear desde cero." (S7, 212-13). Tercero, el objeto sublime, al ser elevado a la dignidad de *la Cosa*, ejerce un poder de fascinación que en última instancia conduce a la muerte y la destrucción (Evans, 2018, p. 183 y 184).

Ons (2014) destaca que Lacan entre los años 1959 y 1960 reelabora el concepto de sublimación afirmando que en la misma se eleva el objeto común a la dignidad de *la Cosa*, como aquello más pulsional que intentamos mantener alejado (p. 61). De igual manera, Domínguez (2023) afirma que Lacan, en su *Seminario 7*, describe la sublimación como "aquella que eleva un objeto a la dignidad de *Das Ding*". Explica: "Algo es destacado por encima del resto. Esta elevación daba cuenta de una operación que se hacía respecto a *Das Ding*, lo innombrable" (p. 23). En este sentido, Belaga (2022) expone: "*das Ding*, tiene un carácter extraño, *Unheimlich*, [...] no se trata de un término simbólico, sino que el goce aparece como imposible, real" (p. 14). Respecto a la disyunción entre el significante y el goce; "Lacan orienta la reducción del goce a un lugar vacío, lo que lleva a ubicar la función de la sublimación en referencia a la Cosa" (p. 15). Además, extrae una cita de una conferencia de Regnault (1995) que le parece esclarecedora: "el arte se organiza alrededor del vacío, que no es sólo una función espacial, sino que es del orden de lo real: 'el arte utiliza lo imaginario para organizar simbólicamente ese real, está entre lo real y el significante'" Agrega que para abordar este problema: "Regnault considera que la creación *exnihilo* que propone Lacan no se sostiene nada más en el Nombre-del-Padre, sino que se situaría más del lado de los filósofos taoístas, que declaraban que 'el vacío está en el comienzo'" (citado en Belaga, 2022, p. 15).

Sinthome

Interesa a los propósitos de esta investigación, desarrollar la noción de *sinthome* desde la lectura lacaniana que realiza Fabián Schejtman, en su libro *Sinthome: Ensayos de Clínica Psicoanalítica Nodal*. Este autor, comienza señalando que los pensadores y lectores de la obra de Lacan, han abordado la noción de *sinthome*, en general, "en franca oposición a la dimensión metafórica del síntoma, constituyendo su vertiente real, o bien

se ha destacado, que es producto de un análisis llevado hasta su término” (Schejtman, 2013, p. 16).

Estas dos extendidas lecturas del *sinthome* terminan confluyendo más o menos explícitamente, por fin, en la mayor parte de los planteos: un psicoanálisis conduciría del trabajo con la dimensión metafórica del síntoma, su cara propiamente analizante, hasta alcanzar su núcleo real, eventualmente propuesto incurable, para el que Jacques Lacan habría reservado la grafía *sinthome* (Schejtman, 2013, p. 17).

Schejtman asegura que la expansión de estas lecturas del *sinthome*, “vuelve también patente el efecto de esterilización clínica”. Y esto conlleva a “reducir el *sinthome* a la cara real del síntoma y, especialmente, quererlo exclusivo del analizado, del que llevó su análisis propiamente hasta el final, impide operar con él en los casos de ‘todos los días’”. Prosigue: “La idealización que para esta noción acarrearán las perspectivas referidas [...] no permite localizar al *sinthome* y verificar su funcionamiento en el tiempo previo a la cura, durante la misma o, incluso, por fuera de su marco” (2013, p. 17 y 18).

Según expone Schejtman, Lacan:

[...] no consideró específicamente real al *sinthome* -ni lo superpuso con la vertiente real del síntoma-, sino que hizo del mismo, más bien, el elemento cuarto responsable del anudamiento de sus tres registros -real, simbólico e imaginario-. Y que, lejos de considerar al *sinthome* un producto exclusivo del fin de análisis, cuando tuvo que referirse a algún caso para acompañar la introducción de esta noción en su enseñanza, no sólo optó por el de alguien que no había llevado un análisis hasta su término, sino por el de uno que jamás se psicoanalizó: James Joyce (2013, p. 18).

Una vez introducidas ciertas cuestiones, Schejtman se propone establecer la noción de *sinthome* como instrumento clínico. Comienza indicando dos versiones del síntoma en la enseñanza de Lacan: el síntoma-metáfora y el síntoma-letra. También presenta una articulación entre ambos. Más adelante, distingue al *sinthome* de estas dos versiones del síntoma y establece una relación entre ambos (Schejtman, 2013, p. 66). Comienza planteando tres tiempos de elaboración en Lacan. Primero, Lacan introduce el *sinthome* en su enseñanza a partir del *Seminario 23*, con su abordaje de Joyce. Luego, estabiliza conceptualmente este concepto y desarrolla su operatividad clínica. Por último, despliega algunos comentarios y ocurrencias en conferencias y seminarios posteriores.

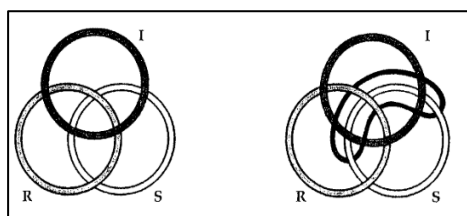
Lacan, en los años 1974/75, afirma que Freud sospechaba respecto de lo simbólico, lo imaginario y lo real. Pero, que “esos tres no le habrían bastado para producir un

anudamiento”, para lo cual, “le fue necesaria una realidad psíquica que anude esas tres consistencias” (citado en Schejtman, 2013, p. 70).

Lo que él [Freud] llama la realidad psíquica tiene perfectamente un nombre, es lo que se llama complejo de Edipo. Sin el complejo de Edipo, nada se sostiene de la idea que él tiene de la manera en que se sostiene la cuerda de lo simbólico, de lo imaginario y de lo real (Lacan, 1974/1975, citado en Schejtman, 2013, p. 71).

La vía que se abre hacia el final del *Seminario 22*: “conduce a situar la nominación en tanto que cuarto término capaz de enlazar de modo borromeo a los tres registros, pero introducida como un redoblamiento posible de cada uno de ellos” (Schejtman, 2013, p. 76). Schejtman asegura: “Así procede Lacan: diferencia una nominación imaginaria que adjudica a la inhibición, una nominación real que atribuye a la angustia y, por último, una nominación simbólica que reserva para el síntoma” (2013, p. 76). Sin embargo, Lacan abandona luego esta dirección. Así es como llega, en el *Seminario 23*, a exponer que *El sinthome*: “no podría ser otro que un borromeo de cuatro eslabones, en el que lo simbólico, lo imaginario y lo real no se enlazan sino por la intervención de ese cuarto que es denominado *sinthome*” (Lacan, 1975/1975, en Schejtman, 2013, p. 78). Es decir, Lacan le concede al *sinthome* la función de “oficiar como cuarto eslabón responsable del encadenamiento borromeo de lo simbólico, lo imaginario y lo real” (Schejtman, 2013, p. 82). Schejtman (2013) destaca:

Lacan establece [...] para el *sinthome*, la función que en el *Seminario 22* atribuía a la nominación paterna, el padre nombrante, o lo que desde el *Seminario 23* se designa con el término *père-version*: ya que lo imaginario, lo simbólico y lo real no consiguen enlazarse por sí mismos, el *sinthome* es el cuarto anillo por el que son anudados (p. 83).



Sinthome no se superpone con ninguna de las dos versiones del síntoma: síntoma-metáfora y síntoma-letra. “No constituye, como ellos, respectivamente, la cara simbólica o real del síntoma. El *sinthome* no es, en sí mismo, ni simbólico, ni imaginario, ni real... sino el cuarto eslabón que a esos tres registros lacanianos los enlaza de modo borromeo” (Schejtman, 2013, p. 84).

Por otra parte, Lacan define al *sinthome* del siguiente modo: “el *sinthome* es sufrir por tener un alma” (Schejtman, 2013, p. 84). Schejtman retoma una frase del *Seminario 20* de Lacan (1972/73): “... sólo podría llamarse alma lo que permite a un ser -al ser que habla, para darle su nombre- soportar lo intolerable de su mundo, lo cual supone ajena a éste, es decir, fantasmática” (2013, p. 85). “Y ello le permite al ser que habla, soportar lo intolerable del mundo: lo real. Así, de lo real nos adormecemos [...], lo real se atempera, por la regulación que aporta el marco del fantasma (Schejtman, 2013, p. 86). Schejtman afirma que aquella solución fantasmática...

[...] entrega el marco “animado” que posibilita que la realidad -psíquica, fantasmática- se mantenga estable... tanto como el *sinthome* hace lo propio cuando estabiliza la relación entre los registros, al enlazarlos. Pero ello no es sin el costo aludido: sufrir por tener un alma. (2013, p. 86 y 87).

A su vez, “Lacan articuló el *sinthome* con lo que terminó denominando ‘lapsus del nudo’” (Schejtman, 2013, p. 87). A partir de aquí, “la noción de *sinthome* adquiriría, al mismo tiempo, estabilidad conceptual y operatividad clínica” (Schejtman, 2013, p. 87). Lacan también habla de “corrección”, “compensación” o “suplencia” llegando a restringir la noción de “*sinthome* exclusivamente para el caso en el que la reparación se produce en el lugar mismo en que se produjo el lapsus del nudo” El autor especifica: “Sólo en este caso, donde el resultado es una cadena en la que los eslabones no son equivalentes podríamos hablar de un nudo reparado, corregido, por un *sinthome*, de un nudo, entonces *sinthomado*” (Schejtman, 2013, p. 92).

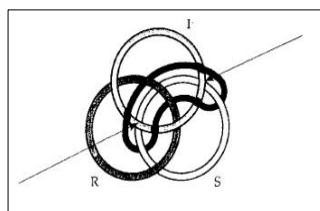
Por otro lado, Schejtman escribe: “En la medida en que hay *sinthome*, no hay equivalencia sexual, es decir que hay relación” (2013, p. 93). Explica:

En efecto, si la no relación depende de la equivalencia, en la medida en que no hay equivalencia, se estructura la relación. Hay, pues, al mismo tiempo, relación sexual y no hay relación. Allí donde hay relación es en la medida en que hay *sinthome*, es decir, donde el otro sexo es sostenido por el *sinthome* [...] donde hay *sinthome* -reparación del lapsus en el lugar mismo en que éste se ha cometido-, no hay equivalencia y hay relación (2013, p. 93).

Schejtman (2013, p. 96) indica: “Lacan propone que es función del *sinthome*, precisamente proveer una reparación para aquellos dos lapsus responsables de que lo simbólico, lo imaginario y lo real estén libres”. La novedad que Lacan introduce “es que el *sinthome* no sólo anuda como cuarto eslabón a los tres registros, sino que lo hace por su función de reparación de los dos lapsus que, a esos registros, han liberado”. Agrega:

“la cadena de cuatro eslabones sostenida por ese cuarto que es el *sinthome*, supone ya una falla -o una doble falla, si se considera la necesidad de aquellos dos lapsus- en el anudamiento, que muy precisamente el *sinthome*, por su función, remienda”. En pocas palabras, el autor afirma que “la función del *sinthome* se explicita como remiendo del fallo del anudamiento”.

Las dos flechas en el dibujo que sigue a continuación, están señalando los dos lapsus del nudo borromeo. “Y ese cuarto eslabón negro, con forma de oreja, es el *sinthome* que repara al mismo tiempo los dos lapsus, relanzando a los tres registros e impidiendo que cada uno vaya por su lado” (Schejtman, 2013, p. 97). *Sinthome*, al decir de Lacan: (1975/1976): “Es algo que permite a lo simbólico, lo imaginario y lo real mantenerse juntos, aunque allí, debido a dos errores, ya ninguno esté unido al otro” (citado en Schejtman, 2013, p. 97).



Schejtman considera:

El paso es decisivo ya que destacando aquí que “el nudo falla”, que el lapsus, el yerro en el trazado del anudamiento es inevitable -y que, en función de eso lo simbólico, lo imaginario y lo real no pueden enlazarse por sí mismos-, Lacan abre desde este momento la posibilidad -pero también la necesidad- de una clínica de las reparaciones de este lapsus estructural que, en última instancia, no refiere sino al hecho de que no hay relación sexual [...] el *sinthome*, lejos de confundirse con lo real -pero tampoco con lo simbólico o lo imaginario-, es más bien aquí, lo que reparando el fallo del anudamiento enlaza a esos registros impidiendo que se suelten (Schejtman, 2013, p. 98).

De esta forma, se aclaran las diferencias entre síntoma y *sinthome*. Schejtman puntúa:

[...] el síntoma supone, [...] un goce que se basta a sí mismo, es decir, si el síntoma comporta cierto desenganche del Otro, incluso de la relación con los otros, lo que Lacan llama *sinthome*, instituye un orden de re-encadenamiento, de re-anudamiento de ese lazo (Schejtman, 2013, p. 107).

En consonancia con la cita anterior, Schejtman afirma que “el *sinthome* supone cierto orden de restitución del lazo con los otros” (2013, p. 108). El *sinthome*, supone un “saber arreglárselas” y, a su vez, “comporta un orden de funcionamiento”. Dichas cualidades clausuran la vía de ingreso al dispositivo analítico. El análisis no tiene nada que hacer allí donde eso marcha, si eso funciona. “Para analizarse, es necesario, más bien, que el funcionamiento se quiebre, que eso no marche”. Este “saber arreglárselas” *sinthomático*, usualmente nos mantiene más o menos estables, también más o menos adormecidos. Cuando eso que funciona trastabilla, “despertamos -hasta donde ello es posible para el ser hablante- a raíz de algún encuentro -contingente, es su definición misma- con lo real”. El *sinthome* encadena, enlaza... Por el contrario, el síntoma da cuenta de “un desencadenamiento a partir del encuentro con lo real que, justamente, no se enlaza a nada” (Schejtman, 2013, p. 117 y 118). Es este síntoma -en su vertiente real, el síntoma-letra- “el que abre la posibilidad de una verdadera demanda de análisis” (Schejtman, 2013, p. 118).

Debe indicarse, además, que esta “emergencia” del síntoma pocas veces no se acompaña de cierta dosis de angustia que convendría distinguir, seguramente, de aquel sufrimiento “por tener un alma” que [...] escolta usualmente a la estabilidad que el *sinthome* proporciona: aquella angustia suele irrumpir cuando alguna contingencia traumática impide... ¡seguir sufriendo del modo al que la *psyché* acostumbra! (Schejtman, 2013, p. 118).

En este punto, Schejtman señala:

[...] si el *sinthome* es la clave de la estabilidad de la estructura, soporte del funcionamiento homeostático o dormitivo [...], en la medida en que repara el lapsus del anudamiento manteniendo enlazados a los tres registros lacanianos y entregando al mismo tiempo una (*père*-)versión de la relación que no hay, el síntoma es el índice del desencadenamiento, signo de lo que no anda (2013, p. 119).

Schejtman agrega: “*sinthome* remedia... la caída del síntoma” e indica:

[...] el síntoma no es sino la marca de un encuentro contingente con lo real, con el real de la no relación, lo que el psicoanálisis, desde Freud, halla en el trauma... [...] En su caída el síntoma grita: ¡no hay relación! Mientras que el *sinthome* responde enseguida... haciendo relación: hace pareja, apareja, empareja el síntoma. El síntoma, producto del azar, efecto directo del trauma como caída, se remedia así por lo necesario de la pareja-*sinthome* (Schejtman, 2013, p. 125).

Siguiendo esta misma línea, Carrasco (2021) realiza un desarrollo sobre *Sinthome* y *Escabel* en el Marco Teórico de su Tesis. Este autor afirma que el saber-hacer “es el arte, el artificio, lo que da al arte del que se es capaz un valor notable, porque no hay Otro del Otro que lleve a cabo el Juicio Final” (Lacan, 1975/76, citado en Carrasco, 2021, p. 66). De modo que, le otorga al arte un valor frente al límite que plantea lo simbólico, frente a la ausencia de un Otro del Otro. “Miller (2013) plantea que en el Seminario *El sinthome* surge la figura del artista y la noción del arte como un saber hacer, en oposición al síntoma como un querer decir” (en Carrasco, 2021, p. 67).

Carrasco (2021), indica: “Para hablar de *sinthome* es preciso circunscribir que se trata de un arreglo que tiene relación con lo real, con eso que no queda absorbido por el entramado simbólico-imaginario”. Además: “El *sinthome* viene a hacer una relación allí donde no la hay” (p. 67). Asegura: “el *sinthome*, en tanto arreglo, no es susceptible de análisis, no es interpretable en tanto no remite a una elucubración de saber sino que da cuenta de un saber hacer” (p. 68). Asimismo, destaca: “el *sinthome* no es una formación del inconsciente y remite a la singularidad [...] es un saber hacer que remite a las marcas que dejó el impacto de *lalengua* sobre el cuerpo” (Miller, 2013, citado en Carrasco, 2021, p. 70).

Por último, Carrasco dice: “Podemos pensar la cercanía del *sinthome* y del arte justamente en el énfasis puesto en el saber hacer” (2021, p. 70). Esto permite pensar la relación entre trauma, *sinthome* y la creación artística. Si bien no es posible afirmar que toda creación artística se ubica en el lugar del *sinthome*, ni a la inversa, se puede decir que todo *sinthome* se constituye a partir de la creación artística; sí, es posible asegurar que, tener en cuenta esta noción abre el camino para reflexionar sobre una posible relación. De esta forma, se hace posible abordar el tema de investigación, en cuanto Del Toro muestra con su obra cinematográfica un saber hacer con su infancia. La creación artística que despliega este cineasta, como se podrá comprobar mas adelante, enseña las cualidades del *sinthome* aquí delimitadas.

Estrategia Metodológica

Anticipación de Sentido

Diversos autores han planteado la relación existente entre trauma y creación artística. Luego de una extensa revisión bibliográfica, es posible anticipar que existe al menos una relación entre trauma y creación artística que puede ser inferida a partir de una lectura psicoanalítica de la historia de vida de un sujeto. Para demostrar esto, se toma como referencia la historia de vida de Guillermo del Toro. En este caso, la lectura se guía del psicoanálisis aplicado y la orientación de Lacan ya delimitada en otro apartado de la presente investigación. Ver Capítulo I del Marco Teórico.

Conceptos Centrales

A continuación, se desarrollan de forma tres conceptos que atraviesan el problema de investigación: trauma, lo siniestro y creación artística.

Trauma

Freud definió el trauma como una herida -efracción- que quiebra la homeostasis del psiquismo perturbando la economía libidinal. “El trauma psíquico, o su recuerdo, actúa a modo de cuerpo extraño que continúa ejerciendo sobre el organismo una acción eficaz y presente, por mucho tiempo que haya transcurrido” (Freud, 1893, p. 43). Además, “Freud coloca el trauma entre un primer y un segundo tiempo; el primero está ubicado en la infancia, el segundo en la pubertad. De esta manera, [...], será ese segundo tiempo, actuando sobre el primero, lo que producirá un efecto traumático” (García, 2005, p. 16).

“Lacan coloca la idea del trauma en relación a lo real” (García, 2005, p. 35). Carrasco expone: “Lo real designa aquello inasimilable del trauma. Se trata de una referencia fundamental, en tanto Lacan plantea una relación directa entre trauma y real”. En función de esto, da cuenta de la existencia de un real imposible ante el cual el sujeto debe arreglárselas como puede; entendiendo por real “aquello inasimilable del trauma” (Carrasco, 2021, p. 45).

Lo Siniestro

Freud afirma: “*Unheimlich* sería todo lo que debería haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado” (1919, p. 2487). Lo siniestro “no sería realmente nada nuevo,

sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de la represión” (p. 2498).

García (2005) menciona que en el año 1932 Freud define lo reprimido como “una tierra extraña interna [...] Además, expone que “Lacan llamará a eso *extimidad*, algo topológicamente extraño, una tierra extranjera interna”. El autor comenta que los franceses traducen esta palabra como “inquietante extrañeza” e indica que lo inquietante no sería lo que tiene de extraño sino lo que tiene de familiar. Lo extraño es inquietante porque surge de lo familiarmente ligado. En este sentido, el autor dice: “el trauma no es algo extraño que se enquistas, sino algo familiar que se ha vuelto extraño en el encuentro con un acontecimiento exterior” (2005, p. 11).

Creación Artística

La idea de Gombrich (1950) es que “No existe, realmente, el Arte. Tan sólo hay artistas”. La palabra arte “puede significar muchas cosas distintas, en épocas y lugares diversos, y mientras advirtamos que el Arte, escrita la palabra con A mayúscula, no existe” (p. 15).

Existen diferencias significativas entre los modos de abordar el arte en Freud y Lacan (Evans, 2018, p. 40). Freud piensa la creación artística a partir del término sublimación. Según Carrasco (2021, p. 54), Freud concebía a la creación artística como “una figuración de fantasías propias del creador, posibilitando una ganancia de placer”. Además: “por esta vía el autor habilita al lector a gozar de sus propias fantasías”. De esta manera, “la creación artística permite otro tratamiento de las fantasías que se encuentran en el origen del síntoma, evitando la formación de este” (p. 55). Lacan, por su parte, considera a la creación artística desde distintas versiones. Una de estas es la que propone en su *Seminario 7* al retomar el término sublimación y referir a este como la operación mediante la cual el sujeto eleva un objeto a la dignidad de *la Cosa*. Más tarde, considera a la obra homologada al síntoma/*sinthome*. Se pueden extraer dos lecturas de esta versión: la primera se basa en la obra equiparada al *sinthome* como tratamiento de lo imposible – real-, de soportar; la segunda, toma a la obra como vacío de significación.

Tipo y Nivel de Investigación

Los planteamientos cualitativos son una especie de plan de exploración (entendimiento emergente) y resultan apropiados cuando el investigador se interesa en el significado de las experiencias y los valores humanos. Hernández Sampieri (2014, p. 364).

Teniendo en cuenta el planteamiento del problema, la presente investigación se enmarca dentro del paradigma *Cualitativo*, presentando un nivel *Descriptivo - Exploratorio* no exhaustivo.

Las investigaciones cualitativas parten de un proceso inductivo (Hernández, Fernández y Baptista, 2014), por esta razón, este estudio no tuvo como propósito la generalización de sus resultados. En este sentido, la manera en que se llevó a cabo el trabajo de investigación fue a partir de una lectura del material teórico sobre trauma y creación artística, en base a la bibliografía psicoanalítica, el análisis documental y la lectura biográfica sobre la historia de vida de Guillermo del Toro. Para la lectura teórica se recurrió a textos de Sigmund Freud y Jacques Lacan convenientes al tema de investigación, así como también, a textos de autores más contemporáneos como Carrasco, García, Ons, Evans, Motta, Belaga, Bonoris, Schejtman, entre otros. Para el análisis documental y la lectura biográfica se recurrió a fuentes biográficas y documentales. Ver Fuentes de Consulta.

El nivel de la presente investigación es *descriptivo* ya que los datos surgieron a partir del material recolectado para su consiguiente articulación teórica. Es *exploratorio* ya que se investigó sobre un tema que ha sido poco estudiado; y es *no exhaustivo* porque no se pretendió arribar a la totalidad del estudio sobre trauma y creación artística desde una lectura de orientación lacaniana, sino específicamente a una posible relación entre dichas nociones teniendo en cuenta un caso particular. Cabe destacar que, si bien se trata de un estudio exploratorio no exhaustivo, el mismo se basó en la rigurosidad del análisis de los datos recogidos.

Diseño de Investigación

El diseño en el que se basó este estudio es el *Biográfico-Narrativo*, ya que la investigación se fundamenta en la recolección de material biográfico y documental a partir de distintas fuentes donde se constata que Guillermo del Toro es quien construye el relato sobre su vida y obra cinematográfica. Este diseño permitió explorar, describir y analizar elementos fundamentales de su historia de vida, para responder al planteamiento del problema propuesto.

La técnica utilizada fue *historia de vida* ya que brinda la posibilidad de estudiar la vida de Guillermo del Toro en profundidad, a partir de la recopilación y análisis de la narrativa que despliega en torno a diferentes hitos destacados en relación a su vida y su obra cinematográfica.

Contexto y Período de Investigación

El contexto en el cual se desarrolló la presente investigación es en la Ciudad de Salta, Argentina. Específicamente en el ámbito académico de la Universidad Católica de Salta (UCASal) y donde la investigadora contara con el material de acceso a las fuentes de consulta tanto en formato físico como digital. Resultó importante contar con el acceso a internet y a las distintas plataformas digitales que se utilizaron para el abordaje de este estudio: Netflix, Stremio, Star Plus, HBO+/Max y YouTube. Se agrega a esto, la biblioteca de la Universidad antes nombrada ya que permitió el acceso a diferentes libros y material teórico tanto en formato físico como digital. Cabe destacar que se preservó el silencio y la comodidad como formas cuidar y reducir la incidencia de distractores que impidiesen la plena atención durante el proceso de investigación.

Esta tesis de grado se realizó en un período que se extendió ocho meses desde que fue aprobado el Diseño de Investigación.

Por todo esto, se considera que, tanto en lo que respecta al contexto como al tiempo, el estudio resultó accesible y conveniente.

Fuentes de Consulta

Cabe destacar que no se utilizó una muestra de participantes como tal, sino más bien fuentes de consulta adaptadas al planteamiento del problema. Desde una perspectiva probabilística el tamaño de las mismas no fue relevante para este tipo de investigación, pues como ya se anticipó en otro título, no se tuvo la intención de generalizar los resultados de la misma a una población más amplia. En base a esto, se aclara que las fuentes de consulta no fueron determinadas de manera a priori, sino luego de un recorrido de revisión bibliográfica, biográfica y documental que la hizo posible. Entonces, se puede decir que las fuentes seleccionadas son de tipo *no probabilísticas*. Asimismo, se menciona que dicha selección dependió de su representatividad dada por su riqueza y calidad.

Dicho esto, se especifican las fuentes seleccionadas para el presente estudio. Como ya se ha mencionado, se trabajó con fuentes de tipo bibliográficas, biográficas y documentales tanto en formato físico como digital.

Las fuentes bibliográficas principales que se tuvieron en cuenta son los escritos de Freud y de Lacan que sirven al propósito de la investigación, así como también, textos de autores psicoanalíticos más contemporáneos que desarrollan ideas sobre el tema como, por ejemplo: Carrasco, García, Ons, Evans, Motta, Belaga, Bonoris, Schejtmán, entre otros. Resulta importante señalar que no se tomaron en cuenta referencias bibliográficas que tengan una perspectiva teórica diferente a la freudiana y lacaniana.

Las fuentes biográficas y documentales principales en las que se basó este estudio son tres libros, doce largometrajes y dos entrevistas audiovisuales. Se especifican los mismos a continuación:

Los tres libros fueron: *Guillermo del Toro. Cabinet of Curiosities: My Notebooks, Collections, and Other Obsessions* (2016) de Marc Zicree; *Del Toro por Del Toro* (2018) de Antonio Trashorras y *Guillermo del Toro: su cine, su vida y sus monstruos* (2021) de Leonardo García Tsao. El primer libro, recoge información sobre las notas, colecciones y obsesiones del director de cine. A lo largo del mismo se pueden encontrar distintas conversaciones que mantienen Zicree y Del Toro, así como también, se hallan en él algunas imágenes de los monstruos que ha diseñado, de la mansión que ha construido (*Bleak House*), fotografías, dibujos, notas, colecciones, etc. Asimismo, recoge las opiniones de otros artistas que lo admiran y han trabajado con él, quienes le rinden homenaje y le dedican algunas palabras. El segundo libro, constituye una conversación

entre su autor y Del Toro. El diálogo que se establece entre ellos es relevante ya que el cineasta habla de las memorias que guarda sobre su infancia, adolescencia y los años dedicados al cine. El cineasta habla sobre el proceso creativo llevado a cabo en cada una de las películas que dirigió hasta el año 2018. También, se pueden encontrar imágenes de algunos de los monstruos que ha diseñado, fotografías de su infancia y de los días de rodaje. El tercer libro, al igual que los anteriores presenta una entrevista entre su autor y Del Toro. El mismo recorre los eventos significativos de la vida del cineasta, así como también, un análisis crítico de las películas realizadas hasta el 2021. El director de cine relata los recuerdos más importantes de su vida y el proceso creativo que implicó la realización de sus películas. Todos fueron considerados ya que, aunque se repita gran parte de la información, cada libro brindó riqueza en material de información, tanto sobre su vida como sobre su cine, para la presente investigación. Además, conviene aclarar que todos estos libros fueron autorizados por Del Toro, pues no se encontraron otras biografías autorizadas por él.

Los doce largometrajes seleccionados como fuentes de consulta corresponden a la obra cinematográfica dirigida por Del Toro constituida por las doce películas mencionadas en el Marco Teórico de la presente investigación.

Por último, se seleccionaron dos entrevistas audiovisuales: la conversación que Guillermo del Toro mantuvo con sus fans, disponible en YouTube bajo el título *Guillermo Del Toro habla de "El Callejón de las Almas Perdidas"* (29 de enero, 2022); y la entrevista realizada al cineasta sobre la película *Pinocchio*, disponible en Netflix. Se trata del Especial titulado *Pinocho de Guillermo del Toro, Cine tallado a mano* (2022). Ambas fueron seleccionadas ya que en ninguno de los tres libros mencionados anteriormente son abordadas estas películas, por haber sido realizadas luego de que se publicaran los mismos. Razón por la cual fue necesario recolectar información sobre los dichos de Del Toro en relación a estas películas, a partir de otras fuentes.

Conviene aclarar que en esta investigación se excluyeron: los cortometrajes dirigidos durante su infancia, adolescencia y juventud. Ya que no se puede acceder a los mismos por haber sido realizados en un formato diferente al actual y de manera no profesional. También, fueron excluidas las series televisivas realizadas por este director: algunos capítulos de *La hora marcada* (1988), *The Strain* (2014), *Trollhunters: cuentos de Arcadia* (2016), *Los Tres de abajo: cuentos de Arcadia* (2018), *Magos: cuentos de Arcadia* (2020) y *El gabinete de curiosidades* (2022). De igual forma, se omitió su obra

literaria: por ejemplo, la trilogía *The Strain* junto a Chuck Hogan (*Nocturna*, 2009; *Oscuro*, 2010; *Eterna*, 2011), *Trollhunters* junto a Daniel Kraus (2015), *Los seres huecos* (2020). Tomar en cuenta las mismas, superaría la extensión de los objetivos de la presente investigación. Tampoco se consideraron las películas en las que ha colaborado pero no son de su autoría, ya que las mismas no pueden ser consideradas como parte de su obra cinematográfica por no ser dirigidas ni creadas por él. Entre las más conocidas se puede mencionar: *El Orfanato* (2007), *El Origen de los Guardianes* (2012), *Mamá* (2013), *El Libro de la Vida* (2014), *Las Brujas* (2020) etc. Además, se excluyeron de este estudio la mansión a la que dio el nombre *Bleak House* y sus cuadernos y dibujos; si bien, ambos podrían ser considerados piezas artísticas y guardan relación con su universo cinematográfico, no pueden ser consideradas como creaciones propiamente cinematográficas.

Instrumento de Recolección de Datos

Para la recolección de los datos se utilizaron los siguientes instrumentos: Sistema de Ficheros y Anotaciones.

El primero se construyó tomando como referencia el Libro de Umberto Eco, *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura* (2001), adaptándolo al planteamiento del problema de la presente investigación. Dicha construcción, implicó la división de las fichas en tres ejes temáticos, según el tipo de información que se buscó recolectar: *Fichas Bibliográficas*, *Fichas Biográficas* y *Fichas Filmográficas*. Cada uno de estos ejes contiene, a su vez, varias fichas que conforman el conjunto. Es importante resaltar que este instrumento permitió la división de las fichas por tema, a la vez que, contribuyó a la localización de las fuentes de consulta, el registro de los datos principales del material recolectado y la organización de la información disponible. Asimismo, posibilitó el recorte de los datos y el descarte de aquellos que resultaran irrelevantes para responder el planteamiento del problema. Cabe mencionar, que en todas estas fichas se consignó un espacio para las anotaciones de la investigadora basadas en ideas, preguntas, relaciones, conclusiones preliminares, etc.; facilitando la reflexión y el posterior análisis de los datos, permitiendo de esta forma, arribar a resultados más ricos y satisfactorios.

A continuación se ofrece una breve descripción de cada una de las fichas de este Sistema de Ficheros:

- **Fichas Bibliográficas:** contienen el registro de aquellos libros, textos, conferencias, seminarios, etc., tanto en formato físico como digital, que resultaron relevantes para la investigación. Además, se basaron en datos que permitieron identificar las fuentes bibliográficas utilizadas en esta investigación, favoreciendo la localización y organización de la información teórica recolectada. Cada una de estas fichas reunió información dispuesta en cuatro secciones: Título, Ficha Técnica (nombre del autor, año de publicación, editorial, etc.), Citas relevantes y Anotaciones de la investigadora.

- **Fichas Biográficas:** reunieron información sobre vida de Guillermo del Toro. Estuvieron basadas en los tres libros seleccionados como fuentes de consulta. En este caso, se realizó una ficha por libro. La disposición de cada una estuvo dividida en cuatro secciones: Título del libro, Ficha Técnica (nombre del autor, año de publicación, editorial, idioma, etc.), Breve reseña y Notas sobre la vida de Guillermo del Toro. Estas fichas fueron de suma relevancia ya que permitieron la construcción de la historia de vida del director de cine, correspondiente al primer objetivo específico de esta investigación.

- **Fichas Filmográficas:** recogieron información esencial de la obra cinematográfica de Guillermo del Toro, a partir de los dichos del cineasta sobre las mismas y la visualización de estas por parte de la investigadora. Se realizó una ficha por cada película. Estas fichas se dividieron en cuatro secciones: Título de la película y año de publicación, Ficha Técnica (dirección, género, producción, guion, fotografía, etc.), Breve reseña de la película realizada por la investigadora, a partir de la visualización de las mismas, y Notas sobre la película a partir de los tres libros y las dos entrevistas seleccionadas como fuentes.

Por otra parte, para las fuentes de menor importancia, se utilizó el segundo instrumento nombrado: las Anotaciones. La disposición de las mismas tuvo en cuenta: Fuente, Nombre del autor o autores, Fecha de publicación y Transcripción de la información relevante. Se trató de fuentes de tipo bibliográficas y documentales, que sirvieron para el armando del Marco Teórico brindando elementos teóricos claves para el análisis de los datos.

Procedimiento de Recolección de Datos

El método utilizado para la recolección de los datos fue el observacional, pues la investigadora no modificó las variables de estudio. La observación estuvo presente a lo largo del proceso de investigación, atravesando todos los momentos de la misma, permitiendo examinar todas las fuentes seleccionadas.

Otras técnicas utilizadas durante el proceso de recolección de datos fueron: el análisis documental, la historia de vida y la construcción de los instrumentos mencionados anteriormente.

El análisis documental consistió en la búsqueda de materiales bibliográficos y documentales. Incluyó la realización de una lectura profunda y exhaustiva del material teórico de la literatura psicoanalítica sobre trauma y creación artística, así como también, sobre arte y cine; con la finalidad de aprehender aquellas nociones que permitieran un mayor entendimiento del tema estudiado. Además, se recurrió a la revisión documental de tres libros, en formato físico y digital, sobre Guillermo del Toro, incluyendo la visualización de las doce películas dirigidas por este cineasta. Se agrega a esto las dos entrevistas documentales. Todos estos fueron seleccionados como fuentes de consulta por la presente investigación.

Luego de una primera revisión bibliográfica y documental, se procedió a la selección de las fuentes de consulta y su consiguiente organización en el Sistema de Ficheros y las Anotaciones. La selección ya fue especificada en un título anterior. Ver Fuentes de Consulta.

El criterio de selección, en el caso de las fuentes bibliográficas, tuvo en cuenta principalmente los textos de Freud y de Lacan acordes al tema de investigación, y a ciertos autores contemporáneos que trabajan las nociones de trauma y creación artística, desde la orientación lacaniana.

En el caso de las fuentes biográficas, se seleccionaron tres libros que fueron autorizados por Guillermo del Toro. Se trata de biografías no cronológicas que reúnen información acerca de su vida y su cine, entre otras cosas. En este punto, es importante señalar que antes de recolectar los datos de los libros biográficos sobre Guillermo del Toro en las Fichas Biográficas, fue imprescindible realizar las siguientes acciones:

- Traducción, transcripción y resumen del libro de Zicree. Este libro se halla en formato PDF. Para la traducción y transcripción de este libro resultó de gran ayuda

consultar el sitio web de Google Traductor de inglés a español. El recorte de los datos se llevó a cabo una vez que ya había sido transcripto completamente al español.

- Resumen y transcripción del libro de Trashorras. El libro estuvo disponible en formato físico, por lo cual, el resumen se realizó con resaltador para luego, realizar la transcripción de los datos ya recortados a las fichas.

- Resumen del libro de García Tsao. Disponible en formato digital en Google Play Libros. El recorte de los datos se realizó con ayuda del resaltador y notas digitales. Después se realizó su transcripción a las fichas.

La selección filmográfica incluyó todos los largometrajes dirigidos por Guillermo del Toro, es decir, su obra cinematográfica. La misma está constituida por doce películas que van desde el año 1993 al 2022. Como ya se mencionó, se descartaron los cortometrajes y las series televisivas realizadas por este cineasta. Tampoco se tuvieron en cuenta las películas en las que ha tenido algún tipo de colaboración, pero no ha dirigido, los libros que ha escrito y las diferentes creaciones artísticas que no son cinematográficas.

La organización de los datos a partir de la información disponible, implicó realizar un recorte de las fuentes consultadas.

Para las fuentes bibliográficas, este recorte implicó considerar aquellos puntos de la teoría que apunten a la comprensión del trauma y la creación artística desde los escritos psicoanalíticos correspondientes. Los datos que no se tuvieron en cuenta son aquellos conceptos, nociones o teorías que no se corresponden al tema ni a la orientación de esta investigación.

En el caso de las fuentes biográficas, el recorte de información estuvo delimitado por un criterio de relevancia, extrayendo párrafos y oraciones a fin de construir la historia de vida de Guillermo del Toro. Se priorizó considerar lo que él destaca o repite en su discurso, las palabras que utiliza y las relaciones que establece.

Para la confección de la ficha filmográfica, se recabaron datos a partir de los tres libros ya mencionados, la visualización de las películas y las entrevistas documentales; considerando relevante, lo que Del Toro resalta en su relato sobre las mismas. Se dejó de lado todo aquello que a los fines de este estudio no resultó de utilidad. Dicha utilidad estuvo dada por la información que a criterio de la investigadora enriqueció el conocimiento sobre la obra cinematográfica de Del Toro en relación al relato de su vida.

Durante el proceso de recolección de datos, cierta información fue descartada ya que se consideró irrelevante para la presente investigación; por ejemplo, críticas sobre el cine en general o sobre la técnica y producciones otros cineastas, anécdotas que no presentan importancia para el tema de investigación, comentarios sobre libros, obras de arte o películas que no iluminan sobre la temática de estudio, opiniones acerca de distintos tópicos que no guardan relación ni con su cine ni con su vida, descripciones irrelevantes, detalles sobre las grabaciones de sus películas que no son importantes para esta investigación, descripciones irrelevantes sobre distintas técnicas cinematográficas, entre otras.

Metodología de Análisis

Una vez finalizado el proceso de recolección de datos descrito en el título anterior, se procedió sistematizar y analizar los mismos en profundidad reflexionando ciertas cuestiones, identificando algunos elementos, estableciendo relaciones incipientes con el surgimiento de algunos interrogantes. Todo esto contribuyó al análisis formal de la información recabada.

El camino que siguió el análisis de los datos fue el siguiente:

1. ***Reducción de la información:*** Implicó, en primer lugar, la revisión del material bibliográfico, biográfico y documental. Luego, la recolección, localización, recorte y organización de los datos a través de los instrumentos contruidos a los propósitos de esta tesis: el Sistema de Ficheros y las Anotaciones.
2. ***Sistematización de los conceptos teóricos:*** Se organizaron y analizaron los aportes fundamentales de la teoría psicoanalítica, tanto freudiana como lacaniana, que conciernen al tema de investigación; esto es, trauma y creación artística. Esto permitió la comprensión de dichas nociones buscando reflexionar sobre ellas en un caso particular.
3. ***Sistematización de los datos biográficos a partir de la construcción de la historia de vida de Guillermo Del Toro:*** Para esto se recopiló información detallada sobre la vida del cineasta y se organizó sobre distintos ejes de acuerdo a los hitos destacados por él mismo en su relato: lo infantil, la huella del catolicismo, el camino del artista y universo cinematográfico. Esto permitió presentar los datos de manera ordenada y

comprender la complejidad subjetiva y contextual que rodea la historia de vida del director de cine.

4. Sistematización de los datos correspondientes a la obra cinematográfica de Guillermo del Toro: Para esto se realizó una revisión detallada y cronológica de cada una de las películas que dirigió a lo largo de su carrera. Se tuvieron en cuenta aspectos correspondientes al universo cinematográfico, el proceso de creación cinematográfica, los diferentes elementos que se repiten a lo largo de sus películas, entre otros.

5. Entrecruzamiento de los datos para arribar a una lectura de orientación lacaniana: Esto permitió responder a los objetivos de la investigación. Sin embargo, es importante aclarar que el análisis de los datos no fue el último paso, sino que fue construyéndose y reconstruyéndose durante el proceso de investigación. Para esto, resultaron relevantes el Marco Teórico construido para esta investigación y las anotaciones de la investigadora durante el proceso de recolección de los datos a partir de los instrumentos de recolección utilizados.

Criterios de Validación

Con el presente estudio se pretendió realizar un trabajo de calidad que cumpliera con el rigor de la metodología de investigación cualitativa de una Tesis de Licenciatura. Considerando esto, se tuvieron en cuenta los siguientes criterios:

- **Dependencia:** se evidenció ya que se proporcionaron detalles específicos sobre la perspectiva teórica y el diseño utilizado, se explicó con claridad los criterios de selección de las fuentes de consulta, así como el instrumento de recolección de los datos cualitativos. Asimismo, se describió y especificó el contexto de la recolección de los datos, comprobando que la misma fue llevada a cabo con cuidado y coherencia. También se ofrecieron descripciones sobre la metodología de análisis empleada y se explicó de qué manera se buscó minimizar la influencia de concepciones y sesgos.

- **Credibilidad:** para asegurar la misma, evitando distorsiones, omisiones o descripciones acotadas; se procedió a una recolección de datos completa y detallada, a partir de la lectura, selección, organización, transcripción y recorte de las fuentes consultadas. Se buscó expresar todo lo redactado en este estudio con un lenguaje claro, preciso y sencillo que pueda ser leído y comprendido por cualquier persona. Para esto

se intentó evitar reactividad, tendencias y sesgos que pudieran aparecer durante el proceso de investigación.

- **Transferencia o Aplicabilidad de Resultados:** esta investigación no es empírica, ni tiene por finalidad generalizar sus resultados. Con esta investigación se aspiró, más bien, a contribuir a un mayor conocimiento del fenómeno estudiado, haciendo posible alcanzar un saldo de saber para el psicoanálisis.

- **Confirmación:** se alcanzó la misma mediante la persistente revisión de la bibliografía pertinente al estudio, el diálogo con distintos profesionales psicólogos, la reflexión constante del material trabajado, el cuidadoso análisis que ha ido surgiendo del entrecruzamiento de las distintas fuentes de consulta y el acompañamiento mediante la supervisión por parte del director de la tesis.

- **Fundamentación:** se logró ya que la investigación buscó cierta amplitud en bases teóricas sólidas, proveyendo un marco referencial lo más adecuado y sólido posible. Esto se alcanzó gracias a la prudente, constante y extensiva revisión de la literatura. Además de incluir un razonamiento contundente de las razones por las que se recurrió al enfoque cualitativo.

Resultados de la Investigación

Como ya se indicó, para esta tesis se construyó una particular historia de vida: la de Guillermo del Toro. La escritura de la misma implicó tiempo y esfuerzo por parte de la investigadora y fue realizada con fines prácticos para la investigación, en tanto permitió enmarcarla. Para ello, se realizó un ordenamiento de los datos siguiendo el relato que el cineasta construye en relación a su vida y obra cinematográfica a partir de las fuentes seleccionadas; teniendo en cuenta que los datos surgieron de entrevistas escritas en distintos años y de manera no lineal. De esta forma, se buscó organizar el material recolectado de manera coherente e integrada, en diferentes títulos que logren dar cierta continuidad al estudio, permitiendo ilustrar el trauma como encuentro con lo real y su posible relación con la creación cinematográfica. Para esto, fue importante esbozar la semblanza de la vida de este cineasta, de manera tal que permita una lectura de contexto en relación a la obra artística. Con-texto en relación a considerar el cine como texto y a la vida como su campo. Interesa su historia de vida en tanto él destaca distintos acontecimientos de la misma y detalla la manera en que fue edificando, a través de los años, un modo de vida en relación al cine. Esto permitió analizar un texto que es propio y subjetivo; haciendo referencia a lo propio no sólo en términos de propiedad, sino también en cuanto a ajenidad; ya que, no son categorías excluyentes entre sí, sino que ambas se construyen en base a la otra. Esta es la idea que el psicoanálisis tiene sobre la constitución subjetiva; el sujeto es siempre dividido y determinado por el Otro.

Siguiendo a Salamone (2022), sería “un error suponer que la vida y obra de alguien son cosas que pueden tratarse por separado” ya que “Conocer la vida del autor nos permite entender su obra” (en Aprile, 2022, p. 22). En este sentido, la historia de vida posee un valor esencial para esta investigación en tanto brinda la posibilidad de aprehender ciertas relaciones entre el sujeto y sus creaciones artísticas. De esta forma, se afirma que la obra cinematográfica de Guillermo del Toro forma parte de su vida, y a la inversa, su vida está inmiscuida en su obra cinematográfica. Como señala él mismo: el artista y la obra se vuelven indivisibles² (en Zicree, 2016, p. 78). En este punto, se puede mencionar una diferencia con respecto a la Tesis de Zurbano Camino, que planteó el arte como intermediario entre el artista y su creación, mientras que lo que aquí se propone es una posible relación entre trauma y creación artística que no busca hacer interpretaciones.

² The artist and the work become indivisible.

Se aclara que el recorte de los datos por parte de la investigadora, se justifica en el tema de investigación: se identificaron ciertos elementos de la vida y de la obra cinematográfica que posibilitaron dar respuesta a los objetivos propuestos. No se realizó un abordaje exhaustivo de toda su vida ni tampoco de toda su obra artística, ya que esto hubiera implicado una extensión que superaría los propósitos de esta tesis de grado. Por lo cual, se aclara que, se mencionan solo algunos de estos elementos, pudiendo haber muchos más.

Por último, se recuerda la orientación que guió la lectura de esta investigación: el psicoanálisis aplicado y la enseñanza lacaniana. Se trató de pensar la obra de arte, más no interpretarla. Tal como indica Lacan (1965) en su Homenaje a Marguerite Duras, el artista lleva la delantera al psicoanálisis; más que aplicar el psicoanálisis a la obra, el psicoanalista deberá poder “extraer de ella aquello que puede enseñarle” (en Carrasco, 2021, p. 19). De manera integrada a la historia de vida, se realiza tal lectura con el fin de responder al tema propuesto y se ofrecen algunos lineamientos en torno a la discusión del presente estudio.

Una particular historia de vida...

Guillermo del Toro Gómez, más conocido como Guillermo del Toro, es un reconocido cineasta nacido el 9 de octubre de 1964 en Guadalajara, Jalisco, Ciudad de México. Sus padres fueron Federico del Toro y Guadalupe Gómez; y sus hermanos son: Federico, Alejandro y Susana. Sin embargo, gran parte de su crianza estuvo a cargo de su abuela, Josefina Camberos.

Del Toro es director, productor y guionista de cine. Además, es autor, novelista, maquillador especializado en caracterización y efectos especiales, actor de voz y docente. Ha logrado posicionarse como un artista consagrado, destacándose por subvertir los géneros fantástico y de horror al desafiar las reglas inherentes a los mismos, a la vez que incluye elementos de otros géneros como el cómic, los cuentos de hadas, el gótico, entre otros. Su sello característico se basa en presentar personajes monstruos y humanos particulares, reversionando sus características anímicas de modo que los límites entre lo humano y lo inhumano se desdibujan. Los mismos son presentados a través del lienzo de la pantalla, mediante la utilización de una narrativa y diseño de imagen que evidencian mundos alternos donde la realidad se mezcla con la fantasía. Al día de la fecha, ha logrado crear un universo cinematográfico complejo constituido por doce largometrajes realizados entre los años 1993 y 2022.

A modo de síntesis, se presenta un breve recorrido teórico que permite situar algunos aspectos teóricos fundamentales sobre el trauma. Freud definió el mismo como una herida que perturba la homeostasis del psiquismo que deja huella, produciendo ciertos efectos duraderos. García explica que la idea de Freud es que la sorpresa del encuentro entre la fantasía –como montaje de la pulsión- y un acontecimiento exterior, al anudarse es lo que produciría el trauma (2005, p. 17). De modo que, el trauma queda definido como algo externo e interno al mismo tiempo. Por su parte, Lacan presenta el trauma como encuentro con un real imposible, ya que se caracteriza por ser inasimilable y producir tropiezos todo el tiempo, volviéndose insoportable para el sujeto.

A continuación se extraen ciertos fragmentos de su vida, destacados por Del Toro en su relato, que guardan relación con las exposiciones de Freud y Lacan mencionadas en el párrafo anterior. Principalmente se destacan aquellos aspectos que pueden ser articulados con las tres características que presenta el trauma: el carácter sorpresivo del encuentro, el exceso que provoca perturbación en la homeostasis subjetiva y el acontecimiento que marca un antes y un después -irreversibilidad- en la vida del sujeto.

Lo Infantil

Para el psicoanálisis, la infancia es muy importante en la vida ser hablante, ya que se trata de una instancia de constitución subjetiva. Por eso, bajo este título se presenta *el primer susto de mi vida producido por un monstruo* y la infancia como lugar de extrañeza; dos elementos que se extraen del relato de Guillermo del Toro y que resultan relevantes para esta investigación. Es posible considerar que los mismos presentan las tres características del trauma delimitadas en los párrafos anteriores. A su vez, presentan ciertas propiedades que permiten dar cuenta del trauma como encuentro con lo real, en tanto imposible de representar.

El primer susto de mi vida producido por un monstruo, es el primer elemento que Del Toro destaca en relación a su vida. Relata:

Apenas tenía dos años. [...] yo estaba en mi cuna, delante del televisor, viendo junto a mi hermano mayor un capítulo titulado *The Mutant*. Era bastante tarde y estábamos solos en casa porque mis padres, que no nos dejaban ver la televisión a esas horas, habían salido aquella noche. De repente, apareció esa impactante imagen [...] una extraña criatura con los ojos saltones. Y yo me morí de miedo. En cuanto me puse a llorar, mi hermano apagó la tele, me calmó, me arropó [...] Pero, un rato después, cuando por fin ya estaba tranquilo y me había dormido, el muy hijo de la chingada se acercó a la cuna con una media de mi

madre puesta en la cabeza y dos huevos fritos de plástico en los ojos, imitando al monstruo de la serie. Entonces me despertó gritando “¡Vengo a por ti!”. Así que al abrir los ojos me encontré con aquel espanto, que fue realmente la primera visión traumática de mi vida. Literalmente, me oriné encima. Supongo que ese sobresalto cambió mi destino, y que de no ser por él hoy sería una persona completamente diferente (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 9 y 10).

Además, afirma que aquella experiencia produjo ciertos efectos...

Pues aquella imagen tan horrible, justo delante de mí, me causó una impresión tan enorme que, a partir de entonces, comencé a ver monstruos en mi habitación todas las noches. Supongo que sería debido a una mezcla de puras pesadillas, sugestión desatada por el susto al ver a mi hermano transformado en aquel engendro de la televisión, y también a eso que llaman “sueños lúcidos” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 13).

Si bien, esta experiencia es ubicada por Del Toro a sus dos años de edad, es necesario aclarar que este dato poco importa a la investigación psicoanalítica, porque no interesa si el hecho sucedió realmente; lo relevante es el relato del recuerdo y los efectos que se desprenden del mismo, su construcción discursiva.

Estos párrafos mostrarían dos características del trauma: la sorpresa del encuentro y el exceso que produce perturbación en la homeostasis subjetiva. La primera, correspondería a la *impactante imagen* que de repente apareció en la pantalla de la tv. La segunda, estaría indicada por las siguientes frases: *me morí de miedo, me puse a llorar, me causó una impresión enorme*. A su vez, se podría suponer que la figura del hermano inviste a la *extraña criatura...*, mediante el disfraz con el que busca imitarla utilizando las medias de la madre, aspecto que podría comportar una carga erótica asociada al objeto amoroso. Esto daría cuenta del encuentro entre la fantasía -montaje pulsional- con un acontecimiento exterior. A su vez, resulta interesante que ubique *ese sobresalto* a nivel de un acontecimiento que cambió su destino, evidenciando la tercera característica del trauma: su irreversibilidad.

Del Toro expresa: “una de las angustias que tenía de niño era que si quería ir al baño tenía que atravesar un corredor que en mi memoria es el corredor de *El espinazo del diablo*, larguísimo” (en García Tsao, 2021, p. 23). La angustia indicaría el lugar del trauma como encuentro con lo real, en tanto lo real es el objeto de la angustia. “Lo que se presenta en la forma de trauma es el encuentro que falta con ese objeto real” (Evans, 2018, p. 164). Es interesante que mencione un paralelismo entre el recuerdo y la creación cinematográfica. Asimismo, el cineasta asegura que uno de los monstruos que veía era un

fauno (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 13). Detalle no menor, considerando que este es uno de los monstruos que, años más tarde, dibuja y diseña para *El laberinto del fauno*. Seguido de esto, menciona: “Por las noches veía todo tipo de monstruos acechando desde los rincones de mi habitación” (p. 16). Recuerda:

Miraba a mí alrededor y veía cosas extrañas moviéndose en las estanterías, debajo de mi cama [...] aquello me daba tanto miedo que lo que hacía era aguantar muchísimo las ganas de ir al baño. Hasta que no podía más y me orinaba encima. Cuando a la mañana siguiente mi madre lo veía, me daba una azotaina. Aquello me pasaba una y otra vez, hasta que una noche, harto ya de los castigos de mi madre por hacerme pis en la cuna, me atreví a dirigirme directamente a los monstruos de mi habitación [...]: “Por favor, si me dejáis ir al baño, seré vuestro amigo para siempre”. Y a partir de ese momento los monstruos desaparecieron, y ya cada noche pude ir al baño sin miedo. Eso sí, desde entonces he mantenido mi palabra; convertí a los monstruos en mis amigos y en cierto modo les he dedicado mi vida (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 17).

A continuación, Del Toro confiesa: “a partir de ahí empezó un pacto de orines y monstruos, del que seguramente Freud tendría mucho que decir al respecto” (en García Tsao, 2021, p. 11 y 12).

Mi psicoanalista me explicó posteriormente que, cuando alguien sufre un miedo muy profundo motivado por algo, a veces su cerebro hace que eso mismo acabe convirtiéndose en algo que te agrada, que incluso te puede llegar a proporcionar placer. Es como si, para seguir adelante, tu mente estableciera un pacto con lo que está traumatizándote [...] después de ese pacto con ellos, los monstruos dejaron de producirme miedo, es más, acabe queriéndolos. Y desde aquel momento tengo dos familias, la real y la que adquiriré mediante la imaginación. Esas criaturas han salvado mi vida muchas veces. Así que les estoy muy agradecido. Y las amo (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 18).

Los *sueños lúcidos* o *pesadillas* y el orinarse encima aparecen como efecto de la experiencia traumática. Se podría pensar en la cuestión de la afectación del cuerpo a partir de los mismos; la represión y la conformación del síntoma. En este punto, cabe recordar que Lacan aborda la noción de trauma a partir de la repetición en su dimensión de *tyche*; el trauma insiste, no dejándose olvidar, allí en lo que se repite, en lo que vuelve siempre al mismo lugar; es decir, lo real.

Se puede suponer un punto de basta a partir del *pacto de orines y monstruos* como posibilidad dar sentido a lo real del trauma. Este pacto representa el momento a partir del cual los monstruos dejan de aparecer a través de los sueños lúcidos o las pesadillas y Del

Toro puede ir al baño sin miedo y sin orinarse encima. ¿Cuál sería la condición para que ocurra este movimiento? Se podría pensar que es mediante la palabra que se mediatiza el pacto, menguando la angustia y haciendo decantar el síntoma. Ahora bien, es llamativo el pasaje donde los monstruos dejan de ser objeto de su temor y pasan a ser objeto digno de su amor. Esto permite realizar una inferencia en relación a *lo siniestro*. Como se expuso en el Marco Teórico, Freud propone *lo siniestro* para expresar lo extrañamente familiar: una inquietante extrañeza, entendiendo que, lo inquietante no es lo extraño, sino justamente lo que tiene de familiar. Freud dice: “no sería realmente nada nuevo, sino más bien algo que siempre fue familiar a la vida psíquica y que sólo se tornó extraño mediante el proceso de la represión [...] debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado” (1919, p. 2498). Siguiendo esta enseñanza, sería posible asumir el tratamiento de *lo siniestro* en el punto donde lo extraño, desconocido, no familiar; pasa a ser lo más familiar, conocido, íntimo. En este sentido, García señala que el trauma se define como “algo familiar que se ha vuelto extraño en el encuentro con un acontecimiento exterior” (2005, p. 10 y 11). Conforme a estas ideas, Lacan sitúa lo real en la organización psíquica a propósito de *das Ding*: “ese interior excluido” (Lacan, 1959-1960, p. 338). De forma que, se evidencia la proximidad entre trauma y *lo siniestro*.

Del Toro señala: “Supongo que de ese recuerdo primigenio procede algún tipo de escena que también es recurrente en mis películas: la visitación nocturna en la cama a los niños” (citado en Trashorras, 2018, p. 14). Se comprobó que está escena se presenta repetidamente en su cine; nunca de manera idéntica, pero sí en sus componentes esenciales. Por ejemplo: en *El laberinto del Fauno*, el fauno visita a Ofelia por la noche cuando ella está en su cama durmiendo; en *El espinazo del diablo*, vemos que Santi, el niño fantasma, se le aparece a Carlos cuando este está durmiendo; en *La cumbre escarlata* cuando a Edith, siendo todavía una niña, se le aparece el fantasma de su madre en su cama de noche; entre otros.

A su vez, Del Toro asocia este primer susto de su vida producido por un monstruo, con “el *flashback* de la infancia de Mako Mori en *Pacific Rim*” (en Trashorras, 2018, p. 9). En esta escena cinematográfica se puede ver cómo una niña es perseguida por un monstruo gigante -un *Kaiju*-. Ella corre asustada intentando salvar su vida. El cineasta comenta: “ese es para mí el momento más importante de la película, y está entre mis favoritos de cuantos he rodado. Podría decir incluso que es el verdadero motivo por el que la quise dirigir” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 11). De esta forma, Del Toro

establece una relación directa entre una experiencia infantil y la creación cinematográfica. Incluso, se evidencia esto en la siguiente cita:

Como narrador he tendido a explorar las posibilidades que ofrece la superación de los miedos o los traumas que arrastramos como adultos, pero que tienen su origen en cuando éramos niños. Un ejemplo, al final de *Pacific Rim*, Mako logra romper el hechizo y contemplar el ciclo que para ella comenzó de pequeña cuando los monstruos le arrebataron todo. Encarar esos conflictos te ofrece un material dramático riquísimo (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 64 y 65).

Se podría suponer que la creación cinematográfica supone un modo de tratamiento de lo traumático. De esta manera, mostraría que mediante la creación cinematográfica llega a *explorar*, a recorrer los bordes se podría decir, del agujero que ha dejado la irrupción del trauma. No sería factible hablar de superación del mismo, en tanto se considera que es necesario y estructural para el sujeto desde la perspectiva psicoanalítica. No obstante, se podría suponer cierto tratamiento del mismo a partir de *las posibilidades que ofrece: un material dramático riquísimo* que utiliza para crear sus películas.

Teniendo en cuenta lo dicho anteriormente, *el primer susto de mi vida producido por un monstruo* podría ser pensado como un modo de nombrar un encuentro con lo real, en tanto fragmento que no se enlaza con nada, pero en torno al cual Del Toro logra tejer una narrativa a través de su relato y creación cinematográfica.

Del Toro cuenta que un día se disfrazó de vampiro: “Me escondí en un armario y cuando mi hermana Susana lo abrió, salté sobre ella propinándole un susto que casi la deja traumatizada. Mi madre me echó una bronca enorme, claro” (en Trashorras, 2018, p. 74). El cineasta muestra en su posición algo interesante: hace del otro un objeto al cual asustar, de la misma manera que su hermano lo hizo de él. Se podría suponer que repite activamente lo sufrido pasivamente. Esto indicaría que el sujeto deja de estar en la posición de objeto para el Otro, para adueñarse de la situación que le causó displacer. De forma que, se podría pensar que el sujeto pone en acto una escena fantaseada en la que incluye al Otro. Disfrazarse de monstruo sería el medio que utiliza para realizar el pasaje de ser objeto a ser sujeto de la situación: ser asustado por un monstruo se transforma en ser el monstruo que asusta.

La infancia como lugar de extrañeza se trata de otro elemento que resalta Del Toro en su relato: Yo era un niño muy extraño. Yo era rubio ario. Yo era como un alemán. Y me condenaban al ostracismo constantemente porque tenía ojos azules súper brillantes y

[...] cabello blanco y era muy delgado, increíblemente delgado. Me reprendían constantemente por ser un cobarde y me identificaba con esos defectos; me sentía como un bicho raro. Los niños agradables y sanos eran todos esos niños extrovertidos con cabello oscuro y bronceados. Esa es una de las razones por las que mis villanos son así³ (en Zicree, 2016, p. 24). La extrañeza con la cual Del Toro identifica su infancia cobraría sentido por la diferencia que suscitan para él los demás niños en relación a su aspecto físico y las características asociadas al mismo. La extrañeza respecto al yo, indicaría lo siniestro. A su vez, destaca el detalle sobre el diseño de los villanos de sus películas que encarnan la apariencia de aquellos niños que lo condenaban al ostracismo. Desde aquí, se podría suponer que la alteridad que resulta insoportable es utilizada y puesta en el afuera vía la creación cinematográfica.

Por otro lado, Del Toro expresa: “Tiendo a creer que nuestras experiencias infantiles son la fuente de todas las alegrías y también de todos los horrores que vivimos posteriormente como adultos” (en Trashorras, 2018, p. 64). A continuación señala:

Es en esos primeros años donde se forma la mitología que articula posteriormente todo nuestro mundo interior; por eso me interesan tanto los personajes infantiles y también lo que les pasó de pequeños a mis protagonistas adultos. Es en ese sustrato donde he hallado casi siempre, en ocasiones ni siquiera intencionalmente, las premisas para muchos de los conflictos de mis relatos [...] En la violencia espiritual, física y moral que la familia y los adultos ejercen sobre el niño está el verdadero crisol del horror (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 64 y 65).

Que las alegrías y los horrores provengan de las experiencias infantiles, muestra una posición de lo más interesante y, probablemente, ambas valoraciones provengan de las mismas escenas. Particularmente, el horror de la infancia –*verdadero crisol del horror*– refiere a la violencia que la familia y los adultos ejercen en el niño. De hecho, en sus películas, es posible encontrar escenas donde tal violencia es representada en pantalla a través del recurso audiovisual, como por ejemplo, el maltrato o desfiguración del rostro de algún personaje. Esto puede verse claramente en películas como *El espinazo del diablo*, *El laberinto del fauno*, *La cumbre escarlata* y *El callejón de las almas perdidas*. Del Toro refiere: “es una constante de la que no soy consciente... viene de cuando era

³ I was a very strange kid. I was Aryan blond. I was like a German. And I was constantly ostracized because I had super-bright blue eyes and Roy Batty—white hair and was very thin, incredibly thin. I was constantly berated as a wimp, and I identified with those shortcomings; I felt like a freak. The nice, healthy kids were all those outgoing kids with dark hair and a tan. That's one of the reasons why my villains are like that.

niño” (en García Tsao, 2021, p. 61). Recuerda: “De chico si me agarraba a mosquetazos a cada rato en la escuela. Me acuerdo de que los golpes en la cara duelen muchísimo (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 61).

Por su parte, el característico enfoque puesto en la infancia, puede ser considerado uno de los elementos más destacables de su obra cinematográfica. Por ejemplo: en *Cronos* está la niña que no habla hasta el final, pero acompaña a su abuelo. En *Mimic*, un niño llamado Chuy es el primero en descubrir la presencia de los Judas, criaturas creadas por la humanidad para destruir a las cucarachas gigantes que amenazaban contra su destrucción. En *Blade II*, Blade se encuentra con un niño vampiro al que debe matar, pero es justamente su apariencia infantil la que determina que esto no suceda. En *El espinazo del diablo*, son los niños quienes protagonizan esta película, incluso el monstruo de la película es el fantasma de un niño. Del Toro expresa que esta película es, probablemente, la más cruel de las que ha dirigido porque “a todos los personajes buenos les va como en feria” (en García Tsao, 2021, p. 82). No obstante, según dice, es bella porque: “estaba tratando de capturar el espíritu de guerra, pero a través de niños”, y añade, “de ese modo la guerra adquiere una dimensión diferente” (p. 85 y 86). Es decir; lo cruel se mezcla con lo bello a través de la mirada infantil que le otorga un nuevo estatuto. Respecto a *Hellboy II*, la película comienza con Hellboy siendo un niño al que le cuentan una historia que en su adultez se vuelve realidad. En *El laberinto del fauno*, la protagonista es una niña llamada Ofelia. En *Pacific Rim*, hay un momento en el que se vuelve relevante la infancia; el *flashback* de Mako Mori mencionado en párrafos anteriores. En *Pinocchio* encontramos que el hijo de Gepetto, Carlo, muere y su padre construye un niño de madera para ocupar su lugar, siendo el Hada del Bosque quien le otorga vida.

A su vez, Del Toro manifiesta:

Los niños viven horriblemente fuera de lugar en el mundo real. Y en mi caso esta situación era extrema, ya que yo me sentía, no solo por motivos físicos, sino también anímicos, todavía más condenado al ostracismo. Si te fijas, en mis escenas a menudo la cámara se mueve como un niño que evoluciona por el decorado, mirando desde abajo, a la altura de la barbilla de los personajes, con ojos curiosos, como buscando entender lo que ocurre. Así es como trato de capturar ese azoramiento que siempre he identificado con la infancia. (citado en Trashorras, 2018, p. 65 y 66).

Desde aquí, se podría pensar que el intento de capturar el *azoramiento* con el cual identifica su infancia se presenta bajo la modalidad de la creación cinematográfica, a través del movimiento de cámara. Es interesante que hable de captura como intento que

se repite a través de su filmografía y no como algo logrado. Esto podría dar cuenta de que la creación viene al lugar de un intento de representación siempre fallido, ya que nunca se logra del todo y por eso se vuelve a intentar. Para Lacan lo irrepresentable es del orden de lo real; en este sentido, se podría plantear el trauma como encuentro con lo real del horror de la infancia que siempre retorna.

Del Toro continúa señalando:

En lo personal, me ha costado bastante tiempo sanar todas las heridas que me causó la infancia: los miedos, las inseguridades, la torpeza social... [...] Al decir que mi infancia fue espantosa no me estoy refiriendo a cosas habituales por entonces, como que me pegaran o me encerraran en un armario a oscuras, aunque sí sufrí ambas cosas, sino a que yo era, de nacimiento, uno de esos niños quizá demasiado sensibles a los estímulos [...] Frágil en extremo, temeroso, con la piel, tanto la física como la de espíritu, tan delicada que me afectaban enormemente cosas que a la mayoría le resultaban en absoluto dolorosas a esa edad [...] Yo tengo esa peculiar herencia genética y mi aspecto, tan distinto a los demás, fue algo que marcó mi infancia. Parecía casi un ser llegado de otro planeta, [...] frágil, solitario e increíblemente delicado, una especie de pequeño-anciano sin relación con los demás niños e incapaz de divertirse [...] Cuando pienso en aquellos primeros años, lo que me viene a la memoria es una sensación de alienación constante, de ostracismo, de sentirme acobardado por un entorno hostil. Era el típico bicho raro al que todos esos niños buenos, bronceados y saludables acosaban (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 67).

En este párrafo se puede notar que cuando el cineasta refiere a *las heridas que le causó la infancia*, no se está refiriendo a heridas de tipo físicas; sino a un tipo de herida a partir de la cual se podría pensar en el trauma como exceso. Una efracción que perturba la homeostasis subjetiva dejando marca en el psiquismo y conduce a diferentes efectos: miedos, inseguridades, dificultad en el lazo social, fragilidad, etc. De hecho, el cineasta sitúa el lugar de la marca infantil a partir de la diferencia física y anímica respecto a los semejantes. Una infancia a la que llama *espantosa* e identifica con sensaciones de *alienación constante*, *ostracismo*, cobardía, soledad, etc. Estos podrían ser considerados distintos nombres del trauma. A su vez, la infancia asociada a *una sensación de alienación constante*, se podría pensar en relación a lo siniestro, en tanto alude a una sensación de ajenidad sobre la propia infancia.

Del Toro asegura: “No obstante, poco a poco, fui dejando atrás esa fragilidad. Al crecer comencé a hacerme algo más popular. Fui desarrollando un sentido del humor y eso me convirtió en un chico divertido” (en Trashorras, 2018, p. 76). Aunque, a

continuación, declara que para poder defenderse y no ser una presa fácil comenzó a engordar de manera premeditada y luego, se fue abandonando. “Con el paso del tiempo, obviamente esta obesidad se ha terminado convirtiendo en un problema para mi salud [...] Hoy contemplo esto con resignación” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 76). Frases a partir de las cuales se podría pensar en la relación con el cuerpo como defensa o protección frente a la hostilidad del entorno.

Más adelante, Del Toro dice: “Por si aún no ha quedado bastante claro, yo tuve una infancia decididamente extraña”. Luego, expresa: “Viví parte de ella en la casa de mis padres, que era enorme y blanca”. Y añade: “Otra parte de mi infancia la pasé con mis tías abuelas, cuya casa era justo lo contrario: todo era muy estrecho, viejo, oscuro... Mi vida en uno y otro sitio no podía ser más distinta” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 81). Expresa al respecto:

En casa de mis padres, aunque siempre hubiera comida en el frigorífico, podían pasar los días, y casi literalmente, no ver a nadie, [...] Me sentía muy solo y estaba convencido de que a nadie le importaba lo más mínimo lo que yo hiciera. Mis padres, dedicados a sus respectivos asuntos, me dejaban a menudo al cuidado de mi tía y mi abuela. (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 82).

El cineasta determina su infancia como *decididamente extraña* por haber vivido en dos casas que eran como dos mundos diferentes. En general, la existencia de dos mundos distintivos es un elemento que se encuentra reiteradas veces a lo largo de su obra cinematográfica. Un ejemplo claro donde se puede apreciar este detalle es en *La cumbre escarlata*, específicamente en el diseño de la mansión de los Sharpe en contraste con la casa de Edith, la protagonista.

Además, Del Toro destaca que el diseño de ciertos sets de grabación fue resultado del recuerdo de estas casas, por ejemplo; “De la casa de mi abuela adquirí mi obsesión por los baños. El baño de esa casa es el baño que aparece en todas las películas” (en García Tsao, 2021, p. 23). También dice: “Los fantasmagóricos pasillos que aparecen en varias de mis películas se basan en los de aquella casa antigua, típicamente mexicana” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 82).

Por otro lado, Del Toro expresa que la suya era “una infancia rara porque todos los niños, [...], jugaban fútbol” y él “era completamente un ser que observaba y se callaba” (en García Tsao, 2021, p. 20). Aunque, también recuerda: Cuando era sólo un niño observaba el mundo, pero también vivía mucho. Solíamos irrumpir en casas abandonadas.

Exploramos todo el sistema de alcantarillado de Guadalajara a pie⁴ (Zicree, 2016, p. 27). Relata de manera detallada que en esas exploraciones encontraron “accesos extraños”, vieron “todo tipo de animales muertos y en descomposición” y presenciaron “cosas arquitectónicamente impresionantes [...], pero llenas de mierda”. Continúa diciendo: “Todas esas imágenes han permanecido en mi mente. Y la idea del mundo subterráneo como metáfora también la he usado una y otra vez en mis películas: *Mimic*, *El espinazo del diablo*, *Blade II*, *El laberinto del fauno*, *Hellboy 2...*”

Cada creación mía tiene un submundo. Y es que esa es una de las ideas que más tiempo me han acompañado: que bajo nuestra visible y más superficial capa de civilización, [...] sigue existiendo un lugar donde sobreviven las más atávicas pesadillas del ser humano, donde aún podemos encontrar monstruos, misterios y maravillas (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 122).

El elemento de un mundo y submundo aparece reiteradas veces en su cine, de manera diferenciada y apreciable a partir del diseño de imagen y narrativa de sus películas. Su utilización funcionaría como metáfora de la realidad y la fantasía; ambos se relacionan y superponen de diferentes maneras. Algunos ejemplos se mencionan a continuación. En *El espinazo del diablo* el mundo subterráneo sería el sótano del Orfanato en donde matan a Santi y a Jacinto. Además, los niños descubren la verdad de la muerte de Santi cuando aparece su fantasma en dicho sótano. En *El laberinto del fauno* el mundo es el espacio en el que están la madre de Ofelia, el Capitán, etc., mientras que el submundo está representado por el reino fantástico lugar donde habitan los monstruos. En este último, Ofelia comienza a descubrir la verdad sobre quién es gracias al fauno. En *Hellboy* es posible diferenciar el mundo humano del mundo fantástico de las criaturas. De igual modo, *Hellboy II* aparecen distintos submundos: el mercado de los orcos, el lugar donde se encuentra el Ángel de la Muerte y el lugar en el que se encuentra el ejército dorado. En *La cumbre escarlata* el submundo estaría representado por el sótano de la mansión de los Sharpe; donde se encuentra la arcilla roja, los fantasmas y algunos secretos de la familia. En *Pinocchio* se puede notar que el submundo es el lugar en el que se encuentran los conejos y el Ángel de la Muerte, una especie de purgatorio. Resulta interesante que en muchas de estas películas es posible apreciar el descubrimiento de la verdad asociada al mundo subterráneo, lo fantástico y los monstruos.

⁴ When I was just a child, I was observing the world, but I lived a lot, too. We used to break into abandoned houses. We explored the entire sewer system of Guadalajara on foot.

Siguiendo el relato que Del Toro va construyendo en torno a su infancia como lugar de extrañeza, rápidamente se puede dar cuenta de cómo la misma puede ser pensada desde la teoría del trauma, en tanto lo real del horror de la infancia retorna desde la imposibilidad de ser absorbido por el lenguaje. Horror que no proviene desde afuera ni desde adentro, sino en el interjuego donde lo interno y lo externo forman parte de una misma cosa. Lacan llamó a eso *extimidad*, aquello que Freud definió como “una tierra extraña interna” (García, 2005, p. 10). Esto permitiría pensar, a su vez, en lo siniestro, en tanto algo de lo familiar produce una inquietante extrañeza. De esta forma, el trauma queda definido como aquello de lo familiar que se torna extraño en el encuentro con un acontecimiento exterior (García, 2005, p. 11). De esta manera, la infancia significada como decididamente extraña, permite inferir lo siniestro. Además, se podría plantear que en este punto el trauma y lo siniestro coinciden, ya que si lo siniestro aparece como real imposible es porque está estrechamente relacionado al trauma, en tanto lo real designa lo inasimilable del trauma (Carrasco, 2021, p. 45).

La narrativa que Del Toro construye en torno a su infancia daría cuenta de un intento por representar el horror inasimilable que retorna: el azoramiento, la sensación de alienación, la identificación con lo raro, la condena al ostracismo, la fragilidad, la soledad, etc. A su vez, este intento de representación también se encuentra en la creación cinematográfica en tanto le permite colocar en el afuera lo insoportable del trauma infantil: un movimiento topológico moebiano, donde mundo y submundo se alternan, se subsumen y se retroalimentan.

La Huella del Catolicismo

En este título se presenta un desarrollo de lo que se podría llamar la huella del catolicismo. Del Toro, al hablar sobre su formación católica, menciona que contribuyeron a la misma: la crianza por parte de su abuela, su educación con los jesuitas y la influencia del catolicismo proveniente de la tradición mexicana (en García Tsao, 2021, p. 16). Estas tres se presentan juntas en la historia de vida del cineasta, siendo ubicadas en una misma línea de sentido. “La relación entre mi abuela y yo estuvo marcada por un profundo amor y por un sentido de la culpa igualmente profundo, característico del catolicismo de mi país. Y es que hay tanto dolor en la religión mexicana” (Del Toro en Trashorras, 2018, p. 84). A partir de esto, se podría suponer un Otro que le transmitió el catolicismo, siendo significado por el cineasta desde el amor, la culpa y el odio.

La Crianza de su Abuela

Es a partir de un evento fortuito que la abuela del cineasta se hizo cargo de su crianza. Según recuerda Del Toro, su padre había ganado la lotería cuando él tenía alrededor de cuatro años de edad. Fue entonces que tanto su padre como su madre “empezaron a viajar muchísimo” (en García Tsao, 2021, p. 9). A raíz de este hecho, la crianza del cineasta y sus hermanos estuvo a cargo de su abuela, Josefina Camberos, y su abuelo, Julio Sierra Souza. Del Toro asegura: “Yo pasaba largas temporadas con ella. Mi hermana Susana también; ella y yo fuimos los más apegados a mi abuela” (Citado en García Tsao, 2021, p. 9). En cambio, sus otros hermanos, “escaparon al adoctrinamiento católico”. Y menciona que esta es una de las cosas que más lo marcaron hasta el día de hoy, aunque ya no sea un católico practicante (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 10). Es relevante considerar esto ya que Del Toro destaca la marca que dejó este acontecimiento.

Un día su abuelo falleció...

Quedó mi abuela en luto eterno y siempre suspirando. Cada noche ella me repetía que pensaba que se iba a morir y yo vivía en el terror absoluto. Dormía a los pies de su cama en un colchón y me pasaba la noche escuchando su respiración a ver si paraba [...] muchas noches cuando no dormía en su casa, me decía en el teléfono: “A ver si amanezco; a ver si no el Señor me recoge y me lleva con tu tío Julio...”. Y yo le llamaba cada cinco o diez minutos, angustiado y con miedo de que no me contestara. Esa morbidez permeó mi imaginación infantil (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 10).

Aparecen referencias directas a la muerte asociadas a un *terror absoluto*, la angustia, el miedo y lo mórbido. La muerte es un real para Lacan, en tanto imposible de simbolizar e imaginar, de ahí la angustia asociada a una morbidez que, según sus palabras, permeó su imaginación infantil.

El cineasta expresa que su abuela fue muy importante durante su infancia: “Su huella permanece indeleble tanto en mi vida como en mi cine” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 80). Dice: “Creo que en todas mis películas hay algo, un recuerdo, una frase, un objeto que remite a mi abuela” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 81). De esta manera, tal *huella indeleble* indicaría el lugar del trauma y su irreversibilidad. Probablemente, Del Toro coloca ciertos rasgos que remiten al objeto amado en su creación cinematográfica en un intento por conservarlo, a la vez, el mismo es colocado afuera, seguramente por su carácter real. Se podría suponer una identificación, en tanto enlace amoroso con el objeto,

y su caída, en cuanto permite conservar un rasgo del objeto y hacer uso del mismo. Un tratamiento similar al del trauma.

Del Toro afirma que su abuela “pronto se dio cuenta de que su nieto era más bien raro” (en Trashorras, 2018, p. 82). Esta frase dejaría entrever una consideración respecto a la mirada del Otro. Lo cual resulta interesante a los fines de la investigación ya que, para el psicoanálisis, el sujeto se constituye a partir de Otro, del deseo de otro, de su mirada. El cineasta recuerda:

Yo le enseñaba las máscaras de monstruos que hacía basándome en mis propios dibujos o colgaba en la puerta de mi habitación un murciélago y al lado un cartel en el que ponía “Club de los Monstruos. No entrar”. Claro, por ese tipo de cosas acabó convencida de que yo iba a ir directo al infierno [...] un par de veces incluso agarró un frasco de agua bendita y me salpicó con ella, intentando exorcizarme. Pero no lo recuerdo como algo dramático, sino que a mí me entraba la risa al encontrar aquello francamente ridículo. Otras cosas no eran tan divertidas... Como cuando a los cuatro años me explicó pormenorizadamente lo que era el pecado original [...] El hecho de nacer ya con esa deuda eterna y tener que ir pagando con mis actos durante toda la vida era algo que simplemente no me entraba en la cabeza. Recibir semejantes ideas tan pequeño me marcó mucho, claro. Y esa fue otra de las razones para que sufriera tanto durante aproximadamente mis primeros diez años de vida. Me contaba con lujo de detalles los tormentos que sufrían los condenados en el infierno. Y luego me explicaba al detalle las cosas que tenía que hacer para evitar ir allí. A veces lloraba pensando en que podía estar pecando y me iba a quemar en el infierno [...] Lo peor era que, según lo que ella me contaba, debido al pecado original, hiciese lo que hiciese, por desgracia, ya estaba destinado como mínimo al purgatorio (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 82 y 83).

Del Toro resalta la marca que dejó este acontecimiento: el trauma como exceso que perturba la homeostasis subjetiva y sus efectos. El relato de este recuerdo podría dar cuenta de lo real inasimilable que comporta el pecado original, lo que recuerda al concepto freudiano de *Spaltung*, y un padecimiento asociado a este. En el texto *Escisión del yo en el proceso de defensa*, que podría ser considerado como antecedente del sujeto dividido de Lacan, Freud (1938-1940) explica que bajo la influencia del trauma psíquico el yo del sujeto sufre un *desgarrón* que nunca se cura, a causa del conflicto entre la exigencia pulsional y la prohibición por parte de la realidad; “Las dos reacciones contrarias al conflicto persisten como el punto central de una escisión del yo” (p. 3375 y 3376).

Por otro lado, es interesante que el director de cine manifieste:

A veces mi abuela, que pese a todo, me adoraba, traspasaba ciertas líneas e incluso llegaba a torturarme por, digamos, “mi propio bien”. Por ejemplo, un día puso tapones de botellas dentro de mis zapatos y me obligó a caminar con ellos hasta la escuela, considerando el dolor que sentiría como un necesario pago inicial de cara a la paz eterna. Creía que padecer el tipo de mortificación de la carne que se siente en el purgatorio me ayudaría a desistir de pecar. “Ofrece tu sufrimiento a Cristo”, me decía. Cuando mi madre descubrió aquello, puso fin a la penitencia y le prohibió hacerlo nunca más. Aunque me temo que ya era tarde (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 83).

A continuación, afirma: “Además de aquellas heridas físicas, la relación con mi abuela ya me había dejado, metafóricamente hablando, otras heridas destinadas a permanecer tiempo en mí” (Del Toro, en Trashorras, p. 83).

Esto mostraría la irreversibilidad del trauma. Del Toro destaca que pese las torturas –los abusos, se podría decir- que ejercía su abuela, ella lo adoraba. Esto permitiría pensar que su abuela encarnaría una figura materna desdoblada, en tanto presenta cualidades amorosas y hostiles al mismo tiempo: por un lado, el amor, la ternura y el cuidado; por el otro, el maltrato físico, la descalificación y el ejercicio de la ley vía en nombre del catolicismo. De hecho, se podría suponer lo mismo con respecto a su madre. Ambas, se presentan en su relato como figuras maternas desdobladas.

La importancia que Del Toro otorga a la relación con su abuela se establece a partir de una *huella indeleble* que permanece tanto en su vida como en su cine. Tal huella es ubicada por el cineasta en relación a las heridas físicas y a esas *otras heridas* -heridas psíquicas, se podría pensar- que la relación con su abuela dejó de manera permanente. En este sentido, se podría pensar que ciertos rasgos del objeto amoroso son utilizados para la creación cinematográfica como un modo de colocar el objeto afuera en un intento de otorgarle simbolización a aquello que retorna como imposible. De esta forma, las heridas dejadas por la relación con su abuela y los detalles puestos en la creación cinematográfica, podrían estar indicando el lugar del trauma como real imposible.

Del Toro (en Trashorras, 2018, p. 84) destaca sobre su abuela: “fomentó temores que me quebraron por dentro y moldearon mi personalidad”. A su vez, afirma: “Con el tiempo logré curar esas heridas, aunque sus cicatrices aún me acompañan. De niño, mi abuela fracturó partes de mí que ya están reparadas, pero cuyas cicatrices aún me resultan valiosas”. A partir de lo cual, podría suponerse una especie de *Spaltung* -escisión del yo-. Con Lacan, se podría hablar de división subjetiva. Son las marcas dejadas por el lenguaje

las que permiten al sujeto constituirse como tal y construir un relato subjetivo a partir de esto. El trauma cobraría sentido a partir de la narrativa que el cineasta construye sobre la relación con su abuela y la creación cinematográfica funcionaría como un modo de relacionarse con el objeto colocándolo afuera y otorgándole un nuevo sentido. A su vez, la *curación* de tales heridas daría cuenta de un tiempo de elaboración del trauma. Lacan decía que de una herida lo que importa es su cicatriz (1967, p. 96), poniendo el acento en los efectos de la marca que tal herida dejó. La cicatriz es lo que recuerda que allí ocurrió algo que todavía sigue produciendo efectos; por eso, Del Toro dice que sus cicatrices aún lo acompañan y le resultan valiosas. El valor de las mismas, probablemente se asocie con las posibilidades de creación que le ofrece su energética.

Del Toro confiesa que dedicó su primer largometraje, *Cronos*, a su abuela:

[...] la hice porque es la biografía del amor que tuvimos mi abuela y yo. No fue un amor sano, ni hermoso, fue muy monstruoso, pero seguía siendo amor y yo quería platicar la idea de cómo se puede amar a alguien en circunstancias que no son ideales (citado en García Tsao, 2021, p. 58).

A su vez, manifiesta que esto también está presente tanto en *La forma del agua* como en *La cumbre escarlata* e incluso en sus siguientes películas (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 58). Refiere:

Lo que ocurre en *Cronos* entre Jesús, el monstruo, y Aurora, la niña incapaz de hablar, por cierto, igual que Elisa en *La forma del agua*, es un reflejo de aquel vínculo traumático y a la vez dulce y estrechísimo que tuve con mi abuela. *Cronos* es una historia sobre el amor mutuo que pueden sentir dos personas dañadas, imperfectas, un tema que no ha dejado de recorrer mi obra posterior (Del Toro, en Trashorras, 2021, p. 84).

Es muy interesante, que Del Toro establezca una relación directa entre la relación con su abuela y lo monstruoso; siendo los monstruos el elemento más destacable tanto en su vida como en su obra cinematográfica. A su vez, el cineasta nombra la relación con su abuela como *un vínculo traumático y a la vez dulce y estrechísimo*. Dando cuenta del desdoblamiento de esta figura. El amor a pesar de circunstancias no ideales, el amor como aceptación de lo monstruoso del Otro y las imperfecciones del amor: son aspectos que pueden extraerse del contenido y la forma de sus películas. Las cualidades de este vínculo quedarían reflejadas a través de lo creado, recorriendo su obra cinematográfica.

Finalmente, Del Toro recuerda:

Poco antes de que muriese, le enseñé algunos de los efectos de maquillaje que estaba haciendo por entonces y ella se puso a llorar y dijo: “Pero ¿por qué no puedes hacer por una sola vez algo hermoso? Siempre estás haciendo cosas horribles”. Y yo insistía: “Pero, abuela, para mí todo esto es bonito. Mis monstruos son bonitos” (en Trashorras, 2018, p. 84).

Este párrafo resulta interesante en tanto marca una posición: lo que es horrible para el Otro es bonito para él. Esto quedaría condensado en el diseño de sus monstruos, elemento a través del cual, se podría pensar, amalgama una identificación y una yuxtaposición entre lo horrible y lo hermoso. A la vez, una respuesta al deseo del Otro. Avanzada la lectura de esta investigación, se podrá comprender mejor este punto: lo monstruoso como salvación y condena ilustraría la realidad del trauma, y por qué no, de la condición humana.

Instituciones Jesuitas

Del Toro dice: “Toda mi educación fue con los jesuitas” (en Trashorras, 2018, p. 72). Lo primero que recuerda en relación a esto es que “la violencia estaba muy presente, tanto en los profesores hacia los alumnos, como entre los niños” (Del Toro, en Trashorras, p. 72). Relata:

Cada profesor tenía una vara de madera y te podía dar en los nudillos o en las palmas, o directamente en el culo. Entre los profesores había personajes sádicos, totalmente buñuelescos [...] Lo peor no era que los alumnos me diesen de lado, sino que los días allí estaban plagados de abusos físicos verdaderamente peligrosos [...] Aquella violencia era absolutamente real [...] Como durante los primeros años yo era de los alumnos más débiles, me pasaba casi todo el tiempo atemorizado; los chicos más agresivos me intimidaban, me amenazaban [...] yo tenía la certeza de que podían llegar a cumplir esas amenazas. Y pensaba que, si en algún momento salía severamente lastimado o, por qué no, asesinado, la excusa de aquellos chicos siempre podría ser: “Estábamos jugando”. La culpa quedaría diluida, [...] por supuesto, esos mismos adultos que no habían hecho nada para impedirlo tampoco podrían adjudicar responsabilidades. Fue por entonces que me acostumbre a no confiar para nada en los adultos (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 72 y 73).

Además, Del Toro manifiesta: “La cantidad de violencia que vi y sufrí de niño fue muy grande [...] No podía creer que los adultos no hicieran nada” (en García Tsao, 2021, p. 88). Se podría suponer que tal desconfianza en los adultos hallaría expresión en su cine a partir de distintos personajes-villanos que figuran en sus películas.

Tales abusos, amenazas, *violencia absolutamente real* y falta de garantías, darían cuenta de lo real ligado a un peligro inminente. El cineasta afirma: “Mi experiencia en la escuela jesuita era como de prisión”. A continuación, declara: “Al día de hoy quiero hacer una película sobre mi infancia, quitar los adornos [...] sobre lo que fue ser niño en esa época” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 79). Estas frases darían cuenta del lugar que ocupa la creación cinematográfica para Del Toro; en tanto la misma tendría por función representar lo irrepresentable de la infancia. En este sentido, *quitar los adornos*, permitiría pensar en el despojo del velo fantasmático de lo real. Lo real requiere de un forzamiento simbólico para ser incluido en un sentido imaginario (Lacan citado en García, 2005, p. 35). La creación cinematográfica quizás cumpla esta función para este sujeto.

Tradición Mexicana

A lo largo del relato que despliega Del Toro, se hace notorio el impacto que tuvo la cultura mexicana y cómo fue transmitida su tradición a través de las personas que se hicieron cargo de su crianza, las instituciones jesuitas en las que fue educado y los distintos productos culturales de los que recibió influencia y por los que se hizo influenciar: libros, cuentos de las nanas, las radionovelas, las películas mexicanas de terror y melodrama, etc. Por lo cual, se comprueba que la tradición mexicana atraviesa la historia de vida del cineasta. Esto resulta relevante, en tanto desde el psicoanálisis se considera que el sujeto está atravesado por la cultura porque la misma lo preexiste.

Del Toro manifiesta: “Fue una fusión muy rara de [...] catolicismo de provincia, crímenes de provincia -porque en aquella época había muchos asesinatos políticos en Guadalajara-, era una mezcla de todo eso [...] Fue una infancia poco común” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 12 y 13). En este punto, se hallaría otra manera de nombrar *la infancia como lugar de extrañeza*. A su vez, esta frase probablemente halle relación con los dichos del cineasta respecto al sentido del amor y la culpa que caracterizan el catolicismo de su país por encontrarse ligados al dolor inherente a dicha religión. Se sabe que México es un país donde el catolicismo tuvo y tiene una gran potencia. Asimismo, este país presenta una cultura distintiva donde el terror, el melodrama, la muerte y lo bizarro son exaltados y normalizados por su comunidad a través de diferentes manifestaciones y tradiciones, como por ejemplo, el Día de los Muertos.

La cultura mexicana se refleja una y otra vez en sus películas, formando parte integral de su particular estilo como director de cine. Del Toro (en Trashorras, 2018, p.

99) señala: “Esa es mi cultura, la que hace convivir lo terrible con lo sublime y lo absurdo”. Afirma a continuación:

[...] en mis películas late cierta sobreexcitación propia del melodrama mexicano y cierta relación tortuosa con lo religioso, también muy propia de mi país, mi forma de amar a los monstruos procede de esa manera profunda y franca de mirar a los *mostros* innata en un niño de mi generación, una aceptación de lo fantástico como algo cotidiano totalmente diferente al modo en que en otros países se enfrentan a este tipo de temas (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 100).

A su vez, Del Toro remarca en varias oportunidades la importancia que otorga a su mexicanidad y expresa que su cine está repleto de detalles que provienen de la huella que dejó en él su nacionalidad: “Mira los monstruos de *Titanes del Pacífico*: son alebrijes; la catrina está ahí [en *La cumbre escarlata*], el cantar con Tecates [en *Hellboy*] es completamente mexicano...” Afirma que su manera de amar a los monstruos procede de la cultura mexicana. También dice que hay un montón de cosas, pero resalta sobre ellas “la voluntad de yuxtaponer lo bello y lo brutal” como algo “totalmente mexicano”. Yuxtaposición que se presenta reiteradas veces en su historia de vida, pudiendo considerarse un elemento relevante para ser considerado por la presente investigación. A todo esto, le agrega “el gusto por el melodrama y la capacidad de sobreponer lo cotidiano a lo extraordinario”; la coexistencia de ambos. Es interesante que, al decir esto, Del Toro establezca una relación con los cuentos de las nanas y diga que su cine completito se basa en vocaciones completamente mexicanas. Además, expresa: “Ninguna de mis películas, ninguna de sus yuxtaposiciones, [...] se le hubiera ocurrido a un anglo o a un europeo” (citado en García Tsao, 2021, p. 161). Este elemento de yuxtaposición puede hallarse en algunos ejemplos que se mencionan a continuación. En relación al *El espinazo del diablo*, Del Toro comenta: “la narración del principio y el final la escribí muchísimas veces hasta que encontré la rítmica para terminar con 'un fantasma, ese soy yo', que era una cosa abrumadora para mí, era hermosísima” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 79). Aquí, lo abrumador y lo hermoso son ubicados en una misma línea de sentido. Al hablar sobre esta película, también sitúa lo cruel y lo bello en un mismo nivel narrativo. Ya se utilizó esta cita en un título anterior. Respecto a *Hellboy II*, Del Toro dice que presenta una dimensión trágica que le parece muy poética y oscura: “Esa idea de que para salvar el mundo la hermana se suicida para matarlo es completamente de cuento de hadas [...] puede ser muy católica, por cierto” (en García Tsao, 2021, p. 130). En *Pacific Rim*, la yuxtaposición se podría visualizar a partir del diseño de imagen de los robots -Jaegers- y los monstruos -

Kaiju-, mediante la utilización de la noción japonesa *wabi-sabi*: “que significa que lo dañado, lo usado, lo vivido, es hermoso, y los robots todos están abollados, enmohecidos, parchados, con cicatrices; los monstruos igual están cicatrizados y es, para mí, el ejercicio visual más apoteósico que he hecho” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 147 y 148). En relación a *La forma del agua*, el cineasta explica que “lo bizarro se normaliza” y que esto “es muy mexicano”. De igual manera, Del Toro señala: “Los mitos de *El laberinto del fauno* son la mezcla que existe en mí [...] entre el catolicismo sublimado y el paganismo feroz” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 131). Es notorio como, en muchas de estas películas, el elemento de yuxtaposición se mezcla con elementos del catolicismo.

Considerando todo lo anterior, cabe señalar que la religión, la institución jesuita y la tradición mexicana pueden ser consideradas juntas como elemento de lo traumático en la historia de vida de Guillermo del Toro. Por esta razón, se podría afirmar que se trata de tres aspectos que se hallan, metonímica y metafóricamente, encadenadas en el discurso del cineasta. El relato que arma en torno a la huella del catolicismo, mostraría un intento de representar lo irrepresentable del trauma.

La Caída del Catolicismo

Según Del Toro, a los catorce o quince años comenzó a “despegarse del catolicismo” y explica: “Empezó con los despertares eróticos, porque decía yo: ‘Esto no puede ser pecado’”. Además: “hubo un elemento tremendo, un accidente que contribuyó mucho a mi pérdida de fe”. Recuerda que una noche vio a un hombre herido en la calle con la cabeza abierta y lo llevó al Hospital Civil (en García Tsao, 2021, p. 21). Relata que al día siguiente volvió para ver cómo estaba, pero ya lo habían dejado salir.

Como el hombre estaba mal de sus facultades mentales, fui con la gente del manicomio y les dije: “Oigan, dejaron salir a este señor”, y la doctora me respondió: “Si a usted le importa tanto, véngase a trabajar y ayude”. Entonces me fui todo ese verano. Ese incidente se combinó con que al salir del Hospital [...] vi un montón de fetos abortados [...] la visión de esa pila me dijo de un golpe en la cara: “No existe el orden cósmico, no existe el Diosito que te vigila y cuida a los niños” [...] tuve la absoluta certeza de que la religión católica no era real; [...] eso y los cadáveres de ancianos que estaban por ahí [...] Ese verano abandoné la religión católica. Sigo pensando que, [...] como idea, tiene cosas a nivel narrativo extraordinariamente útiles, y sigo pensando que [...] las ideas de algunos evangelistas, no todos, son hermosas [...] lo estudié de chico y son enseñanzas que me siguen pareciendo profundamente reales (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 22).

Del Toro concluye: “Me considero un ex católico y la huella que esa religión ha dejado en mí forma parte importantísima de lo que hago” (en Trashorras, 2018, p. 167).

El abandono de la religión católica a partir de este acontecimiento sumado al despertar sexual de la adolescencia, puede ser considerado desde la teoría freudiana del trauma en dos tiempos.

Desde el psicoanálisis se piensa que para perder algo es necesario conservar un rasgo del objeto. La caída del padre en el Edipo es lo que le permite al sujeto utilizar sus títulos a futuro. En este sentido, la caída del catolicismo podría ser leída como la caída del padre: la religión católica cae como ideal, pero para que esto suceda, se conservan ciertos rasgos de la misma. Esta podría ser la razón por la que Del Toro se ha podido servir del catolicismo para la creación de sus películas; tanto en los aspectos formales como en los de contenido. Como se puede comprobar, en su obra cinematográfica se encuentran ciertos detalles, tanto a nivel narrativo como visual, que se relacionan con *la huella que esa religión* ha dejado en él y que forma parte importante de lo que hace. Siguiendo los dichos del cineasta, se puede extraer que a pesar de lo tremendo de la religión católica, se conserva lo hermoso de sus ideas, sus enseñanzas. De esta manera, Del Toro sitúa el lugar del trauma y su relación con la creación cinematográfica.

Se comprueba que ciertas ideas provenientes del catolicismo son utilizadas en la creación cinematográfica que realiza Del Toro. Incluso, el cineasta cuenta que en sus películas todo se pone mejor cuando sus personajes mueren. Destaca que en *La forma del agua* el final feliz llega luego de que le disparan a Elisa y la resucitan; igualmente, en *El laberinto del fauno* le disparan a Ofelia, la resucitan y llega el final feliz. Entonces, afirma: “sin duda hay un rollo católico ahí, muy, muy marcado” (citado en García Tsao, 2021, p. 10). Asimismo, Del Toro menciona: “La idea del Hombre Pálido es que representara las instituciones: lo militar, lo religioso, la iglesia, lo que son los hombres pálidos que controlan las cosas” (en García Tsao, 117). Por eso, se le ocurrió la idea de ponerle estigmas en las manos⁵ (en Zicree, 2016, p. 374). Igualmente, se puede mencionar *Cronos*: el cineasta cuenta que antes de hacer esta película, pensó: “sería muy bueno tener un vampiro que tuviera un vía crucis, que pasara por un martirio, que resucitara al tercer día, que tuviera estigmata...” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 54). Y empezó a escribirla, siendo consciente de que su idea tenía un origen muy católico (p. 55). También se puede mencionar que, tanto en *Hellboy II* como en *Pinocchio*, se aprecia la idea del

⁵ Then I thought, why don't we do the stigmata, since he's supposed to be the church.

purgatorio representada por un mundo subterráneo donde se encuentra el Ángel de la Muerte. Además, Del Toro sostiene que en sus películas suele incluir iconografía católica: la figura de Cristo, un rosario, un personaje que haga de cura, alguna Iglesia, etc. (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 11). Por todo esto, se podría afirmar que tanto los simbolismos como la iconografía católica son elementos destacables en su obra cinematográfica.

Por otra parte, cabe destacar que la imagen de los *fetos abortados* se encuentra en su obra cinematográfica. La misma es utilizada por Del Toro en algunas de sus películas por ejemplo en *El espinazo del diablo*, *El laberinto del fauno* y *El callejón de las almas perdidas*; películas en las cuales aparece la imagen de un feto dentro de un frasco.

Un Recorrido Singular

Este título alude a las influencias literarias, artísticas y cinematográficas que contribuyeron en la formación artística y subjetiva de Guillermo del Toro desde sus primeros años, siguiendo por su adolescencia, hasta convertirse en un destacado director de cine. Del Toro expresa que desde niño sintió un profundo interés por estas disciplinas, a la vez que cuenta cómo lo han influenciado y de qué manera se ha hecho influenciar por las mismas a lo largo de su vida. Siguiendo su relato, se puede comprobar que las mismas han contribuido en el desarrollo de la narrativa y la estética visual que imprime en su obra cinematográfica.

El cineasta menciona que aprendió a leer desde muy pequeño y que se pasaba el día entre libros. Pronto empezó a garabatear relatos e inventar piezas cortas (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 124). Escribía cuentos de miedo y los ilustraba con dibujos propios. Recuerda que a los siete u ocho años escribió “pequeñas obras de terror para representarlas en el colegio” y cuenta que las mismas no eran comprendidas ni por sus compañeros ni por los jesuitas (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 71). Además, comenta que dibujaba obsesivamente tres monstruos: *La Criatura de la Laguna Negra*, el monstruo de *Frankenstein* y el *Fantasma de la Ópera* de Lon Chaney. Destaca que le encantaba esculpir y que con su hermano hacían figuras humanas completas con arcilla y plastilina—hígado, intestinos, corazón—las llenaban con ketchup y las arrojaban desde el techo. Afirma: yo era un niño artístico pero muy morbosos⁶ (Del Toro, en Zicree, 2016,

⁶ Guillermo was drawing three monsters obsessively: the Creature from the Black Lagoon, Frankenstein’s monster, and Lon Chaney’s Phantom of the Opera. “And I really loved sculpting. My brother and I would do full human figures with clay and Plasticine—liver, intestines, the heart—fill them with ketchup and throw them from the roof. So I was an artistic but very morbid kid.

p. 27). Asimismo, confiesa que adquirió cierto gusto por lo macabro dirigiéndolo hacia los maquillajes con ingredientes caseros, que pronto se convirtieron en su pasión (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 74). Expresa: “Compraba colodión en las tiendas de teatro para marcarme la cara y asustar a la niñera” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 74 y 75). Incluso, Del Toro destaca: “Supongo que llegó un momento en el que mi afición por lo mórbido empezó a ser ya exagerada”. Todo esto sumado a lo que les contaba a sus padres sobre su comportamiento en el colegio y lo que hacía en su casa, hizo que ellos decidieran mandarlo al psicólogo:

[...] el psicólogo me dio un trozo de plastilina y me dijo: “Haz con esto lo primero que se te ocurra”. Y yo moldeé un esqueleto [...] Luego le conté el argumento de una historia que tenía en la cabeza y jamás se me olvidará la expresión de su cara [...] Al menos mis notas mejoraron, aunque, por desgracia, lo que no logró la terapia es que mi peso dejara de aumentar (citado en Trashorras, 2018, p. 76 y 77).

Lo exagerado que le resulta su propia afición a lo mórbido, podría estar mostrando algo en relación al goce. De igual manera, el peso que no dejó de aumentar, podría pensarse como un exceso de goce en relación al cuerpo. Todo esto entendiendo al goce como una satisfacción más allá del principio del placer.

Por otro lado, desde estos párrafos podría pensarse en la posición que el cineasta establece respecto a la niñera y al psicólogo. Se puede notar una posición similar de la que se habló en títulos anteriores, respecto a su hermana Susana.

Del Toro menciona que cuando tenía aproximadamente cuatro años, su padre había ganado la lotería convirtiéndose en un hombre rico. Relata: “inviertió lo ganado en abrir una cadena de concesionarios automovilísticos y en comprar una mansión para la familia”. Además, hizo construir una gran biblioteca y la llenó de libros; “Pero como en realidad a él no le atraía la lectura, al final casi nunca llegó a pisar aquella habitación”. De modo que, pronto esa biblioteca se convirtió en su patio de recreo (citado en Trashorras, 2018, p. 124 y 125). El cineasta destaca que lo realmente grandioso para él fueron dos enciclopedias: *The Family Health Medicine Encyclopedia* y *How to Look at Art*. Manifiesta: La combinación de ambos—el estudio del gran arte y de todos los desastres que pueden acosar al cuerpo humano—tuvo un importante efecto formativo. Me convertí en un hipocondríaco muy joven debido a esa enciclopedia [...] Y el arte fue genial porque estaba aprendiendo sobre Degas, Picasso, Manet, Goya⁷ (Del Toro, en Zicree, p.

⁷ But the real great thing for me was that he bought several encyclopedias, *The Family Health Medicine Encyclopedia* and one called *How to Look at Art* [...]. The mixture of the two—the study

24 y 25). Asegura que como resultado de leer varias veces ambas enciclopedias fue formándose en él “un sistema de creencia algo extraño y personal, [...] incluso religioso, que bebía tanto de la ciencia como de la creatividad”. Seguido de esto, señala: “Añadiendo a eso tanto el dogma católico como mis experiencias infantiles, está claro que se originó un magma peculiar del cual nació esa pequeña larva que terminaría convertida en lo que soy” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 125). A partir de este punto, podría pensar en una resignificación del trauma; suponiendo que a las experiencias infantiles y la huella del catolicismo como serie, se le agrega una segunda serie, conformada la caída del catolicismo y las reiteradas lecturas sobre medicina y arte. *Apress-coup*, el segundo tiempo resignifica el primero y establece una identificación. A su vez, se podría pensar que la extrañeza que provoca el sistema de creencias que se formó en él, mostraría el carácter de lo siniestro; pues, incluye lo personal a la vez que lo extraño, mostrando ambas caras de esta noción freudiana.

Del Toro recuerda que entre los descubrimientos literarios más importantes estaban Víctor Hugo, Dickens, Twain, etc., y los cómics (en García Tsao, 2021, p. 24). Asegura que de pequeño leía todo tipo de cómics, aunque sus favoritos “siempre fueron los que tenían algo de monstruoso o estaban muertos, podridos o tenían algún componente sobrenatural u oscuro” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 133). A su vez, comenta que siempre se sintió atraído por los cómics de horror⁸ (Del Toro, en Zicree, 2016, p. 26). Igualmente: “durante años devoré miles de páginas de literatura de terror” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 137). El director de cine menciona: “una de las lecturas más determinantes de mi vida fue una revista de cuyas páginas emanaba una pasión en la que me vi completamente reflejado. Era *Famous Monsters Of Filmland*” editada por Forrest J. Akerman; “Una revista entera dedicada a películas de monstruos” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 141). Asimismo, dice: “Otra revista completamente diferente, pero igual de decisiva para mí en aquellos años de formación, fue *Duda*, especializada en esoterismo, ufología, misterios científicos, espiritismo y todo tipo de asuntos misteriosos” (p. 143).

Por otro lado, Del Toro recuerda que de niño coleccionaba cuentos de hadas (en García Tsao, 2021, p. 50). Dice: “Su conocimiento constituye un pilar básico en mi formación como narrador y como persona, y lo que he tratado en mis películas, [...] ha

of great art and of all the disasters that can beset the human body—had a major formative effect. I became a very young hypochondriac because of that encyclopedia [...] And the art was great because I was learning about Degas, Picasso, Manet, Goya.

⁸ Each was as formative an influence as fine art. Guillermo found himself drawn to horror comics.

sido recuperar algo de la esencia original de ese tipo de narraciones” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 150). Menciona que empezó a “absorber cuentos de hadas incluso desde antes” de convertirse en lector, ya que varias niñeras que tuvo le leían cuentos en voz alta; “cierto tipo de historias procedentes de la tradición popular mexicana llenas de elementos espeluznantes” (p. 151). De hecho, la influencia de los cuentos de hadas es notoria en la mayor parte de sus películas. Por ejemplo: en la utilización del recurso de voz en off o la manera en la que abren y cierran sus películas.

Asimismo, Del Toro menciona la influencia que han tenido en su formación los libros góticos. Revela: “era interesante para mí leer el gótico puro y duro [...] y encontrar elementos del romance gótico”. Explica: “Es todo ese encuentro entre la represión erótica, la violencia y lo terrorífico” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 26).

Por otra parte, el cineasta comenta: “pude leer a muy corta edad los dos libros que a la postre serían esenciales en la formación de mi gusto y mi personalidad. Uno era *Frankenstein*. El otro, *Jane Eyre*, de Charlotte Brontë” (Del Toro, citado en Trashorras, 2021, p. 190). Confiesa que se enamoró de ambas novelas “y, al leerlas prácticamente seguidas, me di cuenta de que eran, en el fondo y de un modo extraño, muy similares”. Explica: “Aquellas dos escritoras estaban profundizando, con un conocimiento del asunto que yo intuía de primera mano, en algo que me resultaba penosamente familiar: el tipo de soledad asociada a esa condición de paria que yo mismo sentía por aquellos años” (Del Toro, en Trashorras, 2021, p. 190). De esta manera, presenta una identificación con estas lecturas que exponen una sensación infantil *penosamente familiar* en referencia a una soledad enlazada a su condición de paria. Esto encontraría correlato en la narrativa que construye alrededor de su infancia. A su vez, lo que Del Toro destaca en este párrafo, podría asociarse a la noción de lo siniestro, ya que expresa una sensación inquietante proviene justamente de aquello que le resulta familiar de un modo extraño y penoso.

Del Toro menciona: “También devoré todos los grandes clásicos románticos y victorianos que se pusieron a mi alcance, no necesariamente relacionados con lo macabro, como, por ejemplo, Jane Austen” (en Trashorras, 2018, p. 191).

El cineasta destaca que su dedicación a la lectura “se hizo compulsiva, antinatural”. Cuenta que fue así durante casi toda su infancia y recién en la adolescencia fue cuando ralentizó el ritmo. Actualmente, asegura haber aprendido a dedicar su tiempo libre a otras cosas con las que disfruta (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 125). Esta compulsión antinatural a la lectura podría ser pensada desde la teoría del más allá del principio del

placer asociada a la repetición, a la pulsión de muerte y al goce. Para Lacan, todos estos términos se hallan en relación a lo real. En este sentido, se podría observar que algo de lo real insoportable de la infancia llevaría a tal compulsión y que, sin ser abandonada, logra ser atenuada en la adolescencia y adultez.

En relación al arte, Del Toro comenta: “Todos aquellos libros también los devoré y así aprendí cosas sobre artistas muy distintos entre sí, que hasta hoy mismo se encuentran entre mis favoritos [...] Nombrar a todos los que admiro es imposible” (en Trashorras, 2018, p. 128). No obstante, entre los más relevantes menciona a: Edgar Degas, Pablo Picasso, Leonardo da Vinci, Édouard Manet, Francisco de Goya, Johannes Vermeer, Edvard Munch, Félicien Rops, Odilon Redon, entre otros. Asimismo, el cineasta manifiesta: “Muchos momentos de mis películas son resultado directo de influencias pictóricas” (p. 129). Y asegura: “Cuanto sé de arte lo he aprendido yo solo, con libritos, y observando” (p. 136).

Otra de las influencias que nombra Del Toro en referencia a su formación, fueron los programas radiofónicos, siendo el que más escuchaba *El monje loco*; “relatos escalofriantes, historias de miedo, cuentos antiguos y repletos de ingredientes macabros”. Otro programa era uno llamado *Apague la luz, y escuche*; basado en historias de suspenso (citado en Trashorras, 2018, p. 143 y 144).

En relación al cine, Del Toro asocia su vida al mismo a partir del acontecimiento que nombra como *el primer susto de mi vida producido por un monstruo*. Según dice, fue a partir del mismo que empezó a ver películas de horror: “Bueno, creo que en psicología hay un término [...] Es como una forma adversa [...] te vuelves adicto a lo que más miedo le tienes. Creo que le llaman contrafobia. El caso es que me empezó una verdadera adicción por eso” (en García Tsao, 2021, p. 12). Desde la perspectiva de esta investigación, más que hablar de contrafobia, se podría pensar en la repetición. En este sentido, la *verdadera adicción* estaría mostrando una especie de compulsión a la repetición enlazada a al goce, en tanto satisfacción que se dirige más allá del principio de placer, mostrando un exceso que atañe al sujeto.

El cineasta menciona que veía mucho cine mexicano; melodramas y películas de terror que siempre le encantaron y cuya sensibilidad todavía “lleva clavada muy dentro” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 99). De hecho, destaca que el cine mexicano de terror: “desempeñó un papel preponderante en convertirme en lo que soy” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 99). Expresa que gracias al mismo nació su amor por el *mostro*:

Al decir *mostro* me estoy refiriendo a algo muy típico de las películas de género mexicanas de cuando yo era pequeño. [...] lo aprovechaban sacándolo todo el rato en pantalla, [...] Veías las películas americanas y la criatura a veces salía medio en sombra o unos pocos minutos en toda la película. Y yo pensaba: [...] ¡Sacadlo más! [...] en las mexicanas no pasaba eso. El *mostro* siempre estaba bien a la vista. Esa tendencia a enseñar a las criaturas me viene de ahí, seguro. Ver al *mostro* de manera frontal, tan directa, tenía mucho que ver con esa comunión entre lo cotidiano y lo fantástico, entre lo horrible y lo divertido, de manera totalmente natural y no perversa, que caracteriza a la mexicanidad (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 100).

Mostrar al *mostro* en pantalla es algo muy presente en el cine que hace Del Toro; en todas sus películas se puede apreciar este detalle. El cineasta asocia esto al elemento de yuxtaposición ya mencionado en un título anterior. No obstante, se podría afirmar que mostrar al *mostro* es un elemento que se presenta en su cine con una particularidad: Del Toro muestra a sus monstruos como figuras horribles en primera instancia para convertirlos, conforme avanza la trama, en figuras frágiles que evoquen simpatía en el espectador. Este movimiento, posiblemente se relacione con *el pacto de orines y monstruos*, donde los monstruos pasaron de ser algo desconocido y horrible a ser amigos dignos de su amor. En este sentido, se trataría de un recurso cinematográfico utilizado por el director con la pretensión de quitarle al monstruo lo que tiene de pernicioso. Algunos ejemplos se mencionan a continuación. Del Toro señala respecto a *El espino del diablo*: Deliberadamente hicimos del fantasma una figura que evoca cosas frágiles. Y hay ecos en la película: la cáscara de un huevo, la porcelana rota de una muñeca infantil y las lágrimas de óxido. [...] es un fantasma que llora. Todas esas cosas están destinadas a evocar su simpatía en lugar de su terror. El fantasma puede funcionar como una figura horrible sólo muy brevemente al principio⁹ (en Zicree, 2016, p. 195). En *La forma del agua*, Del Toro refiriéndose al monstruo -el anfibio-, dice: “La primera aparición es de película de terror, [...] luego aparece la criatura y ves que está sangrando, o sea que lo hirieron, y poco a poco vas viendo a la criatura mucho más humana y gentil que Strickland” (en García Tsao, 202, p. 172). Aquí se hace evidente otra particularidad: Del Toro señala “Me gusta crear un villano guapo (como Jacinto o El Capitán) y luego desfigurarlo conforme la película avanza, revelar su verdadera naturaleza” (citado en García Tsao, 2021, p. 62). Igualmente, al hablar de Strickland, el villano de *La forma del*

⁹ “We deliberately made the ghost a figure that evokes things that are fragile.” And there are echoes in the movie: the shell of an egg, the broken porcelain of a childhood doll, and it has tears of rust [...] it’s a crying ghost. All those things are meant to evoke your sympathy rather than your terror. The ghost can function as a horrifying figure only very briefly in the beginning.

agua, menciona: “lo que pasa es que él también es un poco como el Capitán de *El laberinto del fauno*: su verdadera naturaleza aflora a través de los dedos, se va pudriendo” (en García Tsao, 2021, p. 176). Esto mostraría un tratamiento inverso en relación a los monstruos de sus películas. Además, resulta notorio que los villanos siempre son personificados por seres humanos, mientras que los monstruos “nunca ejercen de verdaderos villanos de la historia” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 20). Desde aquí se podría pensar en una reversión entre lo humano e inhumano como elemento destacable.

Del Toro recuerda la primera vez que entró en una sala de cine, lo llevó su madre a ver *Cumbres borrascosas*. Menciona que tenía alrededor de cuatro años y que al empezar la película “durante una escena tempestuosa y gótica”, se quedó dormido en el regazo de su madre. Seguido de esto, comenta:

[...] cuando volví a ver esa película, ya de mayor, me reencontré con varias escenas bellísimas que recordaba de ella, pero curiosamente también eché en falta algún que otro momento [...] también me ha pasado con otras películas vistas durante la infancia: mi imaginación fue creando escenas que lo cierto es que nunca pertenecieron a ellas. Lo bueno es que algunos de esos momentos que mi mente creó [...] los acabé usando años después en *La cumbre escarlata* (en Trashorras, 2018, p. 189).

Probablemente su madre haya contribuido en su gusto y elección por el cine como modalidad artística. De hecho, Del Toro destaca: “mi madre, Guadalupe, que toda su vida ha pintado, escrito poesías... Una personalidad realmente creativa la suya. De ella me vienen los genes artísticos” (en Trashorras, 2018, p. 77). Además, expresa: “cada vez que se lo pedía ella accedía a aparecer como actriz en mis cortos, aunque tuviese que pasar por cosas como ser devorada por un feto gigante” (p. 77 y 78).

Por otra parte, Del Toro comenta que su padre compraba todo tipo de cosas tecnológicas, entre las cuales se hallaba “una cámara Super 8 y un proyector” (en García Tsao, 2021, p. 27). Relata:

Mi papá tenía una pantalla plateada muy profesional y empecé a notar lo que era la película, cómo cada cuadro era diferente; empecé a leer un poquito de eso y un día fui a la farmacia y compre rollos de Super 8, los metí a la cámara de mi papá y me metí a filmar los muñequitos de *El planeta de los simios* [...] así hice mi primera película. [...] El carrito llegó en su sobre Kodak Mexicana, lo abrí y cuando lo proyecté me dije: “¡Yo hice esto!” Así fue como lo descubrí. Nunca más ha habido tal emoción, es la más grande (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 27).

A partir de estas frases, se podría suponer que su padre también contribuyó en gran medida en su gusto y elección por el cine como modalidad artística, en tanto desde muy temprano puso a su alcance las herramientas necesarias para la creación cinematográfica. Cabe destacar que Del Toro menciona que fue a partir de los ocho años que empezó a realizar cortometrajes¹⁰ (en Zicree, 2016, p. 30). El descubrimiento asociado a la más grande emoción, mostraría algo de la esencia del juego infantil. Para Freud, el autor está profundamente implicado en su creación, la cual sitúa como sustituto de los juegos infantiles: “La creación poética, como el sueño diurno, es continuación y sustituto de los antiguos juegos del niño” (1915, p. 134). De esta forma, Freud propone la creación artística como una figuración de fantasías propias del creador posibilitando, según Carrasco, una ganancia de placer (2021, p. 54). Desde aquí, se podría afirmar que a través de la creación cinematográfica le Del Toro se procuraría una figuración de sus fantasías.

Más tarde, su padre demostró su apoyo por tal elección. El cineasta relata que cuando cumplió cierta edad, su padre le preguntó si quería ayudarlo con su negocio de compra-venta de automóviles...

Pero él sabía perfectamente que a mí no me atraían nada los coches, solo los monstruos, los cómics, las películas... Así que le pedí que me dejara dedicarme a lo que me gustaba [...] y desde entonces me apoyó en todo lo que pudo. [...] Y, aunque todo en ese campo le resultaba completamente ajeno, comprendió que ese es el único camino que me iba a hacer feliz. Durante años, cuando me presentaba a la gente y decía “Este es mi hijo, el que hace cine”, lo miraban, y por sus caras yo notaba que estaban pensando: “Ay pobre cabrón... Desdichado, que le salió un hijo bien raro” (Del Toro, en Trashorras, p. 78).

Desde la última frase, se podría afirmar que el cineasta realiza una lectura de la mirada del Otro, a partir de la cual se identifica y construye su subjetividad. Tal lectura se apoyaría sobre el significante *raro*, el cual aparece reiteradas veces en su discurso al hablar sobre su infancia a partir de la interpretación que hace de la mirada de su abuela, los jesuitas, los compañeros de colegio, la gente que conoce su padre, etc.

El cineasta relata que realizó sus estudios en el Centro de Investigación y Estudios Cinematográficos (CIEC) de Guadalajara. Durante estos años, se familiarizó con las técnicas cinematográficas y empezó a desarrollar un estilo particular. Del Toro, señala: Dos profesores fueron importantes para mi amor por el cine: Daniel Varela [...] quien fue mi profesor de cine y un querido amigo, un tipo muy visual y sofisticado. Y Jaime

¹⁰ From age eight on, Guillermo also began making short films.

Humberto Hermosillo, que era un director muy literario y guionista¹¹ (Citado en Zicree, 2016, p. 105). Comenta que Varela daba clases de Lenguaje Audiovisual y abrió una convocatoria en el Festival de la Expresión para que incluyera Super 8 en el concurso de audiovisuales, y asegura haber ganado “en dibujo, escultura, escritura y audiovisual” (en García Tsao, 2021, p. 28). El audiovisual lo ganó con “la primer película dizque formal” que hizo: “*Pesadilla*, [...] sobre un monstruo que salía del excusado y le daba la vuelta a la escuela, y se volvía a meter al excusado porque no le gustaba” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 29). El cineasta dice: “La mayoría de los niños habrían convertido al monstruo en una amenaza, pero mi mirada era justo la contraria. Para mí, lo normal era sentirme más del lado de los monstruos” (en Trashorras, 2018, p. 24). Mostrando así una identificación con los monstruos y marcando una distancia respecto a los semejantes. Seguido de esto, se dedicó a hacer otros cortometrajes; *Ritual*, *Matilde* y la segunda parte de *Pesadilla*. Del Toro expresa: “Yo era adolescente y entonces entendí que el cine podía ser arte y que podía ser profundo como la literatura” (en García Tsao, 2021, p. 31). Cabe mencionar, que el Trabajo de Investigación de Pérez Belasco (s.f.), tomado como antecedente de la presente investigación, expone que el cine se ha convertido en un medio masivo de comunicación, y es por esa reproducción y difusión masiva que ha perdido su sentido de arte. En oposición a esto, en la presente investigación se considera, siguiendo a Gombrich (1950), que el Arte “no existe”; que tenga o no sentido no depende de su masividad o difusión, sino del sentido que le otorgue quien lo hace existir, es decir, el artista. Por eso, se destaca este punto en el que Del Toro descubre al cine como modalidad artística y la posibilidad que el mismo ofrece para profundizar en ciertos temas que le conciernen. Incluso, considera que es sólo a través del arte que puedes vislumbrar la alteridad¹² (Del Toro, en Zicree, 2016, p. 324). Desde aquí, se podría pensar que la creación cinematográfica es el modo en que Del Toro logra tolerar lo insoportable del Otro.

Bajo la tutela del cineasta J. H. Hermosillo, Del Toro fue productor ejecutivo de la película *Doña Herlinda and Her Son* (1985), protagonizada por Guadalupe, su madre¹³ (Zicree, 2016, p. 30 y 31). El cineasta comenta que Hermosillo ofreció organizar una

¹¹ Two teachers were important for my love of cinema: Daniel Varela [...], who was my film teacher and a dear friend—a very visual and sophisticated guy. And Jaime Humberto Hermosillo, who was a very literary, script-minded director.

¹² It's only through art that you're able to glimpse otherness.

¹³ From age eight on, Guillermo also began making short films. Around age twenty, he fell under the tutelage of filmmaker Jaime Humberto Hermosillo, for whom Guillermo served as executive producer on *Doña Herlinda and Her Son* (1985), which starred Guillermo's mother, Guadalupe.

sociedad de cine, en la que programaran formalmente las películas, así nació *Cine y Crítica de Occidente* (Del Toro, en García Tsao, 2021 p. 29 y 30). Luego, se le ocurrió formalizar un taller de guion. Además, juntos organizaron un festival de cine *La primer Muestra de Cine Mexicano* en Guadalajara, que terminó convirtiéndose en “el *Festival Internacional de Cine de Guadalajara* que ahora todo mundo conoce” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 30). Fue así que Del Toro llegó a realizar dos cortometrajes en 16mm: *Doña Lupe* en 1985 y *Geometría* en 1987 (en García Tsao, 2021, p. 34 a 40). El cineasta asegura que los mismos le permitieron adquirir toda la disciplina basada en entrenamiento con materiales, construcción de sets, efectos de filmación, etc. Son estos conocimientos, esta disciplina, lo que aplicó luego en sus películas (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 71).

En otro orden de las cosas, Del Toro trabajó como asistente de maquillaje y efectos especiales para Dick Smith; un famoso maquillador de cine reconocido por ser quien dio su aspecto a la niña de la exitosa película *El exorcista* (1973). Esta experiencia lo llevó a establecer una empresa de maquillaje y efectos especiales propia a la que llamó *Necropia*. México no contaba con tales instalaciones por lo que, la misma resultó una gran innovación para este país (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 41).

Del Toro expresa que “fue una época en la que se gestaron muchas cosas”. A su vez, comenta que empezó a dar clases de Lenguaje Cinematográfico en el CIEC y luego en Audiovisuales de la Universidad de Guadalajara (UDG) con Varela. Además, realizó varios episodios de la serie televisiva *La hora marcada* de 1988 (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 42). Como se puede apreciar el cineasta se ha dedicado a la docencia universitaria. Actualmente dicta clases magistrales sobre cine.

En 1993, realizó su primer largometraje; *Cronos*. A partir de ese momento, empezó su carrera profesional como director de cine, marcando el comienzo de un modo de vida que lo acompañaría hasta el presente. Luego, continuó su carrera en Estados Unidos, donde realizó su segundo largometraje: *Mimic* (1997), aunque el rodaje se llevó a cabo principalmente en Canadá. Del Toro comenta: “En *Mimic* la idea era que había una infestación de cucarachas” (en García Tsao, 2021, p. 70). Señala: “Fue una película interesante, muy dolorosa, pero me dio elementos de trabajo para el resto de mi vida” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 72). Ocurre que la dirección de esta película estuvo marcada por las vicisitudes que surgieron del trabajo entre el cineasta y la compañía

productora; habiendo muchos momentos de encuentro y desencuentro en lo referido a las ideas sobre la película y las técnicas de rodaje.

Al finalizar esta película, secuestraron a su padre en México y tras conseguir su liberación mediante el pago por el rescate, decidió mudarse a Estados Unidos con toda su familia (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 75 y 76). Seguido de esto, su carrera halló sitio en Madrid, España, junto a Alfonso Cuarón. Allí dirigió *El espinazo del diablo* (2001). Expresa al respecto: “Suenan un poco cliché, pero el secuestro de mi papá me cambió mucho, porque creo que hay un sentido de melancolía muy grande en *Cronos*, pero sigue siendo un divertimento en ciertas cosas, y *El espinazo del diablo* ya no” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 77). Es interesante que Del Toro de cuenta de un cambio en sí mismo a partir del sentido de melancolía que comportan para él sus películas. Comenta: “yo quería hablar [...] de la Guerra Civil como motor de fantasmas, de los amores no correspondidos, los arrepentimientos, las cosas no hechas, lo no dicho, el pecado, el pasado, los crímenes, todos como fantasmas” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 79). Esto podría estar relacionado con lo real, en tanto *no cesa de no escribirse*, y con un modo de saber hacer ante el afecto que denomina como melancolía.

De vuelta en Estados Unidos realizó las siguientes películas: *Blade II* (2002), *Hellboy* y *Hellboy II: el ejército dorado* (2004 y 2008, respectivamente), en los estudios de Hollywood. Sin embargo, cabe destacar que el rodaje de las mismas se realizó en distintas locaciones: República Checa (*Blade II* y *Hellboy*); Reino Unido (*Hellboy II*); México (*Hellboy*) y Hungría (*Hellboy II*).

Del Toro resalta: “una de las razones por las que hice *Blade II* es porque quería hacer *Hellboy*” (en García Tsao, 2021, p. 96). Asegura que a partir del material que recibió y revisó de la primera película *Blade*, se propuso hacerla diferente. Señala: “Lo que hice al reescribir el guion fue hacer al villano Nomak un héroe trágico, una suerte de monstruo de Frankenstein que vuelve a demandarle a su padre: ‘¿Por qué me creaste?’” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 95). Además, menciona: “la forma en la que el vampiro Nomak se siente respecto a su padre es como yo me he sentido respecto al mío durante años” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 12). La relación padre e hijo es un tema que se presenta en casi todas sus películas.

Respecto a *Hellboy*, Del Toro confiesa: “era una película que yo tenía que hacer, porque en ese entonces hacer películas de superhéroes era contracorriente, no era popular, y yo sabía que *Hellboy* iba a ser muy diferente a las películas que se habían hecho” (citado

en García Tsao, 2021, p. 99). Se podría suponer que ir a contracorriente respecto de lo que otros han hecho, se materializa realizando una película no popular y diferente. A su vez, es notorio que Hellboy es un ser de otro planeta que llega a la Tierra; y esto recuerda la frase que utiliza el cineasta al hablar sobre su infancia identificándose con un *ser llegado de otro planeta*. Incluso, Del Toro expresa que lo que más le gusta de esta película “es esa historia entre un padre y un hijo”. Asegura: “es muy autobiográfica; de hecho, cambié la fecha de nacimiento de Hellboy para que tuviera la mía” (en García Tsao, 2021, p. 101). Detalle interesante ya que daría cuenta de una elaboración simbólica, vía el recurso cinematográfico, de una historia entre padre e hijo que en el fondo se asemeja a la relación entre él y su padre. Asimismo, Del Toro llega a decir: “en *Hellboy* hay muchas cosas muy privadas con las que me relaciono, momentos entre Hellboy y Liz, entre su padre y él” (en García Tsao, 2021, p. 101). Mostrando que, en esta película no sólo utiliza detalles de su vida referidos a la relación que tuvo con su padre, sino también referidos a la relación con su esposa. A partir de lo cual, se podría pensar que el cineasta establece una relación directa entre lo privado, de las relaciones con su padre y su esposa, y lo público, representado a través de la película. Es posible afirmar que extiende esta utilización de ciertos elementos de su vida a su obra cinematográfica en general, ya que según afirma: “Hay detalles muy finos y personales [...] en casi todas las películas...” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 101). Del Toro, dice sobre *Hellboy*: “Me gusta mucho que es una historia muy sencilla, es un niño tardío, un adolescente, que cuando muere su padre se da cuenta de que es el momento de ser adulto” (en García Tsao, 2021, p. 102 y 103). Desde el psicoanálisis se piensa que la muerte simbólica del padre es lo que habilita al sujeto su salida del Edipo y su entrada a la exogamia. No sería casual entonces, que Del Toro ubique en una misma línea la muerte del padre, el pasaje a la adultez y la elección exogámica, ya que como se puede apreciar en la película, una vez que muere el padre adoptivo de Hellboy es que este puede establecer una relación amorosa con Liz.

En relación a *Hellboy II: el ejército dorado*, Del Toro confiesa: “es muy personal para mí, es más personal que la primera”. Explica: “te habla exactamente de la confusión que yo tenía, la conversación que todos tenemos en la intimidad y que nos dice: Necesitas caerle bien a todos”. Termina diciendo: “es absolutamente autobiográfico” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 129). A su vez, el cineasta manifiesta: “*Hellboy* y ciertamente *Hellboy II* aún tienen muchísima melancolía (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 138). Luego, afirma: “Creo que lo curioso es que a partir de *Hellboy II* todas las películas que vinieron son completamente diferentes” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 146). Esto

no ha podido comprobarse en el análisis de los datos de la presente investigación ya que, en sus elementos, esenciales, las películas que le siguen no se diferencian taxativamente. Aunque convendría realizar un estudio aparte, que se ocupe de analizar las diferencias apreciables a lo largo su obra cinematográfica.

En el ínterin, Del Toro regresó a España para dirigir *El laberinto del fauno* (2006). Su rodaje fue realizado principalmente en la ciudad de Navarra, aunque también se filmaron algunas partes en México. El director explica que hacer esta película costó mucho, por distintos problemas que iban surgiendo, ya que, su producción generó revuelo en la industria cinematográfica. A su vez, se presentaron distintos hechos que ponían traba en su realización (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 108). Del Toro dice respecto de *El laberinto del fauno*: “de cierta forma era una idea que tenía desde niño, la idea de un cuento de hadas para adultos que permitía que un personaje escapara a un lugar donde interpretaba su realidad” (en García Tsao, 2021, p. 113). Por eso, en la película: “la niña no escapa a la fantasía, la fantasía la ayuda a interpretar la realidad” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 137). Esto dejaría entrever que la realidad para el cineasta es interpretada desde un lugar otro, diferente al de la realidad material. Desde el psicoanálisis es posible afirmar que el lugar desde donde se interpreta la realidad es la fantasía; lo que determina el fantasma para cada quien. La realidad para Lacan tiene estructura de ficción en tanto es una construcción discursiva; cada ser hablante construye e interpreta la realidad según las leyes del lenguaje. Además, Del Toro asegura: Intenté hacer que la fantasía fuera tan cruda como la realidad porque eso es lo que se supone que debe ser¹⁴ (en Zicree, 2016, p. 78). A su vez, expresa que la realidad es un momento de mucha melancolía: “En ese entonces yo tenía una tristeza profundísima” y “*El laberinto...* es sobre la capacidad de descubrir mundos que iluminan al mundo real en la imaginación”. Por esa razón la película “abre con un ojo que encajan en la estatua, por eso se dice al final que están ahí para quien sabe mirar, por eso el Capitán no puede ver al Fauno, etcétera” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 116). Resulta interesante que el cineasta ubique en este punto la mirada en relación a un saber y diga que los ojos están para quien sabe mirar. Surge la pregunta: ¿De qué manera se pone en juego la mirada -como objeto pulsional- en la creación cinematográfica?

Su carrera continuó rumbo en Estados Unidos para dirigir *Pacific Rim* (2013), *La cumbre escarlata* (2015), *La forma del agua* (2017), *El callejón de las almas perdidas*

¹⁴ I tried to make the fantasy as gritty as reality because that's what it's supposed to be.

(2021) y, su más reciente éxito, *Pinocchio* (2022). Las locaciones principales donde se llevaron a cabo los rodajes de estas películas fueron: Canadá (*Pacific Rim*, *La cumbre escarlata*, *La forma del agua* y *El callejón de las almas perdidas*), China (*Pacific Rim*) e Italia (*Pinocchio*).

Del Toro cuenta: “Entre *Hellboy II* y *Titanes del Pacífico* hubo una época de desorientación muy profunda, y es de la que te hablo a nivel personal” (en García Tsao, 2021, p. 142). Legendary le ofreció esta película y, según afirma, lo resucitó “porque *Titanes del Pacífico* para mí es la infancia, es la serie *Ultraman*, es *Godzilla*, es *Ultraseven*” (Del Toro, en García Taso, 2021. p. 144). A su vez, Del Toro señala: Creo que me he estado preparando para *Pacific Rim* toda mi vida. Seguido de esto, destaca: “*Titanes del Pacífico* tiene poca melancolía, es muy divertida” (en Trashorras, 2018, p. 200). Esta película comienza con la voz de Raleigh, el personaje principal, diciendo: “Cuando era niño, cada vez que me sentía frágil o solo, miraba el cielo, las estrellas. Me preguntaba si había vida allá arriba” (Del Toro, 2013). A partir de lo cual, se podría pensar que Del Toro, vía la creación cinematográfica, expresaría cómo se sintió durante su infancia, utilizando los mismos significantes con los que identifica a la misma: fragilidad y soledad. Asimismo, el cineasta menciona que el corazón temático de esta película, por el cuál quiso dirigirla, es el siguiente: “La historia de una niña muy frágil, que pasó mucho miedo en sus primeros años, pero con el tiempo adquirió el físico de una mujer fuerte, y hoy combate dentro del cuerpo de un robot gigante”. Seguido de esto, señala: “Esa es la idea que, cuando me vino a la cabeza, noté que tenía muchísimo que ver conmigo y me pareció importante contarla” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 11). Este punto muestra la conexión entre la creación cinematográfica y lo infantil.

Por otro lado, el cineasta comenta que si bien la película fue exitosa, surgió un problema al momento de su lanzamiento: “vino el divorcio horripilante entre Warner Bros que la distribuía y Legendary que la producía, y ese divorcio afectó directamente a la película” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 146). Confiesa: “cuando empecé a ver cómo se perfilaba el lanzamiento; empezó una angustia indecible en mí” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 147). Luego, expresa: “me causa un dolor profundo, y luego vino la última y más dolorosa experiencia, que es *La cumbre escarlata*” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 149). Respecto a esta última, el cineasta refiere que la misma se vendió como si fuera una película de terror, sin embargo, no lo era. Por último, Del Toro asegura que *Titanes del Pacífico* lo “emociona muchísimo al día de hoy como niño” (en García Tsao, 2021, p. 148). La angustia indecible asociada al lanzamiento de la película podría

pensarse como un encuentro con lo real. Esto mostraría un bordeamiento de la angustia, en cuanto encuentra una forma de referirse a ella otorgándole cierta simbolización.

En relación a *La cumbre escarlata*, Del Toro destaca: “quería que fuera tenebrosa, rara, *creepy*, pero no iba por el lado del horror” (en García Tsao, 2021, p. 152). Expresa: “Algo tenebroso, pero no solo como ejercicio de género fantástico, sino como meditación personal sobre los auténticos sinsabores del corazón” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 198). Este detalle podría pensarse en relación a lo siniestro: el amor, como afecto conocido y familiar, se torna tenebroso al caer el ideal romántico. El cineasta expresa “Hay mucho dolor personal” y explica: “Estaba en un momento profundísimamente triste y solo a nivel espiritual. Esa pérdida se siente en la película. [...] hay algo trágico que yo estaba sintiendo a un nivel muy doloroso. Me duele incluso hablar de ello” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 153). De esta manera, da cuenta de la imposibilidad de separar la obra del artista. Del Toro afirma: “Es curioso, porque es una de mis películas favoritas, pero me va a doler siempre”. Continúa diciendo: “Es la película más melancólica que he hecho [...] es una declaración muy, muy personal; [...] una reflexión muy necesaria, muy dolorosa sobre el amor, porque el amor solo existe ante la imperfección” (en García Tsao, 2021, p. 154). Además, indica que esta película trata “sobre dos tipos muy distintos de amor: uno de ellos, carnívoro y caníbal, representado por las polillas [...] para plasmar el otro tipo de amor, el no destructivo, utilicé a la mariposa, que es frágil y bella, pero también resistente” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 220). Las polillas representan a Lucille, la antagonista de la película; mientras que las mariposas, representan a Edith, la protagonista. El hecho de que el amor solo exista ante la imperfección es justamente la imposibilidad de la relación sexual como tal. Tal imposibilidad es del orden de lo real, de ahí la angustia. Desde aquí, se podría pensar que ante el dolor, la tristeza y la melancolía; aparece la creación cinematográfica como tratamiento de lo real imposible del encuentro con el goce.

Del Toro afirma: “En lo fundamental, *La cumbre escarlata* no se diferencia apenas del resto de mi filmografía” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 200). Esta frase interesa porque contradice sus dichos respecto a que las películas que siguieron a *Hellboy II* son diferentes al resto de su filmografía. Asimismo, comenta que al acabar esta película pasó un momento delicado de salud y la pasó muy mal. Confiesa: “Estaba en plena promoción de *La cumbre escarlata* y tuve incluso que dejar de ir a algunos sitios. Eso, unido a otros asuntos personales que también me afectaron bastante, hizo que luego, ya recuperado, me cuestionase muy seriamente ciertas cosas”. Continúa diciendo: “le di muchas vueltas a

qué era lo que realmente quería y no había hecho aún a esas alturas de mi vida”. Seguido de esto, destaca: “Y en lo referido a mi obra también me pregunté de qué podía yo hablar en mi siguiente película que no fuera otra vez una reformulación de mi infancia” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 63). Cabe preguntarse: ¿sobre qué hablan sus películas? Se podría decir que, en realidad, Del Toro hace hablar a sus películas. El cineasta ubica la creación cinematográfica como reformulación de su infancia, por lo cual se podría afirmar que sus películas hablan sobre lo que siempre vuelve al mismo lugar: lo real que retorna desde el trauma infantil. Esto es fundamental para la presente investigación, en tanto permite sostener la posible relación entre trauma y creación artística a partir de la reformulación infantil que el cineasta realiza por medio de la creación cinematográfica. En este punto, resulta conveniente rescatar una cita:

En algún lugar, muy en el fondo de cada uno, aunque crezcamos seguimos siendo aquello mismo que fuimos de niños. Creo que fue Picasso quien dijo: “Me pasé cuarenta años aprendiendo a pintar como cuando tenía cuatro”. Por eso las historias protagonizadas por niños te permiten hablar de esos momentos cruciales (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 64 y 65).

Del Toro sitúa en este párrafo la creación cinematográfica como posibilidad de hablar y abordar *momentos cruciales* de su infancia. Destaca el enfoque puesto en la infancia como elemento clave en el cine que hace. El cineasta señala que la pretensión de sus películas es “contar la historia de personajes infantiles que existen un poco en su propia realidad” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 11). Expone:

Sea la niña de *Cronos*, la de *El laberinto del fauno*, los niños de *El espinazo del diablo*... o el niño de *Mimic*. Con ese tema siento una conexión muy íntima. Hasta en *Blade II* [...] existe una carga autobiográfica. [...] O los dos *Hellboy* [...] también el niño de *El espinazo del diablo* tiene mucho del niño que fui. Y la niña de *El laberinto del fauno*...” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 12).

Se destaca el elemento autobiográfico como modelo a partir del cual servirse para la creación cinematográfica.

En relación a *La forma del agua*, Del Toro menciona que habló por primera vez de esta película cuando todavía era niño; “con la idea de que algún día iba a hacer la película de *El monstruo de la laguna negra* donde la criatura se llevara a Julie Adams y fueran felices para siempre” (citado en García Tsao, 2021, p. 163). Además, el cineasta menciona que la idea que tuvo fue hacer que cada uno de los personajes que hablaban “tuvieran problemas de comunicación con sus parejas: Zelda, Giles y Hoffsteler hablan, pero no

pueden comunicarse; en cambio Elisa y la criatura no hablan y se comunican perfectamente” (en García Tsao, 2021, p. 171). El problema en la comunicación, para Del Toro, proviene del mismo hecho de hablar. Esta es una idea lacaniana: la comunicación humana es siempre fallida porque el significante no está amarrado al significado, pudiendo así significar cualquier cosa. Por lo tanto, existe una imposibilidad estructural que Lacan (1972/73) resumió en su famosa frase *No hay relación sexual*, esto quiere decir que naturalmente no estamos programados para hacer existir la relación sexual. En este sentido, se podría suponer que el amor entre Elisa y la criatura se sostiene en una búsqueda por hacer existir la relación que no hay. Tal existencia sería ficcional. En la película hay una escena que muestra cómo dos gotas de agua se fusionan en un vidrio. Para Del Toro, tal imagen representa: “una metáfora de lo que es el amor” (en García Tsao, 2021, p. 178). El *para siempre* de los cuentos de hadas se concreta a través de la narrativa y el diseño de imagen de la película, mostrando que, Del Toro, vía el recurso cinematográfico y la ficción, busca hacer existir la relación que no hay. Desde aquí, se podría realizar una aproximación de la noción lacaniana: el *sinthome*. Más adelante se retomará este punto.

Por otro lado, Del Toro asegura que esta película es algo así como la síntesis de su cine porque “tiene todos los motivos de todas las demás películas” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 138). Asimismo, expresa: “creo que la película es la suma de todas las anteriores” (De Toro, en García Tsao, 2021, p. 165). Esto mostraría una intención no lograda del cineasta por hablar de algo diferente: no podría hablar de otra cosa que no sea de su infancia, por eso crea una película que hace síntesis de su cine y que posee los motivos de todas sus películas. Del Toro (en García Tsao, 2021) comenta que *La forma del agua* “es una declaración sobre lo hermoso que es el amor imperfecto, que no se trata de buscar la perfección, sino de buscar imperfecciones compatibles”. A continuación declara: “Creo en el amor, creo en el cine”. Es interesante que el cineasta ubique la creencia en el amor y en el cine en una misma línea de sentido. A su vez, indica que se trata de “una película que no traiciona una trayectoria, no traiciona una vocación” (p. 181).

Por último, el cineasta recuerda: “Fue un transcurrir lleno de sube y baja: ganar aquí y allá, y luego ir a ver a mi padre en agonía y eventualmente su muerte... Pero me dio gusto que él [...] se sentía muy feliz, muy orgulloso”. Expresa a continuación: “Va a sonar cursi, pero es un momento curativo, una quebradura que tenía en el corazón desde niño que se cerró y continuó...” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 182). Se podría pensar que tal *quebradura* es resignificada a partir de la muerte real del padre. Desde el

psicoanálisis, podría leerse como una *spaltung* en tanto es “irreductible, no puede curarse; no hay ninguna posibilidad de síntesis” (Evans, 2018, p. 79). Esto alude al hecho de que “El sujeto está dividido por el mismo hecho de que es un ser hablante” (Evans, 2018, p. 79). Sin embargo y probablemente, la muerte del padre, en tanto real inasimilable, es resignificada adquiriendo algún tipo de sentido para Del Toro a partir del reconocimiento de su padre.

Por su parte, *El callejón de las almas perdidas* es una adaptación de la novela *Nightmare Alley* escrita por William Lindsay Gresham en 1946. Del Toro comenta: “Lo que yo quería era hacer una película [...] bastante más cercana a una pesadilla”. Y menciona respecto a Stan, el personaje principal: “Si te fijas él despierta en nuevas realidades constantemente” (Del Toro, 2022a). Es relevante mencionar que es la única película de su obra cinematográfica en la que no utiliza monstruos como personajes. No obstante, sería posible afirmar que la misma presenta un enfoque particular respecto a la *monstruosidad* humana. De hecho, Del Toro (2022a) destaca al hablar sobre esta película: “el monstruo es, lo que siempre he dicho una y otra vez en las películas; para mí el verdadero monstruo es el ser humano”. En su siguiente película y última película, *Pinocchio*, vuelve a utilizar personajes-monstruos.

Pinocchio está basada en una adaptación a la novela de Carlo Collodi de 1881 titulada *Le avventure di Pinocchio*. La misma tuvo varias adaptaciones a lo largo de la historia, como por ejemplo la que hizo Walt Disney. Sin embargo, Del Toro propone una nueva versión de la misma. Afirma: “Esta película me hubiera encantado de niño. Es una película que me encanta de adulto” (Del Toro, 2022b). De esta forma, ubica la niñez y la adultez en un mismo plano; significando ambas desde el encanto sobre lo creado. Detalle no menor, considerando que en algunas de sus anteriores películas establecía una distancia entre lo que le representaba la misma como niño y como adulto. Esta película fue realizada utilizando la técnica de *stop-motion*. Del Toro (2022b) expresa: “de todas las formas de arte de la animación, para mí, la más sagrada y mágica, es la animación cuadro por cuadro”. A continuación, expone: “la película captura la realidad. La animación la crea y tiene que simular la captura”. Estas frases resultan de lo más interesante, ya que permitirían pensar que la creación cinematográfica muestra un tratamiento similar al del fantasma: crea, a la vez que simula, la realidad. En este sentido, podría afirmarse que el director de cine genera un nuevo mundo con su obra cinematográfica. Probablemente el fantasma funcione como el soporte desde el cual el cineasta se apoya para su creación. Por último, Del Toro señala: “Quería hablar de cosas

que me conmovían profundamente. Casi todas mis películas, de algún modo, se tratan de mí y de mi padre, y esta no es la excepción” (2022b). Como ya se ha mencionado, la relación entre padre e hijo es una constante en su cine. Del Toro afirma: “los padres figuran en todas mis películas”, y asegura que no siempre aparecen de una manera positiva, sino que “más bien son poco positivas” (en García Tsao, 2021, p. 61). Por ejemplo, al hablar sobre *Cronos* Del Toro destaca: “soy cruel con Luppi¹⁵, sobre todo a él me encanta torturarlo; es la difícil relación con la figura paterna” (en García Tsao, p. 61). Tales consideraciones podrían extenderse a la relación entre Del Toro y su padre, como él mismo lo menciona en reiteradas ocasiones.

Actualmente, Del Toro se encuentra realizando su largometraje *Frankenstein*, basado en la novela de Mary Shelley. Está especulado que la misma tenga su estreno en el año 2025.

Es importante destacar que Del Toro ha recibido reconocimiento a nivel mundial por sus películas, siendo aclamado por la crítica. Como ya fue mencionado, fue galardonado con premios como el Oscar, el Globo de Oro, el BAFTA, el León de Oro, el del Festival de Cannes, entre muchos otros. Esto contribuyó a elevar su perfil dentro del cine de género. Además, sus películas han recorrido el mundo, teniendo gran repercusión en países tanto occidentales como orientales. Hoy en día es considerado uno de los directores latinoamericanos con mayor influencia dentro de los géneros fantástico y de horror. Asimismo, se ha destacado en la industria del cine por su innovación técnica; siendo pionero en la utilización de maquillaje de caracterización y efectos especiales en la creación de criaturas fantásticas. Como afirma Del Toro: “*El laberinto del fauno* y *El espinazo del diablo* son películas que han influido por aquí y por allá. Igual pasa con ciertos guiños a la manera en que diseño monstruos” (en García Tsao, 2021, p. 83). Por ejemplo: “El diseño de los *reapers* lo he visto repetido con variaciones en otras películas, en videojuegos, etcétera” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 95). Todo esto resulta importante ya que, tal como fue abordado el concepto de sublimación en el Marco Teórico de la presente investigación, se afirma que esta incluye en su definición la valoración social asociada al objeto artístico creado. Cuando Lacan (1959/1960) reelabora la noción de sublimación define a la misma como satisfacción estrechamente relacionada al “reconocimiento o valor que entrega un Otro al objeto producido” (en Carrasco, 2021, p. 61). Por lo cual, no sería posible separar la sublimación de su efecto social, en tanto los

¹⁵ Federico Luppi es un actor argentino que protagoniza esta película con el nombre de Jesús Gris.

objetos producidos se inscriben en una cultura. Bajo esta óptica, se podría afirmar esto para Del Toro. Como se ha podido comprobar, este cineasta ha conseguido hacerse un lugar dentro del mundo del cine, logrando reconocimiento y valoración social por sus películas.

Ya se ha mencionado en otro apartado de la tesis que Del Toro ha dirigido distintas series televisivas, ha participado en otras películas como productor de cine, ha escrito diferentes libros. Es importante mencionar que ninguna de estas producciones fue abordada por la presente investigación, pudiendo ser consideradas por otro estudio.

Luego de todo este recorrido, se podría afirmar que el recorrido de este cineasta implicó una construcción singular: un camino que se presentó a la vez que se construyó sobre la base del azar, la contingencia y las diversas elecciones. Es posible afirmar que Del Toro menciona una compleja y diversa variedad de influencias que desde sus primeros años han contribuido, de una manera u otra, tanto en su formación artística y profesional, como en la constitución de su subjetividad y mirada del mundo. Este complejo conjunto de influencias, como se puede constatar, se compone de diversas variables familiares, personales, religiosas, culturales, artísticas, literarias y cinematográficas. Todas estas variables se presentan de forma entrelazada reflejándose en su discurso y cine de una manera particular. La impronta de este artista se compone de diversos aspectos que en conjunto contribuyeron al establecimiento de un estilo visual y narrativo que lo caracteriza y distingue del resto de cineastas. A su vez, se podría decir que, de modo inverso, el cineasta encontró en las mismas un soporte para su pasión.

Del Toro señala: lo que hago no es solo para recontextualizar las formas artísticas sino reflexionar sobre los géneros o subgéneros al que pertenecen. Trato de deconstruir a través del amor, del aprecio, no referenciando, sino reconectando el material con sus raíces temáticas en un nuevo enfoque. La película de vampiros, la historia de fantasmas y el cuento de hadas se reelaboran en mi trabajo, en lugar de recrearlos o imitarlos, nunca quiero seguir una receta; Quiero cocinar yo mismo¹⁶ (en Zicree, 2016, p. 34). Todo lo que he hecho lo he hecho en mis propios términos¹⁷ (Del Toro, en Zicree, 2016, p. 248). Se puede advertir que su manera de hacer cine mostraría una suerte de subversión. Pues, sus

¹⁶ I try to present myself as I am, without apologies and with absolute passion and sincerity. I study my subjects and plan my work meticulously [...] that what I do is not only to recontextualize artistic forms but reflect on the genres or subgenres that they belong to. I try to deconstruct through love, through appreciation, not by referencing, but by reconnecting the material with its thematic roots in a new approach. The vampire film, the ghost story, and the fairy tale are reelaborated in my work, rather than just reenacted or imitated. I never want to follow a recipe; I want to cook my own.”

¹⁷ Everything I've done I've done on my own terms.

películas se caracterizan por imprimir elementos de diversos géneros, distinguiéndose de cualquiera de estos. De esta forma, Del Toro logra posicionarse de una manera distintiva al subvertir las reglas del género tradicional tomando elementos de distintos géneros para construir uno nuevo inventado, que no puede ubicarse dentro de un único e inequívoco género. En esencia, mezcla el fantástico con el horror a la vez que se sirve de elementos provenientes del gótico, el cómic, el misterio, los cuentos de hadas, entre otros. A su vez, Del Toro explica que el cine que hace no es convencional desde el punto de vista académico: “hago voluntariamente la construcción y la deconstrucción del género mismo” (en García Tsao, p. 103 y 104). Es posible afirmar que este director crea películas de un género que no responde a los estándares establecidos por la industria cinematográfica: Del Toro construyó un camino singular que no se limitó a seguir las reglas del cine de género sino que impuso sus propias reglas. Esto lo llevó a establecer un género particular compuesto de aquellos géneros por los que se dejó e hizo influenciar. Causa que mantuvo durante todos estos años de manera muy particular. De manera que, se podría hablar en términos de invención. Incluso, se podría pensar que tal subversión constituye una singular apuesta del cineasta, expresada en la elección de un modo particular de vida en relación al cine.

Universo Cinematográfico

Del Toro afirma: “Mis películas configuran un universo tanto visual como narrativo habitado por inquietudes, temas y sensaciones que no solo considero relevantes desde un punto de vista objetivo, sino que me resultan sumamente personales” (en Trashorras, 2018, p. 207 y 208). Sostiene: Escribes un solo libro y haces una sola película. La realidad es que los injertas todos juntos, quieras o no. Renoir, el pintor, lo expresó muy bien. Él dijo: “Un pintor pinta el mismo árbol toda su vida”¹⁸ (en Zicree, 2016, p. 20). Indica: hacemos una película hecha de todas las imágenes de todas nuestras películas¹⁹. Luego, dice: Estoy intentando hacer una sola película²⁰ (Del Toro, en Zicree, p. 248). A su vez, el cineasta asegura: “Si tú ves todas las películas, [...] hay un montón de guiños entre ellas” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 132). Muchos de los cuales son destacados por él mismo en su relato, más no todos se presentan de manera tan clara o explícita para el

¹⁸ You write a single book and you make a single movie” Guillermo notes, but “the reality is that you graft all of hem together. You do it whether you want to or not. Renoir, the painter, put it very nicely. He said, ‘A painter paints the same tree all of his life.’

¹⁹ I like to say that we make only one movie in our lifetime—a movie made of all the images of all our movies.

²⁰ I’m trying to make a single movie.

espectador. Por ejemplo, al hablar de *El laberinto del fauno*, Del Toro describe la figura del Capitán diciendo: “Es la evolución de Jacinto de *El espinazo del diablo*” (en García Tsao, 2021, p. 118). Por otro lado, señala: Creo que *Hellboy II* es una película hermana de *El Laberinto del Fauno* en muchos sentidos, textural y espiritualmente²¹ (Del Toro, en Zicree, 2016, p. 403). Al hablar sobre *Pinocchio*, Del Toro indica: “Podrías ver esta película junto con *El laberinto del fauno* y *El espinazo del diablo*. Tienen muchos elementos de un alma pura que se pone a prueba y que, al final, sale victoriosa” (2022b). En relación a *La forma del agua* destaca: “la figura del Capitán y de Jacinto es la figura de Michael Shannon, los laboratorios secretos de *Hellboy* y el Hombre Pez [...] etcétera” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 165). Además, al hablar sobre *El laberinto del fauno* confiesa: “me conmueve todavía [...] Lo mismo me pasa con *La forma del agua*, tienen mucho en común. Y ambas vienen de momentos profundamente depresivos, momentos en los que he contemplado la vida como algo oscuro y terrible” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 116). Esto último, daría cuenta de que el artista está implicado subjetiva y pulsionalmente en su acto de creación volviéndose inseparable de lo creado. El director de cine insiste en dejar claro que ha hecho todas sus películas por motivos “muy íntimos”: “en todas ellas vibra algo relacionado con lo que soy, con mi biografía o con mi vida en el momento en que la estaba haciendo”. Seguido de esto, explica: “Una vez descubierto ese enganche emocional, fue cuando tuve claro que podía poner toda mi alma al servicio de una película”. Pues, para él: “Son esas ideas que conectan las historias con lo más profundo de mi persona las que me permiten afrontar cada proyecto con una implicación máxima” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 10 y 11). A su vez, destaca: “en mi caso, filmografía es lo mismo que biografía”. Luego, indica: Quien quiera conocerme no tiene más que indagar en cómo son y lo que les pasa a los personajes de mis películas, porque por muy extrañas o fantásticas que sean las historias, no he hecho otra cosa en todos estos años de carrera que hablar una y otra vez de mí (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 13).

Carrasco, siguiendo a Freud y Lacan, considera que el crear del artista se trata de un acto donde el mismo está implicado subjetiva y pulsionalmente (2021, p. 60). Del Toro logra transmitir esto a través de su historia de vida, dando cuenta de tal implicación al momento de crear sus películas. Asimismo, esto permite establecer una relación directa entre la obra cinematográfica y la vida del cineasta, en tanto no sería posible una sin la otra. En sus películas habla una y otra vez de él mismo; como niño, como adulto, de las relaciones que establece con sus objetos, etc. De esta manera, el quehacer artístico que

²¹ I think that *Hellboy II* is a sister movie to Pan’s *Labyrinth* in many, many ways, texturally, spiritually.”

despliega Del Toro a través de su obra cinematográfica, se basaría en dar expresión a una particular mirada del mundo vía la creación. Tal mirada del mundo se sustentaría en la escena fantasmaticada que se mantiene fija e inmóvil y, a su vez, le procura una defensa frente a la castración y la falta del Otro. Desde aquí se podría pensar lo que dice Motta: “Un autor, [...], relata un fragmento de su historia en la representación elegida” (2005, p. 9). Como Del Toro menciona: su cine se constituye en una reformulación de su infancia, a la vez que en una especie de autobiografía.

El universo cinematográfico podría pensarse como el medio simbólico a partir del cual Del Toro construye su historia; se historiza. Lo extraño o fantástico de estas historias a partir de las cuales habla de sí, de manera disfrazada se podría pensar, mostrarían un tratamiento de lo siniestro puesto al servicio de la creación cinematográfica de películas protagonizadas por los monstruos que él mismo inventa dentro de los mundos particulares que crea. En este sentido, la obra cinematográfica de este autor implicaría una representación singular; un universo cinematográfico constituido como respuesta al vacío, en tanto lugar de invención. Se podría decir que Del Toro se inventa un estilo de vida en relación al cine; la creación cinematográfica sería el modo en que consigue dar tratamiento al trauma como encuentro con lo real.

Por otro lado, se podría afirmar que Del Toro logra transmitir el concepto psicoanalítico de fantasma a través de esto que nombra como *la propia película*. Se podría suponer que la creación cinematográfica mostraría una particular construcción fantasmática desde la cual se interpreta la realidad. Probablemente, este cineasta se valga del fantasma como modelo imaginario a partir del cual crear sus películas. El fantasma, comporta una mirada del mundo para el sujeto, la cual incluye siempre la mirada del Otro en tanto se constituye a partir de la misma. Por eso, Del Toro afirma: “todas las películas [...] son una sola pieza. [...] son una visión del mundo como existe en mi cabeza” (en García Tsao, 2021, p. 106). Seguramente el fantasma, como marco de lo real, brindaría una mirada del mundo a partir de la cual Del Toro construye esa *sola pieza* que conforma la película que está intentando realizar con su obra cinematográfica. Esta última, a nivel del discurso, es situada como reformulación de su infancia y equiparada a su biografía. Se recuerda que, para Lacan lo traumático proviene del malentendido, del goce, y es a partir de esto que cada *parlêtre* construye su fantasma. En este sentido, el fantasma sería el soporte a partir del cual se delimitan las relaciones que establece el sujeto respecto de sus objetos, poniéndolos afuera en el lienzo de la pantalla. García (2005, p. 33) afirma: “no hay fantasma sin trauma, sin acontecimiento que lo despierte”. Siguiendo esto, sería

posible pensar que es en la vía del fantasma que la creación artística se instala como modo singular de arreglárselas con lo imposible de representar. En este sentido, sería posible afirmar que Del Toro encuentra en la creación cinematográfica un modo de tramitar lo traumático. Seguramente, la creación cinematográfica, en tanto se soporta del fantasma, mostraría la respuesta que se armó Del Toro ante la pregunta por el deseo del Otro.

También resulta interesante destacar que *El espinazo del diablo* comienza con una voz en off que dice:

¿Qué es un fantasma? Un evento terrible condenado a repetirse una y otra vez, un instante de dolor quizás, algo muerto que parece por momentos vivo aún, un sentimiento suspendido en el tiempo, como una fotografía borrosa, como un insecto atrapado en ámbar. Un fantasma, eso soy yo (Del Toro, 2001).

Lacan decía respecto a Marguerite Duras “revela saber sin mí lo que yo enseño...” (1965, p. 211). En este sentido, se podría afirmar lo mismo para Del Toro ya que, sin saberlo, está definiendo el fantasma como concepto psicoanalítico (Evans, 2018, p. 90).

El Proceso de Creación Cinematográfica

Se considera relevante dar a conocer el proceso de creación que Del Toro despliega al momento de hacer una película, ya que el mismo permite dar cuenta de cómo el cine se constituye en creación artística.

Del Toro deja claro en todas las fuentes seleccionadas que participa comprometidamente en todos los momentos que involucran la realización de una película, comparte sus ideas con todas las personas que trabajan con él y se encarga de tomar las decisiones finales para que la película pueda representar lo que, en última instancia, desea. Esto sucede así ya que, según expone: “Si tú conoces a la perfección el mundo que has creado y trabajas por el bien común de relato y forma, debes armonizar las labores de todos los departamentos” (Del Toro, Trashorras, 2018, p. 213). Agrega: “el cine consiste en sumar talentos, no en constreñir. Quizá si en encauzarlos y acotarlos. [...] No porque yo siempre tenga razón, sino porque la película me está hablando a mí directamente. Y no a los demás” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 215 y 216). Esto mostraría que la creación cinematográfica no es sin otros; son muchas las personas que trabajan para que una película pueda ser creada y son muchas más las personas que, en lugar de espectador, le otorgan una valoración social. Además, a partir de las frases anteriormente citadas, se podría pensar que el cine como creación artística es un medio que le permite a Del Toro hablar sobre aquello que le habla. ¿Qué es eso que le habla? Se podría retomar en este

punto, la siguiente idea de Lacan: “El inconsciente es el discurso del Otro” (Lacan, 1964, p. 132). En otras palabras, el lenguaje deja marcas significantes en la historia de un sujeto según la manera en la que fue deseado por el Otro. En este sentido, se podría pensar que la película que le habla proviene de estas marcas que el deseo del Otro dejó en su historia subjetiva.

Si bien el proceso de creación cinematográfica incluye distintos momentos, los más importantes del mismo son: la historia-idea, el desarrollo del guion, el diseño de producción, la preproducción, el rodaje y la posproducción.

La historia-idea representaría el primer momento del proceso de creación cinematográfica. Del Toro asegura: “no hay un origen para la narrativa que quieres contar; es decir, no depende de una sola rama sino de un montón de cosas” (en García Tsao, 2021, p. 14). Asimismo, afirma: “Tengo la película dentro desde el principio, pero la tengo que ir filtrando” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 215). Luego, dice: “la frase *El material acaba por revelarse* es totalmente cierta. Así funciona el proceso para mí” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 239 y 240).

Además, Del Toro se hace cargo del desarrollo del guion; en algunas películas lo hace solo y en otras recibe la colaboración de otros cineastas. Considera que el guion “ofrece una primera capa de significado, una base narrativa que luego la proteína visual²² se encarga de elevar a otro nivel; las películas se convierten así en algo que trasciende un argumento o el género al que pertenecen”. Y expresa: “Estoy tratando de construir una historia con imágenes y símbolos, no sólo a través del trabajo de un actor, sino mediante elementos audiovisuales” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 212). Desde aquí, se podría suponer que Del Toro se sirve del proceso primario, metáfora y metonimia, para la creación cinematográfica. Asimismo, el cineasta comenta: “Normalmente durante la escritura del guion suelo empezar a preparar notas visuales, que a partir de entonces suelo llevar conmigo para usarlas cuando sea necesario. Dibujo, apunto cosas de los personajes” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 244). Aquí se refiere a sus cuadernos de dibujos y notas. Del Toro dice: Cuando empiezo [...] una película [...] los llevo todos conmigo²³ (en Zicree, 2016, p. 41). A su vez, comenta: En cierto modo, solo soy yo mirando a través de

²² Del Toro llama “proteína visual” a algo que tiene sustancia y aporta un sentido a la película; “es hermosa y técnicamente compleja, pero, además, cuenta la historia”. Lo diferencia de lo que él llama “golosina visual”: un capricho que adorna y es agradable de ver, pero es superficial para la narración (Trashorras, 2018, p. 211).

²³ When I start a screenplay or a movie, a shoot, I carry all of them with me, [...].

mí mismo²⁴ (Del Toro, en Zicree, 2016, p. 365). El cineasta dice al respecto: Creo que estos libros son importantes para mí porque narran la historia de esa única película que estoy intentando hacer [...] es importante para mí de la misma manera que lo es *Bleak House*²⁵ (Del Toro, en Zicree, 2016, p. 125). Del Toro les otorga relevancia a sus dibujos a tal punto que, por ejemplo, menciona que dibujó a Hellboy porque sintió que tenía que aprender a dibujarlo antes de hacer la película o no podría entenderlo²⁶ (en Zicree, 2016, p. 252).

Conviene aclarar que *Bleak House* es el nombre de la mansión que el cineasta ha diseñado para albergar su extensa colección personal de objetos que le apasionan e inspiran: artefactos, libros, novelas, cuentos, enciclopedias, fotografías, películas, memorabilia asociadas al cine, objetos que aparecen en sus películas y en otras de autores que lo apasionan, maquetas, esculturas de sus monstruos y de otros monstruos que le fascinan, etc. Del Toro manifiesta: “Yo atesoro cosas que me inspiran a mí, los objetos poseen algo parecido al alma, y estar cerca de ellos me alimenta espiritualmente” (en Trashorras, 2018, p. 131). Además, confiesa: Lo bonito de *Bleak House* es que cuando entro y salgo de la casa, es una limpieza para mí. Los católicos van a la iglesia, los judíos van al templo. Vengo aquí. Espiritualmente, mi vida está aquí. Existo en esta casa, de verdad²⁷ (Del Toro, en Zicree, 2016, p. 47). Surge la pregunta: ¿Qué función tendría la mansión y el coleccionismo para este sujeto? Aspectos que en esta investigación no se buscó responder, pero que surgen como interrogantes que se desprenden de la misma, pudiendo ser abordados por otra investigación.

En relación al diseño de producción el cineasta señala: “Lo que pasa con el cine que yo hago es que hay un montón de escritura que es solamente audiovisual, que no es de guion, está dictada en vestuario, en diseño de personajes, hay texto ahí...” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 149). Por ejemplo, Del Toro expresa respecto al diseño de sets: “Soy un apasionado de los decorados, un adicto a construirlos, a llenarlos de vida y significados [...] recurrir a lo digital debe ser el último recurso.” A continuación, asegura: “son fundamentales en mi cine y trabajo en ellos hasta unos niveles de detalle e ideas que

²⁴ They’re just me looking through myself, in a way.

²⁵ I think these books are important to me because they narrate the story of that single movie I’m trying to make. So the composition in them, the colors, everything is important to me in the same way that *Bleak House* is.

²⁶ I drew Hellboy because I felt, “Well, I gotta learn to draw him before I make the movie or I won’t be able to understand him.”

²⁷ GUILLERMO CONFESSES, “the beautiful thing about *Bleak House* is that when I come in and go out of the house, it is cleansing for me. Catholics go to church, Jews go to temple. I come here”. He adds, “Spiritually, my life is here. I exist in this house, really”.

soy consciente de que al público solo le llega la punta del iceberg” (en Trashorras, 2018, p. 260). Además, el cineasta manifiesta:

[...] la escritura de una película [...] abarca la dramaturgia como un todo en el que están incluidos el trabajo de cámara, con sus movimientos y sus composiciones, el uso del color y las texturas, la dirección de arte, las formas que llenan ese lienzo que es la pantalla, y cuantos demás elementos visuales y sonoros se te puedan ocurrir (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 207).

Del Toro señala que en su cine cada set es una declaración narrativa (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 51). Expone: “Mi objetivo siempre ha sido que ambas facetas convivan de manera orgánica, y que forma y contenido se fundan en algo personal, coherente y capaz de transmitir al espectador ideas y emociones enraizadas en lo que soy” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 207 y 208). La escritura del guion como primera capa de significado –el contenido- y el diseño de imagen –la forma-, mostrarían que la creación cinematográfica incluye aspectos tanto imaginarios como simbólicos. Contenido y forma son dos pilares básicos de la creación cinematográfica para Del Toro, de tal manera que ambos confluyen para él en un espacio que es el lienzo de la pantalla. En su caso, ambos pilares proceden de un lugar íntimo, dando cuenta de su implicancia subjetiva. Como afirma el cineasta: *hay texto ahí*. Por todo esto, se podría afirmar que Del Toro construye una narrativa, tanto a nivel imaginario como simbólico, mediante la creación cinematográfica. Siguiendo a Regnault (1995, citado en Belaga, 2022, p. 15), se podría pensar que Del Toro hace del cine un arte, al servirse de lo imaginario para organizar simbólicamente lo real. Real en tanto desde esta tesis de grado se parte del supuesto de que el trauma está en el lugar de lo real como imposible de ser absorbido por el lenguaje.

La preproducción implica aquel momento en el que todas las áreas colaboran para coordinar y planificar todos los aspectos que implican la producción de la película. Luego, comienza el rodaje o filmación de la película que incluye: los movimientos de cámaras, las acciones y dinámicas entre los actores, la utilización de la luz, la escenografía, etc. A esto le sigue la posproducción, que se basa en la edición, la inclusión de la música, los efectos visuales y otros aspectos técnicos que se utilizan para pulir detalles y arribar al producto final: la película.

Los Monstruos

Este último subtítulo se dedica a presentar uno de los elementos más notables y relevantes en la historia de vida de Guillermo del Toro: los monstruos. Además, es posible notar una reversión entre lo humano y lo inhumano en relación al mismo.

Los monstruos están presentes en todas las películas que ha dirigido, pudiendo ser considerados una amalgama simbólico-imaginario de su universo cinematográfico. Desde la escena *el primer susto de mi vida producido por un monstruo* y el *pacto de orines y monstruo*, hasta la actualidad; han formado parte de su vida y obra cinematográfica.

Del Toro expresa que desde muy pequeño se sintió identificado con ellos: “Siempre me notaba algo fuera de lugar. Luego veía a estas criaturas, incapaces de ser aceptadas tal y como eran, al margen de los humanos, y pensaba: ‘Yo soy igual que ellas, yo soy justamente eso’.” Seguido de esto, comenta: “en mis películas a veces yo mismo he grabado los alaridos que sueltan algunas criaturas; las conozco tan bien que hasta sé cómo deben sonar y por eso les presto mi propia voz” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 24). Este es un detalle a partir del cual se podría pensar la cuestión del cuerpo; probablemente el mismo se ponga en juego a través del objeto voz en la creación cinematográfica, dando cuenta de una satisfacción pulsional asociada a la misma. Del Toro declara: “Me resulta imposible hablar de monstruos estableciendo cierta distancia, porque, como digo siempre, ellos viven conmigo, en mi interior” (en Trashorras, 2018, p. 25). Quizás tal imposibilidad esté indicando el lugar del trauma, por su insistencia en no dejarse olvidar. A su vez, queda explicitada la identificación que el cineasta establece con estos monstruos.

Del Toro explica que el hecho de que de pequeño se creara “un mundo propio con monstruos y películas, libros y series de televisión de género fantástico no quiere decir que fuera uno de esos niños apartados completamente de la realidad”. No obstante, señala: “empecé a amar los monstruos porque con ellos, como niño veía las cosas claras. Los adultos, que se suponía que tenían que ser buenos contigo, en realidad no lo eran tanto, y esa contradicción me desconcertaba. En contraste, remarca: “los monstruos actuaban de una manera acorde a su aspecto, a lo que podía esperarse de ellos [...] No engañaban, y por eso empecé a verlos como figuras arquetípicas en quien podías confiar, casi como una religión paralela” (en Trashorras, 2018, p. 18). Esto se relacionaría con la desconfianza en los adultos mencionada en párrafos anteriores a propósito de las instituciones jesuitas.

Se recuerda que Freud (1908) propone una relación entre el juego infantil y la creación poética; “todo niño que juega se conduce como un poeta, creándose un mundo

propio, o, más exactamente, situando las cosas de su mundo en un orden nuevo, grato para él.” Afirma: “El niño distingue muy bien la realidad del mundo y su juego.” De igual manera, el poeta hace lo mismo que el niño: “crea un mundo fantástico y lo toma muy en serio; esto es, se siente íntimamente ligado a él, aunque sin dejar de diferenciarlo resueltamente de la realidad” (p. 1343). Además, y como ya se ha mencionado, Freud afirmaba que el artista está profundamente implicado en su creación y sitúa la misma como sustituto de los juegos infantiles (1915, p. 1344). Esto puede ser localizado sin ningún inconveniente en la historia de vida Del Toro quien demuestra hallar en la creación cinematográfica una fuente de satisfacción pulsional, la misma que de niño hallaba en las distintas actividades a las que dedicaba su tiempo.

Ahora bien, que los monstruos adquieran para Del Toro estatuto de *religión paralela* resulta interesante ya que, daría cuenta de la existencia de otra religión actuando en él de manera simultánea. Probablemente esté refiriéndose a la huella del catolicismo, en tanto *no cesa de no escribirse*. Asimismo, se podría suponer que los monstruos adquieren una función de religiosidad a nivel de la estructura; en cuanto se comprueba una identificación, una creencia y una relación de objeto en relación a los mismos. Probablemente esto otorgaría un orden y sentido a la falta constitutiva del sujeto, al proporcionarle una estructura simbólica a partir de la cual sostener su deseo.

Por otro lado, Del Toro destaca:

Suelo diferenciar entre *criaturas* y *monstruos*. Empleo *monstruos*, como término general, porque es la manera más directa de que la mayoría entienda mi relación con estos entes [...] Pero, en realidad, para mí los monstruos en el sentido más negativo de la palabra, [...] suelen ser los humanos [...] Esos sí son temibles. A las criaturas tiendo a filmarlas con empatía, cosa que es obvio que jamás hago con lo auténticamente monstruoso, [...] La palabra *monstruo* en el mundo real yo se la aplico, por ejemplo, a esa gente que se viste con traje y se pasa la vida esparciendo su maldad a su alrededor [...] Una *criatura* es lo que es. Puede ser distinta físicamente a nosotros, o una forma de vida perteneciente a la naturaleza, con sus instintos, su modo de comportarse propio de su especie, pero la maldad no forma parte de su modo de ser y estar en el mundo (en Trashorras, 2018, p. 18 y 19).

Un monstruo no miente porque: “Es una verdad encarnada. Su monstruosidad va por delante, incorporada a su identidad. Pueden hacer daño o no, pero los monstruos nunca actúan con la bajeza de un ser humano cuando causa el mal a otro ser humano”. En contraste: “Las personas sí tienen opciones para hacer las cosas de una manera o de otra, sí pueden elegir [...] La auténtica *monstruosidad*, la interna, va asociada al ser humano

porque implica opción” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 19). Igualmente, menciona: “los monstruos que me parecían simpáticos eran lo que aparentaban ser, eran lo que eran. No había dos lecturas.”; en cambio, “en el mundo adulto no es así, porque notas todo, desde la manera en la que se tratan entre ellos, la doble moral, la ambigüedad, la represión, la mentira, el odio...” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 20).

La diferencia entre los monstruos y los seres humanos se establece en base a una identificación infantil frente al desconcertante mundo real que genera desconfianza. Los monstruos y las criaturas representan para Del Toro una verdad encarnada, mientras que lo humano está asociado a la mentira, el engaño. Desde aquí, es posible inferir una reversión entre lo humano y lo inhumano a nivel del discurso y de la obra cinematográfica. Esto se comprueba ya que en muchas de sus películas presenta al monstruo como héroe trágico que posee características humanas y al ser humano como un villano con cualidades inhumanas, monstruosas. Dicha reversión, se materializaría a través de la forma y el contenido dispuestos en el lienzo de la pantalla. El cineasta destaca: “Si tuviera que resumir mucho, en una sola frase, el sentido de mi obra sería algo así como que los monstruos no son malignos, mientras que los seres humanos sí” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 20). Del Toro (en Trashorras, 2018) indica que todos los monstruos que ha usado en sus películas, exceptuando a los Kaiju, “son seres que portan una carga, una herencia genética, un dolor, a veces una maldición..., pero nunca ejercen de verdaderos villanos de la historia.” Menciona distintos ejemplos:

Pasa con los fantasmas en *La cumbre escarlata*, con el anfibio en *La forma del agua*... ¿Es Federico Luppi malvado en *Cronos*? Pero si en la película precisamente lo menos aterrador es él... [...] Los insectos de *Mimic* evolucionan para sustituir a la especie humana sobre la Tierra, pero no por maldad, sino por supervivencia. En *El espinazo del diablo* lo más temible del colegio es el joven portero protofascista. El niño muerto puede dar miedo cuando aparece, sí, pero [...] no alberga la menor maldad. *Hellboy* es un demonio y aun así no cede al impulso de hacer el mal [...] es justo el contrario al de Rasputín, quien encarna el verdadero Mal y, por supuesto, es un ser humano. En *El laberinto del fauno* ninguna de las criaturas fantásticas comete actos tan espantosos como el Capitán... Y así sucesivamente, en todas mis películas (p. 20).

Asimismo, en relación a *El espinazo del diablo*, Del Toro manifiesta que esta película:

[...] mezcla el miedo a la manifestación desconocida, sobrenatural, pero que finalmente no se concreta en algo peligroso para los niños, y ese miedo más cercano al

dolor físico y al daño que se causan las personas unas a otras. Adultos a niños, adultos a adultos, niños a niños... (en Trashorras, 2021, p. 72).

El peligro no se concreta del lado de lo que da miedo por ser desconocido, sino desde el lado de lo humano que es justamente lo conocido. Desde aquí, se puede inferir lo siniestro. A su vez, se podría suponer que esto guarda relación con lo que el cineasta llamó *el crisol del horror*.

En relación a la monstruosidad humana relacionada a la capacidad de elección, Del Toro destaca: “Las películas que hago son todas sobre la capacidad de escoger, el libre albedrío, cómo puedes escoger algo o no hacer algo y cómo lo que escoges te define” (en García Tsao, 2021, p. 55 y 56). Por eso, el cineasta asegura: “la capacidad de escoger, que creo yo es donde reside nuestra humanidad esencial” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 11). Además, afirma: “Cada elección define quien eres, no importan las razones que haya detrás, porque lo verdaderamente relevante son las consecuencias de tus actos, no las ideas o los motivos que te llevaron a ellos” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 21 y 22). Comenta: “Si tú ves *El espinazo del diablo*, *Cronos*, *Hellboy I*, *Hellboy II*, *Pacific Rim*, *La forma del agua*, son todas sobre escoger: hay una elección moral muy clara sobre los héroes de escoger de qué lado están” (Del Toro, en García Tsao, 2021, p. 102). Asimismo, *El laberinto del fauno*, según Del Toro, trata esencialmente de las elecciones que tomamos: Porque toda la película trata sobre la elección, y cada elección se define cuando se toma, y las elecciones se revelan sólo en ese momento. Así que el fauno le da un libro a Ofelia donde esencialmente este trata de guiarla de un modo u otro, y ella toma su propia decisión²⁸ (en Zicree, 2016, p. 44). *Hellboy* también ilustra este punto: La película comienza con la voz del Profesor Broom, científico que adopta a Hellboy, quien se pregunta “¿Qué es lo que hace a un hombre, un hombre?” (Del Toro, 2004). Al final de la película se escucha la voz de John Myers, encargado de vigilar a Hellboy, decir: “¿Qué es lo que hace a un hombre un hombre? [...] Son las decisiones que toma, y no el comienzo de las cosas, sino como decide terminirlas” (Del Toro, 2004). Otro ejemplo se halla en *El callejón de las almas perdidas*. Esta película, según el cineasta, trata de un hombre que no sabe lo que quiere y al final recién lo entiende, porque es él mismo quien construye su destino: “la idea del personaje este es que se pone máscara, tras máscara, [...] para irse presentando en diferentes personas, a buscar provecho en diferentes

²⁸ Because the whole movie is about choice, and every choice gets defined when it's made, and the are revealed only at that moment. So the Faun gives her a book where essentially the book tries to guide her one way or another, and she takes her own choice.

momentos y solo hasta el final queda revelado quien es... para él mismo” (Del Toro, 2022a). En la escena final de la película *Stan*, el protagonista, le pide trabajo al dueño de un circo, quien le ofrece ser el “fenómeno” de un espectáculo. Stan responde: “Señor, he nacido para ello” (Del Toro, 2021). De manera que, el monstruo de esta película es la monstruosidad humana.

En otro orden de las cosas, Del Toro señala: “Los monstruos representan para mí muchas cosas” (en García Tsao, 2021, p. 146). Asimismo, indica que en todas sus películas asigna a cada uno de ellos “un significado concreto, un atributo metafórico”. Pues, considera que: “Un monstruo puede tener múltiples y muy distintos significados dependiendo de cómo lo uses, de cómo sea la historia en que esté inmerso” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 25 y 26). Estas frases darían cuenta de su estatuto signifiante. El significado que el director de cine asigna a las criaturas o monstruos que inventa, estaría dado por la historia que busca contar: aquello de lo que hace hablar a sus películas. De aquí, se podría pensar que la creación cinematográfica, posee una estructura simbólica que organiza la estructura imaginaria que supone el fantasma para este sujeto. En este sentido, probablemente las distintas maneras de nombrar a los monstruos no sean otra cosa que formas de nombrar lo traumático. Esto hallaría explicación en el hecho de que la significación nunca alcanza, es no-toda; por eso, surgen nuevos monstruos, película a película. Esto mostraría una imposibilidad de representación y un intento constante de otorgarle un sentido a aquello que está en el lugar del trauma como real.

Por otra parte, Del Toro expone: “tratando de teorizar, podría decir que en su forma más primitiva un monstruo representa el tótem máximo de la naturaleza” (en Trashorras, 2018, p. 25). Comenta que alguna vez ha llamado a los monstruos “artefactos metafóricos de comprensión” porque “están con nosotros desde los albores de la civilización” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 28). Explica cómo los humanos fuimos creando monstruos para explicar los misterios del mundo y cómo gracias a esto construimos una estructura social civilizada. De esta forma, los verdaderos enigmas se encontraron en el terreno humano; “Y todos esos impulsos que como personas civilizadas habíamos ido reprimiendo, el canibalismo, el asesinato, etcétera, necesitaron también explicaciones [...] todas esas cosas las fuimos encarnando en los monstruos: hombres lobo, vampiros, ogros...” Desplegadas estas ideas, afirma: “Esa es mi visión de los monstruos; la de que su mera existencia ha contribuido a una comprensión mejor del mundo. Y todavía, gracias a ellos, podemos reconocer lo que nos hace humanos.” Seguido de esto, asevera: “Cada vez que creamos un nuevo monstruo es para representar ciertas verdades ocultas de

nosotros mismos” (Del Toro, en Trashorras, 2018, p. 28). Esto se podría vincular con distintas teorías sociales, por ejemplo, con el texto de Tótem y Tabú de Freud, donde el tótem viene al lugar del mal dentro de uno que se pone afuera. O bien, con los desarrollos de Jacques Alain Miller sobre el odio al Otro. Sin embargo, no se realiza un desarrollo sobre estas cuestiones en esta investigación pudiendo ser retomadas en otro estudio. Para eso, se recomienda consultar los siguientes escritos de J. A. Miller: *El Otro que no existe y sus comités de ética. Los cursos psicoanalíticos de Jacques-Allain Miller* (2005) y *Extimidad* (2010).

Lo que sí cabe mencionar al respecto es la idea que tiene Del Toro: creamos monstruos para representar verdades ocultas. Esto coincide con la definición freudiana según la cual lo reprimido equivale a una *tierra extraña interna*, lo que Lacan llamó *extimidad*. Asimismo, se ajusta a la noción freudiana de lo siniestro, en tanto se presenta como algo que debiendo haber quedado oculto, sin embargo, se ha manifestado. Lo oculto en el humano, las verdades ocultas en uno mismo, hallarían una representación a partir de la creación de monstruos. Es interesante rescatar este punto ya que, a partir del mismo, se podría afirmar que Del Toro crea a sus monstruos con el fin de representar lo oculto interno, las verdades ocultas dentro de sí. Además, se podría decir que lo siniestro, en tanto lo oculto interior, se revela a través de la creación cinematográfica. Un ejemplo de esto, se encuentra en relación a *Blade II*. Para esta película, Del Toro propuso su idea de los *reapers*; un nuevo grupo de supervampiros voraces cuyas bocas se abrirían de par en par, revelando los horrores de su interior²⁹ (en Zicree, 2016, p. 206). Una de las particularidades del diseño de estas criaturas surge de la siguiente idea: “Si le parto la quijada y se abre como una flor, puede quedar muy perturbador” (en García Tsao, 2021, p. 94). De esta forma, la voracidad quedaría asociada al horror interior. Esto halla relación con lo siniestro en tanto representa algo de lo interno —el horror— que debiendo permanecer oculto, no obstante, se revela. A su vez, la imagen de la quijada partida, podría relacionarse con lo siniestro en tanto se vale de objetos conocidos y familiares, *como una flor*, para provocar el horror en el espectador.

Del Toro expresa que con los monstruos intenta “ser fehaciente y ser coherente” con lo que le gusta. Explica que es su manera de comprometerse “con un cine independiente, contestatario, un cine prohibido y transgresor”. Continúa diciendo: “es la manera como yo me comprometo con el cine de género” (Del Toro, en García Tsao, 2021,

²⁹ Guillermo proposed his notion for the Reapers, a new group of voracious supervampires whose mouths would split wide open, revealing horrors within.

p. 33). El cine en tanto *prohibido y transgresor*, puede ser considerado una vía para reflexionar sobre aquello que se puede alojar en un análisis para que un sujeto pueda arreglárselas con lo monstruoso de sí, que es bastante más familiar de lo que en ocasiones se puede suponer. Surge la pregunta: ¿Cuál es la manera en la que Guillermo del Toro se las arregla con aquello monstruoso que habita dentro de sí mismo? Se podría decir, mediante la creación cinematográfica.

Una aproximación a propósito de la sublimación y el *sinthome*

Lacan (1959/60) establece el concepto de sublimación indicando que se trata de una operación que eleva el objeto común a la dignidad de *la Cosa*; como aquello más pulsional que intentamos mantener alejado (Ons, 2014, p. 61). En este sentido, Belaga (2022) expone: “*das Ding*, tiene un carácter extraño, *Unheimlich*, [...] el goce aparece como imposible, real” (p. 14). De igual modo, es posible afirmar tal imposibilidad respecto del trauma, ya que el mismo representa un encuentro con lo real. Desde aquí, se podría plantear la posible relación entre trauma y creación artística como modo de sublimación; a la vez que un carácter siniestro asociado a la misma.

Probablemente, Del Toro encuentre en la creación cinematográfica un modo sublimatorio de satisfacer su deseo, satisfacción que nunca llega a ser completa. Esto en tanto el objeto creado –la obra cinematográfica– evidencia una valoración y reconocimiento social ligado a la misma. De manera que, el deseo queda estructurado bajo los términos que el lenguaje y la cultura imponen. Incluso, se podría decir que la creación cinematográfica se convierte en una modalidad de satisfacción privilegiada en la vida del cineasta, porque aunque puedan existir otras –los dibujos, el maquillaje de caracterización y efectos especiales, la escritura literaria, etc.–, queda demostrado que el cine –como modalidad de creación artística– ocupa un lugar excepcional en la vida de este cineasta. Esto quiere decir que algo es destacado por encima del resto dando cuenta de una operación respecto a *das Ding*. De hecho, Lacan señala que los objetos culturales que el arte produce permiten engañarse, vía lo imaginario, sobre *das Ding* (1959/60, en Carrasco, 2021, p. 62). Tal ficción sería compartida con el fantasma ya que, en ambos casos, de lo que se trata es de recubrir imaginariamente la Cosa. Si *das Ding* representa el deseo fundamental del sujeto, que nunca puede ser satisfecho completamente; es por medio del fantasma que el sujeto se posiciona en una relación específica con el objeto de su deseo, aunque el mismo sea inalcanzable. Por eso, Lacan afirma que lo que cambia a propósito de la sublimación no es el objeto sino su posición en la estructura del fantasma

(Evans, 2018, p. 183). Entonces, la obra cinematográfica -en tanto objeto cultural creado- y el fantasma -como escena imaginaria fija e inmóvil que recubre lo real-, se hallarían relacionados: pues, ambos buscarían recubrir *das Ding*, en tanto inalcanzable, inabordable, imposible. Se podría decir, siguiendo a Lacan, que es mediante un forzamiento de lo simbólico a partir del cual lo real puede ser incluido en un sentido imaginario. Dicho forzamiento podría ser pensado a partir de la creación cinematográfica mediante el contenido y la forma de las películas, suponiendo que el fantasma brinda un soporte para la misma. Ante la irrepresentabilidad de la Cosa, la creación cinematográfica daría cuenta del vacío que el objeto artístico intenta representar. Lo real inasimilable del trauma que vuelve siempre al mismo lugar, es a partir del cual Del Toro crearía sus películas. Este punto es importante para la presente investigación, ya que permite establecer la relación entre trauma y creación artística, desde su articulación con lo real.

Cabe mencionar que Lacan sigue a Freud en su consideración sobre la sublimación en relación a la pulsión. Como afirma Carrasco (2021, p. 62) en su tesis: “No es posible un abordaje si no se contempla el cuerpo, sus superficies y orificios”. Es decir, que el cuerpo pulsional -sus zonas erógenas y sus modalidades de satisfacción-, está implicado en el acto de creación. A partir de su historia de vida se podría interrogar sobre el lugar que ocupa el mismo en la creación cinematográfica. ¿De qué manera el cuerpo pulsional está implicado en el acto de creación en este caso particular? ¿Cuáles son las modalidades de satisfacción que presenta la creación artística en la vida de este sujeto? ¿Cómo se presentan estas modalidades? ¿Cómo se relaciona esto con el deseo? Es posible aproximar que el cineasta muestra la implicación del cuerpo pulsional a partir de, al menos, los siguientes objetos parciales: la mirada y la voz. Para el psicoanálisis estos objetos del registro pulsional, en tanto resto -objeto *a*-, operan como causa del deseo. Estos son siempre parciales ya que no es posible su completa satisfacción. Por lo cual, se podría pensar que la creación cinematográfica, al incluir estos objetos y servirse de ellos, implicaría un recorrido donde el deseo se pone en marcha hallando cierta satisfacción pulsional. ¿De qué manera el sujeto accede a dicha satisfacción? A través de un rodeo, pues la pulsión gira en torno al objeto *a*. Este último, en tanto inalcanzable, puede ser cualquier objeto que ponga en movimiento el deseo (Evans, 2018, p. 103). Desde aquí, se podría considerar que es a partir de la creación cinematográfica que Del Toro pone en movimiento el objeto mirada a través de su obra. Siguiendo estas ideas, se podría pensar que Del Toro realizaría un recorrido sublimatorio, a partir del cual se evidenciaría la implicancia del cuerpo pulsional, sus objetos parciales y sus particulares modalidades de

satisfacción. En este sentido, el cineasta mostraría que la creación cinematográfica viene al lugar del objeto-cause del deseo en cuanto pone en movimiento los objetos parciales de la pulsión. No obstante, es necesario aclarar que no se buscó desarrollar extensamente este punto, sino más bien, dejarlo planteado ya que su consideración permite dar cuenta de que en la creación hay un cuerpo pulsional que se pone en juego. Aspecto que no fue considerado en el planteamiento del problema, pero surge de la investigación misma, pudiendo ser retomado por otra investigación.

Otra de las referencias sobre creación artística en Lacan se halla en el *Seminario 23* de 1975/76, donde realiza un abordaje sobre James Joyce y desarrolla la noción de *sinthome*. Siguiendo a Brodsky, en el Marco Teórico de la presente investigación se desarrollaron distintas versiones a modo de referencia para pensar la obra de arte, más no interpretarla. La versión que se aproxima a continuación es la que considera la obra desde la noción de *sinthome*, y piensa la creación artística como tratamiento de lo imposible de soportar, es decir, lo real. No obstante, cabe aclarar que esta consideración ya viene siendo planteada en los párrafos anteriores.

Ya se ha mencionado en el Marco Teórico que existen diversas lecturas acerca del término *sinthome*. La que interesa a los propósitos de la presente investigación es la que desarrolla Schejtman basándose en el texto de Lacan. Según este autor, el *sinthome* es entendido como el cuarto nudo que anuda los registros Real, Simbólico e Imaginario. Explica que ante la imposibilidad de la relación sexual, el *sinthome* vuelve existente esa relación que no hay, constituyendo una defensa frente a lo real, una solución, un arreglo. Siguiendo estas ideas, es posible afirmar que el *sinthome* hace referencia a un arreglo articulado a lo real. Ya se ha mencionado anteriormente que Lacan establece una relación directa entre real y trauma. A su vez, lo real puede ser ubicado como coordenada que permita articular trauma y creación artística. Carrasco (2021) ilumina sobre esta relación al plantear que la creación artística, para muchos sujetos, entre ellos Frida Kahlo, se establece como un modo de tramitar lo traumático del encuentro con lo real. ¿Se podría afirmar lo mismo respecto de Guillermo del Toro? Luego de todo un recorrido teórico, biográfico y documental se ha llegado a estimar que la creación cinematográfica se instaura para este sujeto, como tratamiento de lo traumático de un modo singular. Aunque cabe mencionar, que a diferencia de la investigación de Carrasco, la presente tesis de grado partió de una anticipación de sentido más amplia y basada en otro artista. Guillermo del Toro podría considerarse un artista del cine, mientras que Frida Kahlo fue una artista

de la pintura y la poesía. Por lo cual, se afirma que esta investigación se consolidó en la particular elección del tema y en el estilo singular de la investigadora.

Frente al traumatismo, Lacan ubica como respuesta la invención; una invención singular que funcione como suplencia ante la imposibilidad sexual, una invención de saber: “un truco para llenar el agujero (*trou*) en lo real” (Lacan, 1973/74, citado en Carrasco, 2021, p. 52). Se podría afirmar que Del Toro muestra tal invención de un modo particular articulado a la creación cinematográfica, en tanto la misma viene al lugar de un tratamiento frente a lo real inasimilable del trauma. Lacan (1975/76) define el saber hacer como “el arte, el artificio, lo que da al arte del que se es capaz un valor notable, porque no hay Otro del Otro que lleve a cabo el Juicio Final” (en Carrasco, 2021, p. 66). Es decir, le otorga al arte un valor ante el límite de lo simbólico. Frente al no saber hacer que plantea lo real, el vacío, *das Ding*; el acto de creación se presenta como una solución posible. De manera que, se podría pensar el arte, en tanto saber hacer, permite delimitar la Cosa. Siguiendo esto, se podría afirmar que la creación cinematográfica se constituye en un saber hacer, un artificio, una solución posible, una invención de saber; lo que da al arte del que Del Toro es capaz un valor notable frente a la inconsistencia del Otro.

Según Schejtman (2013), es ante la falla en el lapsus del nudo que aparece el *sinthome*. A partir de lo cual, se podría pensar que la creación cinematográfica se constituye en una reparación del lapsus en la cadena borromea; Del Toro logra hacer del cine un arte, una mirada del mundo y un estilo de vida. De hecho, el cineasta expresa: Creo que un director es un arreglista³⁰ (Del Toro, en Zicree, 2016, p. 92). Frase a partir de la cual se podría afirmar que la creación cinematográfica se constituiría en una especie de arreglo para este *parlêtre*. Esto se explica ya que, si para Del Toro ser un director de cine equivale a ser un arreglista, podría suponerse que, de esta manera, estaría nombrando la función que cumple la creación cinematográfica en su organización subjetiva: un arreglo. Pudiéndose afirmar que el cine como saber hacer le permitiría arreglárselas con su deseo y su falta constitutiva.

Asimismo, como ya se ha mencionado en esta tesis, Del Toro afirma que su cine se constituye en una reformulación de su infancia. Frase a partir de la cual se podría suponer que se está refiriendo a una especie de fórmula -solución- respecto de su infancia. En este sentido, volviendo a los supuestos ya planteados; aquello de lo infantil que retorna desde el horror y la extrañeza, habría quedado ubicado en el lugar del trauma como real

³⁰ I think a director is an arranger.

imposible. Luego, la caída del catolicismo contribuyó a resignificar el trauma y, así, estructurarlo. Si lo infantil es reformulado, una y otra vez, mediante la creación cinematográfica, la misma podría ser considerada como un intento de dar representación a lo real, en tanto irrepresentable para este sujeto. Las películas —esa *sola pieza* que representa su obra cinematográfica— como reformulación de su infancia mostrarían algo que no cierra y el constante intento por cerrar. Esto que no cierra es lo que se repetiría a través de la creación cinematográfica; es decir, aquello que no encuentra un sentido porque lo excluye como tal y que, por eso, *no cesa de no escribirse*. Siguiendo estas ideas, se podría plantear que el cine para este *parlêtre* sería un artificio, un saber hacer frente al vacío de significación; una defensa contra lo inabordable de lo real.

Desde este punto, se podría pensar que si el propósito de un análisis es lograr cierto saber hacer responsable frente al propio decir; Del Toro, si bien no es un analizante, lograría cierto saber hacer por medio de la creación cinematográfica, asumiendo de esta forma una posición subjetiva que le permite sortear los efectos angustiantes de la repetición.

Por último, Schejtman (2013) asevera que “el *sinthome* supone cierto orden de restitución del lazo con los otros” (p. 108). Esto podría comprobarse en la siguiente frase emitida por Del Toro: “Aquella soledad infantil creo que he tratado de compensarla de mayor haciendo películas que viajen por el mundo y, gracias a ellas, poder encontrar personas afines a mí, con quienes relacionarme” (en Trashorras, 2018, p. 71). Es decir, tal compensación se lograría por medio de la creación cinematográfica, mostrando esta cualidad del *sinthome*. De hecho, se podría afirmar que es gracias a la creación cinematográfica que Del Toro consigue hacerse un lugar propio, traspasando las barreras de México; llegando incluso a ocupar un lugar destacado en la industria cinematográfica, especialmente dentro del cine de género, posicionándose como uno de los cineastas latinoamericanos más distinguidos. Además, Del Toro demuestra a través de su historia de vida, la manera en la que el cine lo acercó a otras personas que como él, comparten la misma pasión. En este sentido, el lazo social que se presentó limitado en la infancia por la diferencia con los semejantes, la soledad, la alteridad y la condena al ostracismo, es compensado en la juventud y adultez a partir la creación cinematográfica. Evidenciando, a su vez y nuevamente, la reformulación de lo infantil.

Luego de lo señalado, podría suponerse que el cine se establece como uno de los nombres del *sinthome* para este cineasta, en tanto logra convertirse en el medio por

excelencia, aunque puedan existir otros, para representar lo irrepresentable del trauma otorgando cierta estabilidad frente a las contingencias del encuentro con lo real. Lo cual no significa la ausencia de síntomas, pero eso es tema para otra investigación.

Es importante señalar que esta lectura no se contradice con la anterior lectura sobre la sublimación, en tanto ambas implican un modo de defensa contra lo real. No obstante, cabe mencionar que no se planteó como objetivo de la presente investigación hacer una lectura que aborde la sublimación o el *sinthome* como nociones específicas, sino que las mismas surgieron durante el estudio que aquí se ha realizado, ya que son conceptos psicoanalíticos presentes tanto en la obra de Freud como de Lacan en referencia al arte. Realizar una lectura más profunda sobre estas cuestiones implicaría todo un recorrido y desarrollo que por su extensión superaría los objetivos de la presente investigación, pudiendo ser retomado por otro estudio.

La apuesta ética/estética del psicoanálisis, tal como enseña Belaga (2022), hace referencia a “una política del síntoma que encarna el encuentro de una narración, de un estilo de vida, que incluye inventarse una relación con los otros -según los límites del fantasma particular-, inscripto en lo real” (p. 16). En este sentido, esta investigación consigue transmitir tal apuesta a partir de la historia de vida de Guillermo del Toro. Como se ha demostrado a lo largo de los resultados de esta tesis, el cineasta inventa un estilo de vida que incluye una relación con los otros, delimitada por la creación cinematográfica. Esta última, se hallaría soportada en el fantasma, en tanto marco que bordea lo real imposible de representar. De esta manera, Del Toro hallaría un modo singular de arreglárselas con lo irrepresentable por medio de la creación cinematográfica; en tanto el lienzo de la pantalla le brinda una posibilidad de tratamiento para lo traumático a partir de la forma y el contenido de sus películas.

Por último, es importante señalar que Freud enseña que “no sería posible saber por qué un individuo tomó un camino y no otro” (1910, p. 126). Lacan, también ofrece una indicación sobre este punto al hablar de *insondable decisión del ser*, haciendo alusión a la contingencia de los encuentros que definen las modalidades de satisfacción para cada sujeto. Conforme a estas ideas, lo importante fue reconocer que no existen explicaciones *a priori* sobre los caminos que puede tomar o no un sujeto ante el trauma estructural del lenguaje; cada cual, en el mejor de los casos, encuentra o construye una solución singular. Existen diversos modos de hacer frente a lo real que irrumpe con el trauma; los cuales,

pueden ser ubicados siempre *a posteriori*. Por todo esto, ninguna de las lecturas desarrolladas en esta tesis hubiese resultado sin todo un recorrido que las hiciera posible.

Conclusiones

En la presente tesis de grado se construyó la historia de vida de Guillermo del Toro luego de un extenso recorrido que implicó tiempo y esfuerzo por parte de la investigadora, ya que se trató de una elaboración artesanal que organizó los datos de una biografía escrita en distintos años y de manera no lineal. Su escritura permitió enmarcar la investigación, considerando importante esbozar la semblanza de la vida de este cineasta, de manera tal que permita una lectura de contexto en relación a la obra cinematográfica, contemplando al cine como texto y a la vida como su contexto o campo. De este modo, el ordenamiento de los datos se dispuso en torno al tema de investigación, teniendo en cuenta el relato que Del Toro construye en relación a su vida y obra cinematográfica.

La historia de vida se construyó a partir de cuatro ejes: *lo infantil*, *la huella del catolicismo*, *un recorrido singular* y *universo cinematográfico*. Los mismos permitieron ilustrar el trauma como encuentro con lo real y su relación con la creación cinematográfica. De manera integrada, en los cuatro títulos se presentaron distintas inferencias en torno a *lo siniestro*.

A propósito de *lo infantil* y *la huella del catolicismo* se presentaron acontecimientos que exhiben tres características del trauma: el carácter sorpresivo, un exceso que perturba la homeostasis subjetiva y la irreversibilidad. Teniendo en cuenta que, desde el psicoanálisis, lo traumático no se ubica en el acontecimiento mismo sino en sus efectos; en el retorno de aquellos fragmentos de real que provocan angustia y a partir de los cuales el sujeto teje historias.

Un recorrido singular muestra que la creación artística estuvo presente desde que Del Toro era un niño. Las actividades a las que dedicaba tiempo desde sus primeros años muestran las características esenciales de lo que, más tarde, se halla condensado en sus creaciones cinematográficas. Este título incluyó un recorrido sobre la elección y edificación de un modo de vida en relación al cine que resultó clave en la construcción de un particular *universo cinematográfico*. Este último contempla el sentido de su obra cinematográfica, el proceso cinematográfico y la creación de monstruos.

Una vez construida esta historia de vida, resultó sencillo identificar los elementos de la vida y obra cinematográfica que permitieron establecer una posible relación entre trauma y creación artística. En primer lugar, Del Toro destaca *el primer susto de mi vida producido por un monstruo*. Otros elementos resaltados en relación a su vida fueron: la

infancia como lugar de extrañeza, la huella del catolicismo -la religión, la institución jesuita y la tradición mexicana-, y la caída del catolicismo. Por otra parte, el principal y más distintivo de los elementos extraídos de la obra cinematográfica es la creación de monstruos, al que se articula una reversión de lo humano e inhumano. Otros elementos relevantes fueron: un enfoque puesto en la infancia, el diseño de mundos distintivos plasmados a través de un mundo y un submundo; la yuxtaposición proveniente de su mexicanidad; los simbolismos e iconografías católicas; el elemento autobiográfico del cual servirse como modelo; el cine como reformulación de su infancia; la relación padre e hijo como tema; la subversión del género y el maltrato en el rostro de algunos personajes. Todos estos elementos evidencian la singular manera en que vida y obra cinematográfica se entrelazan volviéndose indivisibles. Cabe aclarar que, se trata solo algunos de los elementos, no se mencionaron todos ni se realizó un análisis exhaustivo de cada uno, ya que esto excedería el planteamiento del problema y la extensión de la presente investigación.

Por otro lado, como ya se ha mencionado, se realizaron distintas inferencias en torno a *lo siniestro* freudiano, definido como una inquietante extrañeza. Lacan ubica esta noción en relación a *das Ding*, haciendo evidente la proximidad entre el trauma y lo siniestro por su carácter real. Se expone brevemente las distintas inferencias realizadas:

En primer lugar, el *pacto de orines y monstruos* a partir del cual ocurre el pasaje donde los monstruos dejan de ser objeto de su temor y pasan a ser objeto digno de su amor; permitió asumir cierto tratamiento de lo siniestro en tanto lo extraño pasa a ser lo más familiar para el cineasta. En segundo lugar, la extrañeza con la cual Del Toro identifica su infancia muestra el carácter de lo siniestro en tanto alude a una sensación de ajenidad sobre la propia experiencia infantil. El trauma y lo siniestro coinciden en este punto. En tercer lugar, el cineasta menciona que se ha formado en él un *sistema de creencia algo extraño y personal*; mostrando ambas caras de lo siniestro. En cuarto lugar, el director menciona que *Frankenstein* y *Jane Eyre* resultaron importantes en su formación y destaca una identificación con estos escritos en tanto exponen una sensación *penosamente familiar* referida a una *soledad asociada a esa condición de paria* que él sentía en su infancia. De esta manera, exhibe una sensación que resulta inquietante por su extraña familiaridad. En quinto lugar, el cineasta hizo que *La cumbre escarlata* fuera una película tenebrosa que constituya una meditación personal sobre los sinsabores del corazón; imprimiendo el carácter de lo siniestro. De igual modo, *El espinazo del diablo* muestra el peligro como algo que no se concreta del lado de lo que da miedo por ser

desconocido, sino desde el lado de lo humano, que es justamente lo conocido. Por último, se pudo inferir lo siniestro en base a una de las ideas que expone el director: creamos monstruos para representar verdades ocultas. Coincidiendo con la definición freudiana según la cual lo reprimido equivale a una tierra extraña interna, eso que Lacan llamó extimidad. A su vez, esto se ajusta a la noción de lo siniestro, en tanto se presenta como algo que debiendo haber quedado oculto, se ha manifestado. Esto llevó a sostener que Del Toro crea sus monstruos con el fin de representar las verdades ocultas dentro de sí a través de la creación cinematográfica. Un ejemplo de esto se presentó en relación a los monstruos de *Blade II: los reapers*. Asimismo, el diseño de estas criaturas exhibe lo siniestro ya que para darles su aspecto se vale de objetos conocidos y familiares que buscan provocar perturbación en el espectador.

Se pudo comprobar que las películas que Del Toro realiza transcurren bajo esta perspectiva, convirtiéndose en un maestro de *lo siniestro*. Tanto su obra cinematográfica como ciertos fragmentos de su vida, darían cuenta de que lo que se presenta como extraño, extranjero, ajeno; no deja de reflejar lo íntimo de sí, lo familiar, lo conocido.

Por otra parte, se ha realizado una aproximación de lectura a propósito de la sublimación y el *sinthome*; categorías teóricas a partir de las cuales Lacan piensa la creación artística. Estas aproximaciones no se contradicen entre sí, pues ambas implican un modo de defensa contra lo real.

La creación cinematográfica del cineasta revela una operación sublimatoria. A través de la misma, Del Toro muestra un modo de satisfacción estrechamente vinculado a la valoración y reconocimiento de un Otro. A la vez, evidencia una implicación subjetiva y pulsional ligadas al acto creativo; ya que, mediante su cine habla de aquello que le resulta importante, íntimo, personal, biográfico, etc. Así es como la creación cinematográfica se afirma como modalidad de satisfacción privilegiada para este sujeto, porque aunque existan otras -los cuadernos de dibujos y notas, el maquillaje de caracterización y efectos especiales, la escritura literaria, la *Bleak House*, los monstruos, etc.-, el cine ocupa un lugar excepcional en su vida. De modo que, algo es destacado por encima del resto dando cuenta de una operación respecto a *das Ding*. La creación cinematográfica le permitiría cierto tratamiento de la falta fundamental que instaura el deseo. Tal ficción sería compartida con el fantasma. Este último, se evidencia como soporte para la creación cinematográfica en tanto constituye el marco que bordea lo real. Lo inasimilable del trauma que vuelve siempre al mismo lugar, sería aquello a partir de

lo cual Del Toro realiza sus películas. Por eso, el cineasta afirma que habla a través de ellas y habla siempre de lo mismo: de su infancia, de la relación con su padre, de su abuela, del catolicismo, etc. Incluso, llega a equiparar su cine a su biografía evidenciando que el mismo supone una posibilidad de historización.

La aproximación de lectura en torno a la noción de *sinthome* siguió los desarrollos de Schejtman. Este término hace referencia a un arreglo articulado a lo real. Tras un largo proceso, fue posible afirmar que Del Toro revela a través de su relato que la creación cinematográfica viene al lugar de un tratamiento de lo real inasimilable en relación a aquello que se puede situar en el lugar del trauma. Ante el no saber hacer que plantea lo real, la creación se presenta como una solución posible para este ser hablante. En tanto saber hacer, le permite delimitar la Cosa. En este sentido, fue posible afirmar que el cine se constituye en un artificio, una solución posible, una invención de saber; lo que da al arte del que Del Toro es capaz un valor notable frente a la inconsistencia del Otro. El cineasta logra hacer del cine un arte, una mirada del mundo y un estilo de vida, a tal punto que para él ser un director de cine equivale a ser un arreglista; es decir, la creación cinematográfica se establece en una especie de arreglo para este sujeto (*parlêtre* de acuerdo a la última enseñanza de Lacan). De esta manera, estaría nombrando la función que cumple el cine en su organización subjetiva: un arreglo frente al deseo y la falta constitutiva.

Reformular su infancia a través de la creación cinematográfica ilustra de qué manera Del Toro se sirve del contenido y energía que toma de lo infantil para crear sus películas y, a su vez, defenderse de ella. Esto daría cuenta de una posible relación entre el trauma y la creación artística, en tanto el cine proporciona una fórmula -solución- respecto de su infancia. Aquello que de lo infantil y la huella del catolicismo que retorna desde el horror y la extrañeza, habría quedado ubicado en el lugar del trauma como real imposible. Luego, la caída del catolicismo contribuyó a resignificar el trauma y, así, estructurarlo. Si lo infantil es reformulado, una y otra vez, mediante la creación cinematográfica, la misma podría ser considerada como un intento de nombrar lo real. En este sentido, se sostiene que esa *sola pieza* que constituye su obra cinematográfica mostraría algo que no cierra y vuelve siempre al mismo lugar; de ahí la repetición. Siguiendo estas ideas, se plantea que el cine para este sujeto sería un artificio, un saber hacer, un arreglo, una solución, una estrategia; una defensa contra lo inabordable de lo real. La creación cinematográfica le permite un tratamiento de lo traumático en tanto brinda como posibilidad tomar distancia del mismo y, a su vez, no olvidarlo. Esto exhibe

el trauma como encuentro con lo real; real que siempre retorna porque implica lo inasimilable del trauma.

Además, el cine como modo de vida le permite a Del Toro restablecer el lazo social que se presentó limitado en su infancia; enseñando esta cualidad del *sinthome*. Esto se comprueba ya que el cineasta señala que hacer películas que viajen por el mundo y lo acerquen a personas afines a él, representa una compensación de su soledad infantil. De esta forma, se hace evidente que el cineasta inventa un estilo de vida que incluye una relación con los otros, delimitada por la creación cinematográfica.

Luego de lo señalado, podría suponerse que el cine se establece como uno de los nombres del *sinthome* para este cineasta, en tanto logra convertirse en el medio por excelencia, aunque puedan existir otros, para representar lo irrepresentable del trauma otorgando cierta estabilidad frente a las contingencias del encuentro con lo real. Lo cual no significa la ausencia de síntomas, pero eso es tema para otra investigación.

Por todo lo mencionado, se afirma que Del Toro encuentra en la creación cinematográfica un modo singular de arreglárselas con lo traumático del encuentro con lo real, con el goce, con *das Ding*. Esta es al menos una posible relación entre trauma y creación cinematográfica a partir de la historia de vida del cineasta tal como él mismo lo establece. Por eso, se considera que solamente siguiendo el camino del artista es que la operación de lectura se abre camino, al igual que ocurre en la experiencia analítica.

Sin pretensiones de convertirse en un estudio paradigmático, no obstante, con la ilusión de representar un saldo de saber para el psicoanálisis; es posible afirmar que los hallazgos obtenidos a partir de este estudio consiguieron cumplir con los objetivos propuestos. Por eso, es posible afirmar que esta tesis de grado demostró erigirse en una contribución para las investigaciones sobre arte y psicoanálisis; en específico, para el estudio que vincula trauma y creación artística desde una lectura de orientación lacaniana.

Reconociendo que el presente estudio presenta la limitación de no tratarse de un caso clínico que haya pasado por la experiencia analítica, fue posible afirmar el tema de investigación sin más inconvenientes. Esta limitación pudo ser superada a partir de la utilización de la técnica *historia de vida*, ya que la misma brindó una estructura y organización respecto a los datos posibilitando apoyar el estudio sobre el texto que despliega el cineasta.

Se presentó una dificultad debido al hecho de que las fuentes seleccionadas brindaron abundante información y esto obligó a la investigadora a realizar una delimitación constante de los datos, resultando un trabajo arduo que llevó tiempo considerable. La manera en que se sorteó esta dificultad fue estableciendo criterios de inclusión y exclusión específicos, asegurando la validez y confiabilidad del estudio.

No hubiera sido prudente afirmar estas conclusiones de antemano, ya que las mismas pudieron ser ubicadas luego de todo el proceso investigativo que hasta aquí se ha desarrollado. Se realizó una lectura entre muchas posibles que no buscó agotar el tema ni tampoco cerrarlo, sino por el contrario dejarlo abierto a nuevas lecturas, horizontes e interrogantes. Ciertos puntos en la lectura realizada fueron aproximados o planteados como preguntas, pudiendo ser retomados en otro estudio. Algunos ejemplos son la cuestión del cuerpo y los objetos parciales de la pulsión en relación a la creación artística o la creación de monstruos desde un estudio social.

Se recomienda incluir en otro estudio aquellas creaciones artísticas que quedaron por fuera de esta investigación por superar el tema de la misma. A su vez, se sugiere realizar un estudio que examine las diferencias existentes entre las películas que Del Toro ha dirigido a lo largo de los años. Por último, se deja expresa la intención de promover la realización de investigaciones que aborden las relaciones entre el psicoanálisis y la creación artística en el ámbito académico de la carrera de Licenciatura en Psicología en la Universidad Católica de Salta.

Referencias

- Aprile, M. (2022). *SID VICIOUS, UN GOCE SIN LÍMITES: las funciones que cumplió el tóxico en la economía libidinal de Sid Vicious*. Universidad Católica de Salta. Facultad de Artes y Ciencias. Licenciatura en Psicología.
- Barés, I. y Calandra, M. [Iccenpantuflas (IEP) - Psicología y Psicoanálisis] (2022). *Introducción al Das Ding*. Instagram. <https://www.instagram.com/p/CkMlFCnLvM0/?igshid=YmMyMTA2M2Y=>
- Bassols, M. (2015). *La llamada perdida del trauma y la respuesta del psicoanalista*. Conferencia en la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de La Plata, el 27 de noviembre de 2014. Blog de la Escuela de la Orientación Lacaniana. EOL Sección La Plata. <http://www.eollaplata.org/blog/index.php/la-llamada-perdida-del-trauma>
- Belaga, G. (2010). *El síntoma como una metáfora del arte*. Virtualia: Revista digital de la Escuela de Orientación Lacaniana. <https://www.revistavirtualia.com/storage/articulos/pdf/pedgjBn1aop5F3bKWd02GgMqwUTzZnVpMiIJHWgd.pdf>
- Belaga, G. (2013). *Arte: Sinthoma*. Virtualia: Revista digital de la Escuela de Orientación Lacaniana. <https://www.revistavirtualia.com/storage/articulos/pdf/sHNbqyP4Vq1ZrkMUCpSPEwjZ9d38jX05Z1U1F7oo.pdf>
- Belaga, G. (2015). *El síntoma como una metáfora del arte*. Virtualia: Revista digital de la Escuela de Orientación Lacaniana. <https://www.revistavirtualia.com/storage/articulos/pdf/pedgjBn1aop5F3bKWd02GgMqwUTzZnVpMiIJHWgd.pdf>
- Belaga, G. (2022). *La apuesta ética/estética de Lacan*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires (CABA). Grama ediciones.
- Bernhard C. (2006). *Guillermo del Toro: El Laberinto del Fauno*. En Christian Wehr (2016). *Clásicos del Cine Mexicano: 31 películas emblemáticas desde la Época de Oro hasta el presente* (p. 561 a 583). Ed. Iberoamericana.

- Biaggio, M (2010). *Pintar el síntoma*. Revista Virtualia N°20.
<https://www.revistavirtualia.com/articulos/384/arte-de-psicoanalistas/pintar-el-sintoma>
- Bleger, J. (1996). *Psicohigiene y Psicología Institucional*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.
- Brodsky, G., Torres, M. y Stiglitz, G. [Grama Ediciones] (14 de octubre 2022). *Presentación: La apuesta ética/estética de Lacan, de Guillermo Belaga* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=jS8zFkBnhU>
- Canosa J., Perak, M. y López Martínez E. (2020). *Variaciones acerca de la Creación: Sublimación, Invención, Saber-Hacer*. Universidad de Buenos Aires. Anuario de Investigaciones, Vol. XXVII, pp. 275-282, 2020.
- Carrasco, Joaquín (2021). *La creación artística como tratamiento de lo traumático*. Grama ediciones.
- Chárriez Cordero, M. (2012). *Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa*. Universidad Veracruzana.
<https://www.uv.mx/psicologia/files/2017/12/historiasdevidaunametodologiadeinvestigacioncualitativa.pdf>
- Chorne, M. (22 a 26 de junio de 2015). *Los límites de la interpretación psicoanalítica de la obra de arte*. Conferencia pronunciada en el Curso Pensar el arte/pensar las artes, organizado por el Círculo de Bellas Artes y la Universidad Carlos II. Nucep: ICF Sección Clínica Madrid.
<https://nucep.com/wpcontent/uploads/2015/12/LoslimitesdelainterpretacionpsicoanaliticadelaobraEarte-MiriamChorne.pdf>
- Código de Ética de Federación de Psicólogos de la República Argentina [Fe.P.R.A.]. 10 de abril de 1999.
- Cornide Cheda, E. (s.f.). *Psicoanálisis aplicado. Un camino de ida y vuelta*. Enlaces – Dr. Eugenio Cornide. <https://www.eugeniocornide.com/art%C3%ADculos/el-psicoan%C3%A1lisis-aplicado-un-camino-de-ida-y-vuelta/>
- Del Toro, G. (Director). (1993). *Cronos* [Película]. Prime Films; Iguana Producciones.

- Del Toro, G. (Director). (1997). *Mimic* [Película]. Dimension Film; Miramax.
- Del Toro, G. (Director). (2001). *Blade II* [Película]. New Line Cinema; Amen Ra Films; Marvel Entertainment.
- Del Toro, G. (Director). (2001). *El espinazo del diablo* [Película]. El deseo; Tequila Gang; Anhelos Producciones.
- Del Toro, G. (Director). (2004). *Hellboy* [Película]. Sony Pictures.
- Del Toro, G. (Director). (2006). *El laberinto del fauno* [Película]. Estudios Picasso; Tequila Gang; Telecinco; Sententia Entertainment; Esperanto Filmoj; Wild Bunch.
- Del Toro, G. (Director). (2008). *Hellboy II* [Película]. Universal Pictures.
- Del Toro, G. (Director). (2013). *Pacific Rim* [Película]. Warner Bros; Legendary Pictures.
- Del Toro, G. (Director). (2015). *La cumbre escarlata* [Película]. Legendary Pictures; Warner Bros.
- Del Toro, G. (Director). (2017). *La forma del agua* [Película]. Bull Productions; Fox Searchlight.
- Del Toro, G. (Director). (2021). *El callejón de las almas perdidas* [Película]. Searchlight Pictures; Walt Disney Pictures.
- Del Toro, G. (Director). (2022). *Pinocchio* [Película]. Netflix; Netflix Animation; ShadowMachine Films; Jim Henson Company; Necropia Entertainment; Pathé; Double Dare You.
- Del Toro, G. [Aventuras Media] (29 de enero, 2022). *Guillermo Del Toro habla de “El Callejón de las Almas Perdida”* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=5UPK1ljn23E>.
- Domínguez, I. (2023). *Recorridos de la sublimación*. Grama ediciones.
- Eco, U. (2003). *Cómo se hace una tesis: Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona. Editorial Gedisa.

- Editorial Etecé (2021). *¿Qué es el arte?* Concepto.de. <https://concepto.de/arte/#que-es-el-arte>
- Evans, Dylan (2018). *Diccionario Introductorio al Psicoanálisis Lacaniano*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.
- Freud, S. (1893-1895). *Estudios sobre la Histeria - El Mecanismo Psíquico de los Fenómenos Históricos: Comunicación Preliminar*. Obras Completas. Ed. Siglo XXI, Biblioteca Nueva (2017). Buenos Aires, Argentina.
- Freud, S. (1896). *La etiología de la histeria*. Obras Completas. Ed. Siglo XXI, Biblioteca Nueva (2017). Buenos Aires, Argentina.
- Freud, S. (1907-1908). *El poeta y los sueños diurnos*. Obras Completas. Ed. Siglo XXI, Biblioteca Nueva (2017). Buenos Aires, Argentina.
- Freud, S. (1910). *Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci*. Obras Completas. Ed. Siglo XXI, Biblioteca Nueva (2017). Buenos Aires, Argentina.
- Freud, S. (1915). *Los instintos y sus destinos*. Obras Completas. Ed. Siglo XXI, Biblioteca Nueva (2017). Buenos Aires, Argentina.
- Freud, S. (1915). *La Represión*. Obras Completas. Ed. Siglo XXI, Biblioteca Nueva (2017). Buenos Aires, Argentina.
- Freud, S. (1916-1917). *Lecciones Introductorias al Psicoanálisis - Lección N° XVIII: Fijación al Trauma - Lo Inconsciente*. Obras Completas. Ed. Siglo XXI, Biblioteca Nueva (2017). Buenos Aires, Argentina.
- Freud, S. (1919). *Lo siniestro*. Obras Completas. Ed. Siglo XXI, Biblioteca Nueva (2017). Buenos Aires, Argentina.
- Freud, S. (1920). *Más allá del Principio de Placer*. Obras Completas. Ed. Siglo XXI, Biblioteca Nueva (2017). Buenos Aires, Argentina.
- Freud, S. (1926). *Inhibición, Síntoma y Angustia*. Obras Completas. Ed. Siglo XXI, Biblioteca Nueva (2017). Buenos Aires, Argentina.

- Freud, S. (1938-1940). *Escisión del yo en el proceso de defensa*. Obras Completas. Ed. Siglo XXI, Biblioteca Nueva (2017). Buenos Aires, Argentina.
- García Tsao, L. (2021). *Guillermo del Toro: su cine, su vida y sus monstruos*. Penguin Random House, Grupo Editorial. Grijalbo. Google Play Libros.
- García, G. (2005). *La Actualidad del Trauma*. Buenos Aires, Argentina. Grama ediciones.
- García, G. (2007). *Fundamentos de la Clínica Analítica*. Tucumán, Argentina. Otium Ediciones.
- Giardini A., Baiardini I., Cacciola B., Maffoni M., Ranzini L. y Sicuro F. (2017). *Sigmund Freud. El fundador del psicoanálisis*. Comprende la Psicología. Barcelona, España. Ed. Salvat, S.L.
- Giardini A., Baiardini I., Cacciola B., Maffoni M., Ranzini L. y Sicuro F. (2017). *Jacques Lacan. El psicoanálisis del lenguaje y del imaginario*. Comprende la Psicología. Barcelona, España. Ed. Salvat, S.L.
- Gombrich, E. (1950). *La historia del arte*. Decimosexta edición en español, 1997. Traducido por Rafael Santos Torroella. Ed. Phaidon.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C. y Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la Investigación - Sexta Edición*. México: Ed. Mexicana, Reg. Núm. 736.
- Imaginario, A. (2021). *Arte*. Significados.com. <https://www.significados.com/arte/>
- Lacan, J. (1959-1960). *El Seminario, Libro 7. La Ética del Psicoanálisis*. Buenos Aires. Ed. Paidós.
- Lacan, J. (1964). *El Seminario, Libro 11. Los Cuatro Conceptos Fundamentales del Psicoanálisis*. Buenos Aires. Ed. Paidós.
- Lacan, J. (1965). *Otros Escritos*. Buenos Aires. Ed. Paidós.
- Lacan, J. (1975-1976). *Seminario, Libro 23. El Sinthome*. Buenos Aires. Ed. Paidós.
- Lacan, J. (1975). *Conferencias y charlas en Universidades norteamericanas*. Lacantera freudiana.

<https://www.lacanterafreudiana.com.ar/lacanterafreudianajaqueslacanconferenciascritosespaniol.html>

Laplanche, J. y Pontalis, J. (2013). *Diccionario de Psicoanálisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Editorial Paidós.

Motta, C. (2005). ... *en el Cielo y la Tierra...* Estudio sobre Freud y el proceso creador. Grama Ediciones.

Motta, C. (2010). *Psicoanálisis y arte: respuesta al vacío...* Virtualia: Revista digital de la Escuela de Orientación Lacaniana. <https://www.revistavirtualia.com/storage/articulos/pdf/YekmNOKaVc7Iv0r6eXLsh8qHktof1lp5xpYgfDUq.pdf>

Motta, C. (2016). *Las Películas que Lacan vio y aplicó al Psicoanálisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ed. Paidós.

Normas A.P.A. - Asociación Americana de Psicología (Julio 2020). Centro de Escritura Javeriano. Pontifica Universidad Javeriana. Seccional Cali. Séptima Edición.

Ons, S. (2014). *Todo lo que necesitas saber sobre psicoanálisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Editorial Paidós.

Pérez Belasco, A. (s.f.). *El cine como arte. Representación del inconsciente a través de las películas de Guillermo del Toro*. Taller de Investigación Documental de la Universidad Iberoamericana. Ciudad de México. https://difusoribero.files.wordpress.com/2021/07/cine_deltoro_inconsciente.pdf

Pérez Porto, J. y Gardey, A. (6 de julio de 2009). *Biografía - Qué es, estructura, definición y concepto*. Definicion.de. <https://definicion.de/biografia/>

Pérez Porto, J. y Merino, M. (16 de abril de 2010). *Historia de vida - Qué es, definición y concepto*. Definicion.de. <https://definicion.de/historia-de-vida/>

Pinocho de Guillermo del Toro: Cine tallado a mano [Documental] (2022b). Netflix.

Rabinovich, D. (22/06/1995). *Psicoanálisis Escuela Francesa*. Clase dictada en la Universidad Nacional de Buenos Aires. Facultad de Psicología de la UBA.

http://23118.psi.uba.ar/academica/carrerasdegrado/psicologia/informacion_adicional/electivas/francesa1/material/teorico%203%20EF%201995.pdf

Ruiz, N. y Carrasco, J. (2022). *Podcast de Spotify: La Palabra y el Vínculo: Engañar lo que perturba* [Episodio 70]. Spotify. <https://open.spotify.com/episode/6bcgPsKA7r5WZJkT8iRCJk?si=EtI7aUsKQT Kev9DmQq2u4A>

Sánchez Navarro, J. y Del Toro, G. [UOC - Universidad Oberta de Catalunya] (28 de noviembre de 2017). *El proceso de creación de la mano del cineasta, Guillermo del Toro para la UOC* [Video]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=01IxQSshhuc>

Schejtman, F. (2013). *Sinthome: Ensayos de Clínica Psicoanalítica Nodal*. Grama Ediciones.

Trashorras, A. (2018). *Del Toro por Del Toro*. Festival de Málaga. Luces de Gálibo (Gorbs Edicions SL).

Urgell, J. (s.f.). *El mágico y tenebroso universo de Guillermo Del Toro*. Cine y Video. Domestika. <https://www.domestika.org/es/blog/7889-el-magico-y-tenebroso-universo-de-guillermo-del-toro>

Uriarte, J. (2020). *Historia del Cine*. Humanidades. <https://humanidades.com/cine/>

Veschi, B. (2019). *Etimología del Cine y Cinematografía*. <https://etimologia.com/cine/>

Zicree, M. (2016). *Cabinet of Curiosities: My Notebooks, Collections, and Other Obsessions*. Harper Design. Harper Collins Publishers.

Zurbano Camino, A. (2007). *El arte como mediador entre el artista y el trauma. Acercamientos al arte desde el psicoanálisis y la escultura de Louise Bourgeois*. Dialnet. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=82228>

ANEXO I: Instrumentos de Recolección de Datos

Sistema de Ficheros dispuesto en tres ejes de Fichas: Bibliográfica, Biográfica y Filmográfica. Este sistema se construyó siguiendo la guía del libro de U. Eco (2001), con modificaciones pertinentes al planteamiento del problema.

Modelo de Anotaciones de fuentes de menor importancia:

- Fuente:
- Nombre del autor o de los autores:
- Fecha de publicación:
- Transcripción de citas relevantes:

Sistema de Ficheros

1. Modelo de Fichas Bibliográficas

Título
Ficha Técnica Nombre y Apellido del autor o de los autores: Año de Publicación: Editorial: Nombre del prologuista (si lo hubiera): Lugar de impresión (en caso de ser un escrito físico) o Fuente/Sitio web (en caso de hallarse en formato digital): Número de páginas:
Citas relevantes:
Anotaciones de la investigadora:

2. Modelo de Fichas Biográficas

Título del libro
Ficha Técnica Nombre del autor: Sobre el autor: Año de publicación: Editorial: Nombre del prologuista: Idioma: Locación: Número de páginas:
Breve reseña:
Notas sobre Historia de vida de Guillermo del Toro organizada en torno a los siguientes ejes: - Breve biografía - Vínculos esenciales: lo familiar - Recuerdos que dejaron huella (infancia, crianza, educación y otras anécdotas) - Tejido de influencias familiares, culturales, artísticas, cinematográficas, religiosas, personales, etc.

3. Modelo de Ficha Filmográfica

Título de la Película (año de publicación)
Ficha Técnica Dirección: Guion: Género: Fotografía: Dirección artística: Música: Montaje: Reparto: Premios:
Reseña de la Película:
Notas sobre la Película:

ANEXO II: Hoja de Evaluación



UNIVERSIDAD CATÓLICA DE SALTA
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS
LICENCIATURA EN PSICOLOGÍA

**Una relación entre trauma y creación artística desde una
lectura de orientación lacaniana: *vida y obra cinematográfica
de Guillermo del Toro.***

Estudiante: Collado Cravero Lucila Valentina

DNI: 40515659

Firma, aclaración y fecha:

Collado Lucila 15/10/24

Director: Lic. Javier Mondada

DNI: 32165520

JAVIER MONDADA
LIC. EN PSICOLOGÍA
M.P. 984

Firma, aclaración y fecha:

15/10/24.

EVALUACIÓN

Decisión:

10 (Ade).....
.....
.....

Tribunal Evaluador:

Jurado: Dra. María Eugenia González

Jurado: Lic. Walter Caravotta

Jurado: Lic. Antonella Sorrentino

Lugar y Fecha:

Salta, 25 de noviembre de 2024.

SISTEMA DE BIBLIOTECAS DE LA UCASAL**Repositorio Institucional UCASAL. Aprobado por Resolución Rectoral 1017/17.****Autorización de autores para digitalización de tesis de Grado y Posgrado para su publicación y difusión en repositorio Institucional**

Por la presente, expreso mi Autorización a Sistema de Bibliotecas UCASAL, a difundir en la Biblioteca Digital de UCASAL, mi trabajo de Tesis, abarcando:

- Publicar el texto del trabajo de mi autoría, en formato digital, en el sitio Web de la Universidad, para la divulgación gratuita de la producción científico-tecnológica y académica generada en la Institución.
- Permitir a la Biblioteca que sin producir cambios en el contenido, establezca los formatos de publicación en la Web que permitan su visualización óptima y de acuerdo a los parámetros establecidos por la Institución.
- Reconozco que la Universidad Católica de Salta, adhiere para esta Biblioteca Digital al uso de licencias Creative Commons que permiten mantener la autoría de la producción mientras facilitan el uso y distribución de la obra en las condiciones que el autor especifica.

Apellido y Nombre del autor-tesista: Collado WalaDNI: 40815659Teléfono/s: 3875133544e-mail/s: walacc87@gmail.comFacultad (donde presentó el trabajo): Universidad Católica SaltaCarrera/título: Lic en PsicologíaDirecto/ra/r de Tesis ó Docente guía: Javier MondadoFecha de defensa: 25/11/2024Título completo del trabajo: una posible relación entre trauma y creación artística: vida y obra de Guillermo del Toro

Subtítulo: _____

Palabras claves: Trauma, creación artística

Otorgo expreso consentimiento para la publicación – difusión de:

(Marcar lo que corresponda)

Texto completo: ☒

Parcial (informar que capítulos): _____

Registro o cita: _____

Resumen/Abstract: _____

A partir de la fecha: 25/11/24Lugar y fecha: Salta 25/11/24

Firma del autor y aclaración: _____

Collado Wala