

¿UN CUENTO DE HADAS SUBVERSIVO O CONSERVADOR?: MONSTRUOS, AUTORIDAD E INSUMISIÓN EN *EL LABERINTO DEL FAUNO* DE GUILLERMO DEL TORO

JESÚS RODERO
University of Strathclyde
jesus.rodero@strath.ac.uk

Recibido: 21-05-2015
Aceptado: 13-11-2015



RESUMEN

En su película *El laberinto del fauno* (2006) el director mexicano Guillermo del Toro ofrece una re-visión/re-escritura en clave sobrenatural de la post-guerra civil española. Ha habido entre la crítica visiones encontradas sobre la idoneidad o no de la inserción de lo sobrenatural en el contexto histórico concreto de la guerra y post-guerra civil. Muchos de estos estudios postulan el carácter subversivo y crítico de la película por su uso de ciertas convenciones del cuento de hadas y del horror gótico para cuestionar y denunciar los horrores de la guerra y la represión subsiguiente, y más concretamente las estructuras de autoridad patriarcal impuestas en España por el régimen franquista.

Sin embargo, otros estudios críticos (los menos) ven ciertas ambigüedades, cuando no contradicciones, en la estructura narrativa del film que cuestionan esta lectura de la película como ejemplo primordial de la capacidad transgresora de lo fantástico. Este trabajo explora la interrelación entre las dos estructuras del film –la histórico-referencial y la sobrenatural– para ver hasta qué punto las convenciones del género del horror y del cuento de hadas en *El laberinto del fauno* refuerzan o diluyen la dimensión histórica y el mensaje social y político.

PALABRAS CLAVE: historia política, guerra civil, fantástico, cine, Guillermo del Toro.

ABSTRACT

Guillermo del Toro's *Pan's Labyrinth* can be understood as a reinterpretation of the post-civil war period in Spain from a supernatural perspective. There have been conflicting viewpoints among critics regarding the suitability or not of this use of the su-

pernatural in the specific historical context of the post-civil war. Many critics highlight the film's subversive nature for its use of some fairy-tale and gothic horror conventions to challenge and expose the horrors of the war and the repression that followed, particularly the patriarchal power structure established in Spain by the Francoist regime.

However, some other critics see some ambiguities, even contradictions, in the narrative structure of the film, which defy the film's interpretation as a prime example of the transgressive dimension of the fantastic. This essay explores the interrelation between both narrative structures in the film, and the historical and the supernatural, to examine to what extent the horror and fairy-tale conventions re-inforce or mitigate the social and political message in *Pan's Labyrinth*.

KEYWORDS: Political history, Spanish Civil War, Fantastic, cinema, Guillermo del Toro.



1. INTRODUCCIÓN

El estreno de *El laberinto del fauno* en 2006 atrajo una inmediata respuesta positiva entre la crítica cinematográfica, continuada por numerosos artículos académicos. La mayor parte de estos estudios académicos inciden en las cualidades innovadoras y transgresoras del film. Prominentes hispanistas como Paul Julian Smith llegan a calificar la película de obra maestra que inaugura un nuevo modelo en el cine mundial, aquel que revela que «films based on local events can have immediate and profound significance for global audiences» (2007: 4) y que trasciende la supuesta incomunicación de las culturas nacionales (2007: 9). Sin llegar a tanto, otros estudios han hecho énfasis en las cualidades transgresoras del film y en sus implicaciones de crítica socio-política a través de la analogía o yuxtaposición del plano real y del plano sobrenatural. Así, Kotecki afirma que Guillermo del Toro es uno de los cineastas contemporáneos «who resist replicating those fairy-tale stereotypes associated with patriarchal authority and who rely on a “hypertextual” aesthetic. *Pan's Labyrinth* stands out among them for its overt sociopolitical framing» (2010: 236). Pastor enfatiza también la incisiva percepción del contexto socio-histórico de la película: «Del Toro recurre a la yuxtaposición del mundo real y fantástico para lograr su propósito pero, a su vez, construye un elocuente paralelismo entre la representación de la monstruosidad y el constructo cultural del género para cuestionar y reevaluar la establecida y respetada he-

gemonía patriarcal y sus consecuencias sobre el individuo» (2011: 392). Otros muchos estudios postulan el carácter subversivo y crítico de la película por su uso de ciertas convenciones del cuento de hadas y del horror gótico para cuestionar y denunciar los horrores de la guerra y la represión subsiguiente, y más concretamente las estructuras de autoridad patriarcal impuestas en España por el régimen franquista.¹

Sin embargo, otros estudios críticos (los menos) ven ciertas ambigüedades, cuando no contradicciones, en la estructura narrativa del film que cuestionan esta lectura de la película como ejemplo primordial de la capacidad transgresora de lo fantástico. Kim Edwards, por ejemplo, pone de manifiesto la preponderancia y aceptación de la autoridad patriarcal al final del film: no la (autoridad) de Vidal, representante de la monstruosidad fascista, sino más bien la del patriarca benévolo del reino de fantasía al que finalmente regresa/ingresa Ofelia tras su sacrificio. Desde este punto de vista, se puede decir que la presencia en la película del monstruo (real o metafórico) y de la fantasía feérica presenta bastantes ángulos problemáticos a la hora de ofrecer una interpretación en un sentido u otro.

Este ensayo explora la interrelación entre las dos estructuras del film – la histórico-referencial y la sobrenatural– para ver hasta qué punto las convenciones del género del horror y del cuento de hadas en *El laberinto del fauno* refuerzan o diluyen la dimensión histórica y el mensaje social y político de la película.

En este punto conviene hacer un breve inciso sobre el contexto en el que apareció la película. Me refiero a lo que Labanyi llama el boom de la memoria a partir de finales de los años 90.² Partiendo del llamado, y ya lugar común entre la crítica, «pacto del olvido» o «pacto de silencio» que caracterizó la transición a la democracia tras la muerte del dictador, Labanyi señala que muy pocos productos culturales españoles trataron el tema de la guerra civil durante los diez primeros años tras la muerte de Franco debido a la necesidad de presentar la transición «as a break with the past, not only in order to claim that Spain was freeing itself from nearly forty years of dictatorship, but also in order to claim that the country was making a leap into modernity» (2007: 94). A partir de la segunda mitad de los 80, pero sobre todo bien entrados los 90, se produce un boom en la producción de películas y libros sobre la guerra ci-

1 Véanse los estudios de Hubner, Hanley, Gavela, Ramos, Camino, Mandolessi y Poppe en la bibliografía.

2 También Sánchez-Biosca y Gómez López-Quiñones hacen referencia a este periodo de popularidad de la guerra civil en el cine y en la ficción, aunque López-Quiñones sitúa su inicio a mediados de los 90.

vil y sus consecuencias en el contexto del debate sobre la memoria histórica. Lo interesante es que, de acuerdo con Labanyi, la mayor parte de esta producción cultural muestra una preferencia por formatos realistas e incluso documentales,³ apartándose del interés mostrado a finales de la dictadura por formatos que incorporan el horror traumático de la guerra para exponer lo indecible o innombrable, cuyo ejemplo primordial sería *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice. Solo hay algunas excepciones a partir de los 90 a esta tendencia realista, entre ellas *El espinazo del diablo* de del Toro.⁴ Para la estudiosa británica las películas que usan lo que llama «the trope of haunting»⁵ son capaces de tratar de forma más adecuada el pasado traumático que las películas, novelas o testimonios que adoptan un tono más realista o documental, ya que reconocen y admiten el horror, lo indecible, mientras que la producción realista asume que basta con nombrar o renombrar lo que pasó, sin tener en cuenta que este proceso siempre es problemático. López-Quñones también analiza en su estudio una serie de textos que muestran la preocupación sobre el estatus de toda representación, y en concreto sobre el carácter tentativo e inestable de las representaciones de la guerra civil, de manera que estos textos no son tanto meras reproducciones, labores de renombramiento, sino reflexiones «en torno a la necesidad de saber sobre el pasado y las dificultades que encontramos para crear una imagen relevante de éste» (2006: 24).

Por todo lo cual, estos productos culturales híbridos, que López-Quñones sitúa en la posmodernidad epistemológica (2006: 23) y que cuestionan la habilidad de la narrativa (sea escrita o filmada) para capturar lo real, ponen de manifiesto, de acuerdo con Labanyi, «the legacy of the past to the present: a legacy which –as in most ghost stories– is one of injustice requiring reparation» (2007: 113). Parece obvio que *El laberinto del fauno* puede ser encuadrado en esta tendencia no-realista dentro del boom de la memoria que caracteriza parte de la producción fílmica y de ficción desde los años 90. Del Toro no se

3 Sánchez-Biosca corrobora este punto cuando afirma que «una tendencia se ha hecho reconocible: la sustitución del relato ficcional por el documental y el reportaje televisivo» (2006: 36).

4 *El espinazo del diablo* (2001) fue la primera película de del Toro que trata la guerra civil en un contexto sobrenatural. Como se sabe, del Toro tenía la intención de hacer una trilogía sobre la guerra civil española, de la que *El laberinto del fauno* es su segunda entrega, y que Labanyi no menciona ya que había aparecido recientemente cuando su artículo fue publicado. La tercera nunca llegó a realizarse, aunque el proyecto tenía título y una base argumental: 3993 iba a tratar de un personaje que viaja en el tiempo desde 1993 a 1939.

5 Término siempre problemático a la hora de la traducción: podríamos hablar del tropo de lo sobrecogedor o inquietante, pero habría que matizar que el término inglés ‘haunting’ también implica la idea de obsesión memorable, algo que puede y debe ser recordado por su carácter reiterativo y perturbador. Obviamente, Labanyi está aquí haciendo uso de la teoría ‘hauntológica’ de Derrida en *Specters of Marx*, sin nombrarlo explícitamente.

amolda a la generalidad de artefactos culturales publicados durante el boom de la memoria y sus dos películas mencionadas son una excepción que entronca con *El espíritu de la colmena*. En cualquier caso, el foco de este artículo no es una consideración específica de cómo del Toro trata el problema de la recuperación de la memoria y de los traumas del pasado,⁶ sino más bien una reflexión sobre el carácter transgresor o no de lo fantástico-maravilloso en el film, y más concretamente sobre el papel que juegan en la película las convenciones del cuento de hadas y del horror gótico, y si estas convenciones chocan o no con la denuncia política del fascismo y el totalitarismo.

En este sentido, uno de los aspectos frecuentemente debatidos es si la película puede ser considerada o no como fantástica. Entre la crítica reciente, lo fantástico, a pesar de las diferencias teóricas, ha sido considerado un modo narrativo abierto que pone en cuestión nuestra percepción racional de la realidad a través de la introducción (con frecuencia invasión) de elementos sobrenaturales, imposibles o inexplicables en una narrativa por lo demás realista o fundamentada en lo que aceptamos como realidad dados nuestros parámetros culturales dominantes en un momento histórico determinado. Lo fantástico descansaría, entonces, en esa intersección entre lo real y lo irreal, en esa yuxtaposición que cuestiona tanto un plano como el otro; de manera que lo fantástico se convierte en una realidad mezclada de irrealdad. Como añade Rosemary Jackson la fantasía recombina e invierte lo real, existiendo en relación parasitaria y simbiótica con lo real. Pone en duda todas las estructuras culturales, las subvierte y corroe. Al cuestionar y problematizar la legalidad, las normas de percepción del mundo, lo fantástico instaura la otredad, desbordando, alterando, rompiendo los límites entre ámbitos para manifestar lo invisible, lo ausente, lo «otro». Por lo tanto, implica una realidad «otra», que no es ni la realidad del sentido común ni la realidad sobrenatural: «In a secularized culture, desire for otherness is not displaced into alternative regions of heaven or hell, but is directed towards the absent areas of this world, transforming it into something 'other' than the familiar, comfortable one. Instead of an alternative order, it creates 'alterity', this world re-placed and dis-located» (1981: 19).

Es esta indeterminación espacial y temporal lo que hace de lo fantástico un modo subversivo, ya que amenaza la estabilidad de lo real-concebible haciendo presente lo ausente, hablando de lo indecible, poniendo al descubierto

6 Para una discusión teórica más en profundidad véanse los estudios mencionados de Sánchez-Biosca, López-Quifiones y Labanyi.

lo oculto, desestabilizando, en definitiva, los límites o marcos culturales que ordenan el mundo. Obviamente, estos límites han cambiado con el tiempo y las culturas. Y como otros críticos anteriores, Jackson enfatiza la importancia del contexto social, ideológico e histórico en la evolución de lo fantástico. Lo fantástico nace como una reacción anti-racionalista en el siglo XIX y evoluciona durante el siglo XX hacia el cuestionamiento radical y subversivo del orden social y lingüístico de la cultura occidental. No se trata ya de una mera ruptura de límites, una invasión de ámbitos entre lo real y lo irreal, sino un ataque directo y demoledor a la base misma de los procesos de significación y de ordenamiento social e ideológico de la cultura. Pese a lo que pueda parecer, este carácter subversivo no tiene connotaciones precisamente positivas para Jackson. Según ella, las transgresiones de lo fantástico no llevan a ninguna parte:

Social and sexual transgression [...] rejects limits imposed upon the 'human', yet the activity is one which is self-consuming, attacking nothing but the human, for without God, transgression is empty, a kind of profanation without an object. The modern fantastic reveals itself to be less and less able to assume a transcendental role or to invent superworlds. It continues to articulate absolute desire, but its ends are no longer known: breaking finite, human limits, becomes its only (im)possibility. (1981: 79)

Finalmente, para Jackson, lo fantástico se reduce a la nada, al vacío, a la no-significación porque ataca la base del orden simbólico que rige nuestra existencia, porque hace obvio lo que debe permanecer oculto, es decir, el deseo último e irreductible de la unidad, de la vuelta a lo imaginario que precede nuestra entrada en el orden simbólico de lo social. Quizás el problema está en nuestra incapacidad para aceptar, desde un punto de vista ideológico, la ruptura o la carencia de límites. Quizás lo fantástico simplemente manifiesta una tendencia general en las artes del siglo XX: la tendencia a instaurar el juego transgresor constante, a romper y subvertir los límites impuestos por la percepción de la realidad en cada época. Puede que en un mundo sin Dios, como dice Jackson, la transgresión no tenga sentido, pero en un mundo donde el deseo (y sus significantes) se ha convertido en el nuevo orden instituido la subversión fantástica vuelve a cobrar sentido. Lo fantástico moderno manifiesta no tanto su propia imposibilidad como la imposibilidad de instaurar en la cultura relativizadora occidental valores estables o verdades definitivas.

Precisamente, ésta es la línea que adopta Lucie Armitt. Para ella, la transgresión que se da en lo fantástico no tiene las connotaciones negativas que vemos en Jackson. Se trata de un impulso que abre espacios subversivos

mediante la instauración del juego con los límites y la transformación constante de sus formas. En su respuesta al planteamiento conservador de otro crítico (Kingsley Amis), Armit্ত deja clara su concepción de lo fantástico: «Fantasy is [...] fluid, constantly overspilling the very forms it adopts, always looking, not so much for escapism but certainly to escape the constraints that critics like this always and inevitably impose upon it» (1996: 3). Por lo tanto, lo fantástico es el modo de los límites, las fronteras, lo carnalesco, el juego, la disolución. Pero ello no lleva al vacío y la no-significación, como afirmaba Jackson. Al contrario, la amenaza que instaura lo fantástico contra las nociones establecidas, los valores culturales dominantes, lo convierte en una forma particularmente apropiada para explorar la excentricidad y la marginalidad política y social (Armitt, 1996: 33). En este sentido, Armitt establece una comparación entre el concepto de carnaval en Bajtin y lo fantástico para postular una reformulación del cuerpo y sus espacios desde un punto de vista feminista. Es el impulso transformador de lo fantástico (y lo carnalesco) hacia la libertad lo que lo convierte en un modo narrativo particularmente relevante desde un punto de vista social y político (Armitt, 1996: 67). No sólo cuestiona estructuras de poder, desmitifica roles sociales y sexuales y subvierte valores patriarcales dominantes; sino que también saca a la luz lo marginado y excéntrico, lo arrojado a los márgenes de la cultura y sus valores. De manera que, en gran medida, lo fantástico cobra una significación alegórica o metafórica.

Si tomamos como base esta concepción de lo fantástico, *El laberinto del fauno* presenta aspectos, cuando menos, paradójicos. Por un lado, en el film parece evidente el propósito transgresor y subversivo de la realidad histórica de la post-guerra española a través de la imaginación insumisa de Ofelia. Sin embargo, por otro lado, el mantenimiento y aceptación de ciertas convenciones patriarcales del cuento de hadas tradicional (básicamente en el final de la película, como se ha mencionado y exploraremos seguidamente) revelan cierto conservadurismo ideológico que puede socavar la crítica social y política implícita en la yuxtaposición de planos (real/imaginario).

2. ¿PARALELISMO O INVASIÓN DE PLANOS?

En efecto, desde prácticamente el principio de la película se establece una analogía o paralelismo entre la realidad representada de la post-guerra civil y el mundo sobrenatural (imaginario o no) de la protagonista. Como afirma Labrador, normalmente cada irrupción del mundo mágico va precedida por un acontecimiento ocurrido en el mundo real (2011: 423).

Así, la primera prueba que Ofelia tiene que pasar –extraer la llave de la tripa del sapo– remite inmediatamente a la escena en la que Mercedes recibe el encargo de Vidal de custodiar la llave del almacén de provisiones. Esto establece un paralelismo entre los dos personajes femeninos en relación con uno de los motivos centrales del film: la desobediencia. Tanto Mercedes como Ofelia rechazan la realidad represiva en la que viven y cada una en su medida y plano se enfrentarán a los monstruos que dominan sus respectivas realidades. Mercedes, ayudando a los maquis, y Ofelia, rechazando la autoridad y órdenes de su padrastro. Obviamente esto remite asimismo al paralelismo entre los personajes monstruosos del plano real y del plano imaginario. El capitán Vidal, el monstruo del patriarcado insaciable y cruel encuentra su representación simbólica en el hombre pálido devorador de seres inocentes e indefensos en el mundo sobrenatural de Ofelia. La analogía establecida entre el banquete presidido por Vidal con las fuerzas vivas de la nueva España franquista y la segunda prueba de Ofelia para conseguir la daga en la guarida del hombre pálido sirve, como afirma Kotecki, el propósito de dar forma a la crítica social y política del film (2010: 244). De la misma manera, el abyecto sapo de la primera prueba se postula como una analogía imaginaria de Vidal. El sapo se alimenta de insectos y mata el árbol bajo el que vive de la misma manera que Vidal se «alimenta» de la sangre de gente inocente (recuérdese el brutal asesinato de los cazadores de conejos) y destruye el país, el árbol que sostiene la vida de los inocentes. A través de estas analogías se puede concluir que la España de la post-guerra es un espacio abyecto y monstruoso dominado por la crueldad y violencia sin límites de personajes arquetípicamente malvados.

Hasta qué punto esta representación tan extrema, maniquea y sin matices del mal es efectiva o no para la crítica sociopolítica del film es otro punto de discusión. El monstruoso patriarca fascista es tan abominable en su maldad que puede conducir al espectador a olvidarse u obviar completamente el contexto histórico para inclinarse por una mera interpretación de cuento de hadas tradicional. Y como sabemos, y bien apunta Hubner, el cuento de hadas tradicional tiende a reforzar límites, prohibiciones y tabúes establecidos socialmente mediante el uso del miedo como freno y barrera del cuestionamiento de esos límites (2014: 6).

En este sentido cobra especial relevancia establecer si los dos planos del film son paralelos y nunca llegan a mezclarse o si se da algún tipo de yuxtaposición entre ambos. Si se tratara de mundos aislados en los que las acciones del mundo real simplemente tienen su reflejo/espejo en los hechos mágicos del mundo de Ofelia podríamos llegar a la conclusión de que el mundo de

Ofelia es simplemente imaginario y se explica como una forma de escapismo, tratando de huir de la crueldad del presente. Si, por el contrario, se diera una fluidez entre lo real y lo sobrenatural, una invasión (mutua o no) podríamos concluir que el mundo mágico de Ofelia, sus trabajos, pruebas y desobediencia, influyen y transforman esa realidad abyecta dominada por valores patriarcales fascistas (violencia, crueldad, sumisión, obediencia ciega). La mayor parte de los estudios críticos mencionan el paralelismo o analogía entre el mundo real y el mundo mágico de Ofelia (Labrador, Lie, Kotecki, Pastor, Hubner). Solamente Edwards habla de invasión y confluencia entre el mundo fantástico y el mundo real: «This merging of the worlds is also an organic and growing phenomenon that begins with the relatively insignificant appearance of an insect and the existence of the portal to the Labyrinth. [...] It finally culminates in the undisputable evidence of the cask – for how did Ofelia escape from the guarded room to reach the Captain’s study if not for a magic door?» (2008: 143).

Por mi parte, más bien me inclino a interpretar hechos como los mencionados por Edwards como parte de la imaginación de Ofelia. Aunque nunca se da una explicación racional a cómo Ofelia escapa de la mencionada habitación, tampoco hay evidencia concreta de que el mundo mágico invada la realidad histórica para transformarla. Más bien al contrario, las evidentes analogías entre ambos mundos parecen establecerse siempre a partir de las vivencias de Ofelia en el mundo real, y su mundo mágico nunca es percibido, ni siquiera intuido, por el resto de los personajes. Incluso otros personajes insumisos, como Mercedes, rechazan el mundo imaginario de Ofelia, advirtiendo del peligro de fiarse de los seres mágicos, en concreto de los faunos. Evidentemente esto no resta validez a la obvia crítica sociopolítica establecida por estos constantes paralelismos. No es que la invasión mutua de ambos mundos sea una condición esencial para aceptar el carácter subversivo y cuestionador del film, pero la ambigüedad en la relación entre los dos mundos sí que nos impide postular la película como un film fantástico en el sentido expuesto por los estudios mencionados más arriba (Jackson y Armit), inscribiéndola más bien en una peculiar reescritura compleja, si se quiere, del cuento de hadas tradicional (con sus ritos de pasaje, muerte y purificación final); eso sí, con aspectos transgresores y cuestionadores de la realidad histórica y de ciertas mitologías sobre la feminidad.

3. MONSTRUOS REALES VS. MONSTRUOS IMAGINARIOS

En esta reescritura del cuento de hadas la monstruosidad juega un papel esencial. En su esclarecedor artículo sobre la cultura del monstruo, Jeffrey J. Cohen afirma que el monstruo es una construcción, una proyección que incorpora los miedos, deseos y ansiedades de un momento cultural determinado, de manera que el monstruo es siempre un desplazamiento que significa algo distinto de sí mismo, que revela al mismo tiempo que avisa o advierte. No olvidemos que «monstrum» en latín significa aquello que muestra, pero también aquello que revela o alerta sobre algo (Cohen, 1996: 15-16).

En efecto, los monstruos del mundo mágico de Ofelia (el sapo y el hombre pálido, fundamentalmente) suelen ser trasuntos imaginario-metafóricos de los miedos, deseos y ansiedades que la realidad provoca en la niña. De ahí los evidentes paralelismos, ya comentados, del sapo y del hombre pálido con el capitán Vidal. Si bien es cierto que no parece haber una invasión mutua entre los planos real y mágico, sí parece claro que a medida que avanza el film la realidad histórica va haciéndose cada vez más monstruosa y abyecta como si el mundo imaginario de Ofelia se traspusiera o fuera tomando forma en la realidad.

Por ejemplo, Vidal, de entrada un ser de por sí monstruoso en su violencia y crueldad sin límites, adquiere físicamente características grotescas del monstruo después de que Mercedes le corte la cara. Así mismo la realidad histórica representada se va haciendo cada vez más brutal, oscura y anómala según avanza la película: desde el inicial asesinato gratuito de los cazadores de conejos hasta el asesinato de Ofelia por parte de Vidal, pasando por la tortura del maquis hecho prisionero o el asesinato del doctor. Todo ello nos lleva a considerar que se da una cierta inversión entre el mundo real y el imaginario al final del film. Mientras la realidad histórica se hace cada vez más violenta y monstruosa, el mundo imaginario de Ofelia, poblado de seres abyectos y monstruosos al principio, acaba convirtiéndose en un maravilloso mundo subterráneo feliz y armónico bajo la tutela del patriarca bonachón. Esta aparente inversión entre lo real y lo mágico tiene mucho que ver con la crítica socio-política presente en el film. La monstruosidad de la realidad histórica, con su brutalidad patriarcal, sobrepasa con creces la monstruosidad de los miedos y ansiedades de Ofelia. Monstruosidad esta última que solo cumple el papel de permitir a la niña pasar sus ritos necesarios para cumplir con su tarea como princesa: salvar al heredero varón de las garras del mal.

Merece la pena en este punto considerar en más detalle las característi-

cas de las dos representaciones principales de la monstruosidad en la película: el capitán Vidal y el fauno. Vidal es una representación evidente del monstruo de la prohibición, de acuerdo con las tesis expuestas por Cohen:

The monster of prohibition polices the borders of the possible, interdicting through its grotesque body some behaviors and actions, envaluing others.... Every monster is in this way a double narrative, two living stories: one that describes how the monster came to be and another, its testimony, detailing what cultural use the monster serves. The monster of prohibition exists to demarcate the bonds that hold together the system of relations we call culture, to call horrid attention to the borders that cannot –must not– be crossed. (1996: 17)

Ciertamente, Vidal es una proyección grotesca de la cultura franquista. Sirve el propósito de reforzar los valores culturales de dicha cultura: obediencia ciega, sumisión, violencia sin límites contra los que se revelan, patriarcado brutal. Todas estas características se revelan de forma diáfana en el comportamiento y relación de Vidal con las mujeres protagonistas del film, Ofelia, Mercedes y Carmen. Esta última, la nueva esposa sumisa, es tratada por Vidal como un simple objeto que sirve el único propósito de llevar en su interior al heredero varón de la saga familiar. Confinada a su silla de ruedas y a convalecer en la cama para preservar al no-nacido, carece de todo valor individual. Ni es escuchada ni se la deja hablar. En la escena de la cena con las fuerzas vivas del campamento Carmen es interrumpida por Vidal ya que a nadie le pueden interesar los detalles de su vida anterior; su único valor es el presente como simple contenedor de la vida del esperado hijo varón. Y, por supuesto, su muerte tras el parto no provoca en Vidal ningún tipo de reacción emocional: lo importante es que el niño esté bien. Ofelia no es solo mujer, es también una niña, y como tal es simplemente ignorada por Vidal hasta que su insumisión se hace patente. En principio, esta insumisión es considerada una mera travesura infantil cuando Vidal descubre que la niña ha puesto la mandrágora bajo la cama de su madre; sin embargo, cuando la desobediencia de Ofelia se convierte en una amenaza, la única solución posible es la muerte. Las continuas rebeliones de Ofelia, guiada por el fauno, culminan con la toma de su hermano y el asesinato por parte de Vidal. De nuevo, el patriarcado puro y duro se manifiesta en la lucha por el heredero varón. Este último acto de insumisión por parte de Ofelia va al centro de la definición cultural del patriarcado franquista: el «secuestro» del heredero varón solo puede ser castigado con la muerte. Mercedes es posiblemente el personaje femenino más complejo y el que se resiste de forma más consciente al violento patriarcado fascista. No

solo ayuda y colabora con los maquis, sino que es ella quien proporciona la llave del almacén de suministros a los rebeldes, es ella quien raja la cara de Vidal con un cuchillo para mostrar su verdadera naturaleza de monstruo de la prohibición y es ella quien, finalmente, destruye la fantasía patriarcal de Vidal anunciándole momentos antes de ser asesinado que su hijo nunca sabrá nada de él.

Podemos decir, por lo tanto, que Vidal representa un tipo de monstruosidad, la de la prohibición, que se manifiesta fundamentalmente en su relación con las mujeres de la película. En este sentido, es cierto, como apuntan varios críticos, que *El laberinto del fauno* es un film de mujeres en el cual la yuxtaposición del mundo real y del mundo mágico de Ofelia «becomes an insightful commentary on war and the rules of society and gender in the real world; it undermines the authority of the fascists and the dictates of the Captain by exhuming that which has been hidden and silenced» (Edwards, 2008: 144). Sin embargo, todo esto está contextualizado por una voz en off masculina que narra la historia de una princesa que dejó su mundo mágico para consumir un sacrificio (morir salvando a su hermano y heredero masculino del trono) y poder volver purificada a la morada del padre. Todo ello apunta no solo a una voz autorial masculina, como señala Hubner (2014: 2), sino también a cierto simbolismo católico convencional, según el cual uno debe sufrir para alcanzar la transcendencia. De manera que se puede decir que la película funciona de acuerdo con una visión bastante esencialista de las cuestiones de género. Como apunta Hubner:

Ofelia's innocence is linked with her gender, placing boundaries on her insight and capabilities. And at the end of the film, the fatherly (Godly) male voice-over tells us that Ofelia returns to the realm of the father. Gender roles are divided reductively in the sense that the females are unquestionably good, possess magical powers and intuition. [...] In contrast Vidal is naturally evil. The male voices of the priest at the funeral, the faun, the father and the final voice-over preach the Catholic law that one must suffer pain to receive transcendence. (2014: 4)

De tal manera que la crítica política quedaría un tanto diluida en el final de la película. Si por un lado existe un patriarcado brutal y abyecto (Vidal), por el otro existe un patriarcado benévolo, acogedor y gratificador. Es más, si la finalidad última de los esfuerzos de Ofelia es tomar la decisión correcta, salvar a su hermano de las garras del mal fascista, es decir, ser la protectora y salvadora del heredero varón del reino subterráneo, esto diluye toda

la crítica social y política que el film ha estado promoviendo desde el principio. Estas contradicciones son significativas ya que llevan, en última instancia, a inscribir el universo total del film en una versión, compleja si se quiere, del cuento de hadas con sus convenciones binarias tradicionales, según las cuales los personajes no son más que representaciones simbólicas, proyecciones sin matices de la maldad o la bondad en estado puro. Y como tales sus acciones van encaminadas a una lección moral específica que refuerce ciertas convenciones sociales. En este caso, la lectura resulta medianamente explícita: la desobediencia (de la mujer) frente al mal es loable y debe ser promovida, pero esa desobediencia debe ir encaminada a llegar a la meta trazada: salvar al varón heredero para que la mujer pueda ser restituida al reino del buen patriarca.

Por su parte, el fauno representa un tipo de monstruosidad más perturbadora e inquietante, siendo un híbrido que escapa a la categorización y cuya ambigüedad física y moral resiste cualquier intento de estructuración sistemática. En este sentido responde a lo que Cohen define como el heraldo de la crisis de las categorías:

They are disturbing hybrids whose externally incoherent bodies resist attempts to include them in any systematic structuration. [...] the monstrous offers an escape from its hermetic path, an invitation to explore new spirals, new interconnected methods of perceiving the world. [...] These monsters ask us how we perceive the world, and how we have misrepresented what we have attempted to place. They ask us to reevaluate our cultural assumptions about race, gender, sexuality, our perception of difference, our tolerance toward its expression. They ask us why we have created them. (1996: 16, 18)

Así, el fauno invita a Ofelia a descubrir y explorar nuevas posibilidades, a ver el mundo y percibirlo más allá de los límites impuestos por el monstruo de la prohibición. Quizá esto esté relacionado también con las características que la mitología clásica asigna al dios griego Pan y a su versión latina Fauno. Pan era el dios de los campos y los pastores. Nació con piernas, pies y cuernos de macho cabrío y largas orejas vellosas. También se le consideraba dios de la fertilidad y de las profecías, ya que se le revelaban en los sueños visiones sobre el destino y el futuro de los seres humanos. Lo cual también le convertía a veces en un dios temible, de ahí la derivación de su nombre en la palabra 'pánico'. En su versión latina conserva la mayor parte de estas características como protector de la agricultura y la fertilidad, y también se añade la de su valor y su profunda sabiduría. Los faunos eran criaturas del bosque,

cuya custodia les estaba encomendada. Eran alegres, alocados y maliciosos. En la mitología clásica acabaron siendo confundidos o mezclados con los sátiros, acompañantes de Dionisos o Baco en casi todas sus fiestas, por su parecida configuración física: seres con cuerpo de hombre y patas y cuernos de macho cabrío (Humbert, 1982: 86-88).

En efecto, nuestro Fauno, sea considerado el dios como tal o uno de los guardianes del bosque, cumple una función doble. Por un lado, es el mensajero de la verdadera condición de Ofelia y guía de su destino: princesa que debe pasar diversas pruebas para poder volver a su reino subterráneo; por el otro, su condición física de híbrido (mezcla de animal y humano) le hace también un híbrido desde un punto de vista ético. Su comportamiento con Ofelia es cambiante y ambiguo, actuando a veces como padre protector y a veces como desafiante castigador de los errores de la niña. ¿Está simplemente jugando su papel de fauno juguetero y alocado? ¿O, como las demás voces masculinas, está ahí solo para guiar y reforzar los ritos de pasaje de Ofelia hacia la feminidad y la madurez?

4. OBEDIENCIA VS. INSUMISIÓN

Esta dicotomía del fauno se relaciona evidentemente con otra de las dicotomías centrales en la película: la confrontación entre obediencia e insubmisión. El caso de Vidal es claro como representante de la obediencia ciega y como monstruo de la prohibición. Sin embargo, con el fauno la situación es más ambigua. En un principio se presenta como guía protector de la niña, y este papel se ve reforzado después de que Ofelia haya pasado con éxito la primera prueba. Sin embargo, la desobediencia de Ofelia en la segunda prueba (come de la mesa del hombre pálido pese a las advertencias del fauno y las hadas) nos muestra otra cara del fauno: su enfado con Ofelia y el castigo que le impone por su desobediencia lo sitúan al mismo nivel de Vidal, es más, su completa falta de interés por la salud de Carmen revela el lado más oscuro de Pan-Fauno, aquel que infringe terror y pesadillas en los seres humanos. A pesar de ello, el fauno parece estar simplemente cumpliendo con su labor de enviado del patriarca protector que debe ayudar a Ofelia a elegir correctamente y a aprender de sus errores. En este sentido, de nuevo nos topamos con las inquietantes implicaciones del cuento de hadas. La loable insubmisión de Ofelia –y otros personajes (Mercedes, el doctor)– en el mundo real frente a la tiranía patriarcal y represiva de Vidal no se ve correspondida en el mundo mágico por un cuestionamiento similar del patriarcado bondadoso del mo-

narca subterráneo y su representante el fauno. En este último mundo no se trata de desobedecer, sino de aprender a elegir la opción correcta, de obedecer en el momento justo y necesario. Y efectivamente Ofelia pasa con honores la última prueba a la que le somete el fauno. Reúsa entregar a su hermano tanto al fauno como a Vidal, lo cual le costará la vida en el mundo real, pero la vuelta al reino subterráneo en el mundo mágico. Por fin, la niña ha aprendido a elegir correctamente, ha aprendido a cumplir su verdadera misión de princesa de cuento de hadas: salvar al varón heredero de las garras del mal y sacrificar su vida por él. Su insumisión ante Vidal y ante el fauno se convierte así en un acto de sumisión a las leyes del mundo subterráneo, al patriarcado de guante blanco al que pertenece. Kim Edwards resume estas contradicciones finales del film de forma ejemplar:

In a text so concerned with unearthing and empowering the repressed, it is unsettling that such an active, rebellious and subversive heroine is finally reduced to a traditionally passive female role: like her Shakespearean namesake, Ofelia becomes the pawn, the sacrifice, the paraclette. [...] However romanticized the imagery or benevolent the replacement father, Ofelia finally returns underground only to find another patriarchy established, where men rule and women are holy mothers (or sacred sisters or passive daughters) [...] it is ultimately the gendered and adult values of the world above that seem to have permeated down into the underland. (2008: 146).

¿Anula esto toda la crítica socio-política anterior, el desafío y denuncia de la brutalidad del fascismo? La respuesta resulta problemática. Hay, sin duda, claros indicios, como hemos visto, de que el final de la película no hace ningún favor a la percepción de la misma como una denuncia política. De la misma manera, la esquemática representación de los personajes principales (con Vidal y sus hombres como representación sin matices del mal y los marquis, y Mercedes y el doctor como representación del bien), siguiendo las convenciones del cuento de hadas, parece favorecer una visión simplista y trivializada de los horrores de la post-guerra civil. Sin embargo, por otro lado, las complejidades estructurales del film sugieren una sutil utilización de las convenciones de lo maravilloso (del cuento de hadas) y del horror gótico para ofrecer una re-visión, una re-lectura de la historia.

Laura Hubner, por ejemplo, hace una interesante interpretación del papel espacial que juega el bosque en la configuración del tema de la insumisión en el film. Si por un lado tenemos el espacio del mundo real del molino (del poblado) y, por el otro, el espacio del mundo subterráneo, cuya puerta de ac-

ceso es el laberinto, el bosque significa un espacio intermedio, liminal, que apunta a algo primigenio, anterior al discurso (Hubner, 2014: 3). El bosque es ambivalente. Por un lado, ofrece a Ofelia una forma temporal de escape y desafío desde el principio de la película, como vemos en la escena inicial en la que la niña se aventura dentro del bosque y ve por primera vez un insecto ambiguo e indefinido a medio camino entre una libélula y una mantis religiosa. Aquí el bosque es el espacio que desata la imaginación de Ofelia y actúa como fuerza liberadora. De la misma manera, el bosque es el espacio de los maquis, de los que han elegido enfrentarse al terror y son capaces de navegar en su interior para protegerse de la brutalidad fascista y lanzar sus ataques desde él. Por otra parte, para el villano Vidal (y sus hombres) el bosque es el espacio del miedo, de lo desconocido y descontrolado. Cuando se adentran en él no son capaces de entenderlo, de navegar entre sus árboles para ver e identificar al invisible enemigo. Por lo tanto, el bosque juega un papel ambivalente, similar al que ejerce en el cuento de hadas tradicional, donde puede ser tanto un símbolo de represión, de advertencia contra la rebelión, como un símbolo de escape y desafío, parte de la necesaria transición entre la infancia y la edad adulta (Hubner, 2014: 2-3).

Estas características paradójicas del espacio del bosque apuntan a la paradoja que domina el film. Por una parte, su estructura narrativa, con constantes analogías que interrelacionan la realidad histórica de la represión franquista con lo maravilloso del cuento de hadas tradicional y una peculiar escenografía próxima al horror gótico, ofrece una renovada visión de la realidad histórica que apunta a un replanteamiento crítico de cuestiones políticas (represión franquista) y sociales (insumisión y desafío de convenciones de género). Por otra parte, la caracterización esquemática de los personajes, así como el anclaje final en las mencionadas convenciones tradicionales del cuento de hadas con respecto al papel social de la mujer (protección del varón, sacrificio que posibilita su retorno a la ley social patriarcal civilizada frente al caos brutal de la violencia fascista), puede comportar la anulación de la trabajosa complejidad técnica y estructural del film.

Por todo ello, no resulta paradójico que Hubner concluya con un intento de salvar el lado subversivo y transgresor de la película a pesar de su final evidentemente convencional y sumiso: «Although tame or limited in some respects, *Pan's Labyrinth* goes some way in subverting some of the fears of the female body entrenched in fairy tales, gothic and horror. Ofelia's role offers an empowering, progressive representation of a young female hero who, in discovering disobedience, is capable of subverting regressive mythologies of

femininity» (2014: 6). De la misma manera, Edwards también termina su análisis de la película con un intento, quizá menos convincente, por salvarla: «Perhaps our only consolation down at the end of *Pan's Labyrinth* is that, despite her gender, her age and her royal lineage, Ofelia is finally able to actively and heroically choose her role rather than being born – or indeed, falling – into it» (2008: 146).

5. CONCLUSIÓN

En cualquier caso, a pesar de este final no podemos obviar «el tono radicalmente antifascista del que está impregnada la película», como apuntan Mandolessi y Poppe (2011: 26). En efecto, el monstruo de la prohibición franquista que domina la realidad representada no es sino una representación arquetípica de la masculinidad fascista llevada al extremo. La glorificación de lo masculino encuentra su némesis en los personajes femeninos, particularmente en Mercedes. Las mujeres del film son despreciadas o simplemente ignoradas por Vidal, y esto se convierte en su principal arma frente a él. Mercedes aprovecha su invisibilidad ante Vidal para ayudar a los maquis, pasarles la llave del almacén de suministros, rajarle la cara con un cuchillo para poner de manifiesto su verdadera naturaleza de monstruo abyecto y, finalmente, desposeerle de su heredero antes de matarlo para asegurarse de que él y lo que representa no tengan lugar en el mundo. Esta escena final se convierte en una re-edición del conflicto bélico en la que el lado de los vencidos consigue por fin reparar su trauma histórico mediante la recreación de la confrontación y el triunfo sobre el representante del fascismo.⁷ Si como dice Van Alphen la cura del trauma se consigue a través de la narrativización del acontecimiento traumático violento (1999: 34), en este caso esa narrativización se da sobre todo a través de los personajes femeninos, y particularmente de Mercedes. Es éste un personaje, creemos, más significativo y complejo que la propia protagonista infantil. Mercedes no presenta las comentadas contradicciones de Ofelia al final del film y apunta directamente al propósito político que el mismo autor hizo explícito en varias entrevistas: «*Pan's Labyrinth* combines fairytale aspects with the fascist repression of the guerrillas in the woods. What I really set out to do with *Pan's Labyrinth* was to make an anti-fascist fairytale – which I think is very pertinent to our times right now!

7 Similar reconstrucción de los hechos históricos, y con resultados similares, se da en *El espinazo del diablo* con la confrontación final entre Jacinto (equivalente de Vidal en el film) y los chicos del orfanato.

I really like exploring big, political events through metaphors, and I think horror is a very political genre» (Total Film, 2008). No solo el horror, sino lo fantástico en general puede ser un género o modo narrativo eminentemente político, como apuntan Armitt, Labanyi y Cohen, entre otros. Sin embargo, a fuerza de metaforizar tanto, de querer idealizar al lado republicano y demonizar al lado fascista, quizá del Toro acaba inscribiendo su film en lo que López-Quiñones llama «la representación utópica de la Segunda República y de su defensa durante la Guerra Civil española» (2006: 29). Obviamente la película no transcurre durante la república o la guerra civil, sino en la inmediata posguerra, pero mediante el esquematismo imperante en el tratamiento de los personajes del Toro corre el riesgo de encuadrar su película en ese «espacio artificial de añoranza por valores y certidumbres que la posmodernidad, con su impulso deconstructivo, su énfasis en la desarticulación de dicotomías, su interés en la proliferación y en la inestabilidad de los valores y signos culturales, ha desdibujado» (López-Quiñones, 2006: 30). En cualquier caso, es fundamental enfatizar el carácter ambivalente de la película en este sentido. Si, por un lado, el esquematismo es obvio, quizá debido a la necesidad de adaptarse a las exigencias comerciales; por otro, la complejidad estructural del film, como se ha apuntado más arriba, sugiere una utilización bastante compleja de las convenciones del cuento de hadas y del horror gótico para ofrecer no tanto una re-visión nostálgica de la historia traumática de la postguerra como una re-lectura reivindicativa de la misma que exige reconocimiento y reparación.

BIBLIOGRAFÍA

- ARMITT, Lucie (1996): *Theorising the Fantastic*, Arnold, Londres.
- CAMINO, Mercedes (2009): «Blood of an innocent: Montxo Armendáriz's *Silencio roto* (2001) and Guillermo del Toro's *El laberinto del fauno*», *Studies in Hispanic Cinemas*, núm. 6/1, pp. 45-64.
- COHEN, Jeffrey J. (1996): «Monster Culture (Seven Theses)», en Jeffrey J. Cohen (ed.), *Monster Theory: Reading Culture*, University of Minneapolis Press, Minneapolis, pp. 15-18.
- DEL TORO, Guillermo (dir.) (2006): *El laberinto del fauno*, Esperanto Films, EE.UU.
- EDWARDS, Kim (2008): «Alice's Little Sister: Exploring *Pan's Labyrinth*», *Screen Education*, núm. 49, pp. 141-146.
- GAVELA RAMOS, Yvonne (2011): «El acto colectivo de recordar: historia y fantasía en *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del fauno*», *Bulletin of Hispanic Studies*, núm. 88/2, pp. 179-196.

- <<http://dx.doi.org/10.3828/bhs.2011.3>> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABEL+acto+colectivo+de+recordar%3A+historia+y+fantas%C3%ADa+en+El+esp%C3%ADritu+de+la+colmena+y+El+laberinto+del+fauno%C2%BB%2C>
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2006): *Memoria, violencia y utopía: representaciones contemporáneas de la guerra civil española*, Iberoamericana, Madrid.
- HANLEY, Jane (2007): «The walls fall down: Fantasy and power in *El laberinto del fauno*», *Studies in Hispanic Cinemas*, núm. 4/1, pp. 35-45.
<http://dx.doi.org/10.1386/shci.4.1.35_1> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABThe+walls+fall+down%3A+Fantasy+and+power+in+El+laberinto+del+fauno%C2%BB>
- HUBNER, Laura (2014): «*Pan's Labyrinth*, Fear and the Fairy Tale», disponible en <www.inter-disciplinary.net/ati/fht/fht1/hubnerpaper.pdf>, pp. 1-8, [12 de octubre de 2014].
- HUMBERT, Juan (1982): *Mitología griega y romana*, Gustavo Gili, México.
- JACKSON, Rosemary (1981): *Fantasy: The Literature of Subversion*, Routledge, Londres.
<<http://dx.doi.org/10.4324/9780203130391>> <http://search.crossref.org/?q=Fantasy%3A+The+Literature+of+Subversion%2C+Routledge>
- KOTECKI, Kristine (2010): «Approximating the Hypertextual, Replicating the Metafictional: Textual and Sociopolitical Authority in Guillermo del Toro's *Pan's Labyrinth*», *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, núm. 24/2, pp. 235-54.
- LABANYI, Jo (2007): «Memory and Modernity in Democratic Spain: The Difficulty of Coming to Terms with the Spanish Civil War», *Poetics Today*, núm. 28/1, pp. 89-116.
<<http://dx.doi.org/10.1215/03335372-2006-016>> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABMemory+and+Modernity+in+Democratic+Spain%3A+The+Difficulty+of+>
- LABRADOR BEN, Julia M. (2011): «La maldad genera cuentos de hadas: análisis de la película de Guillermo del Toro *El laberinto del fauno*», *Arbor*, núm. 187-748, pp. 421-428.
<<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2020>> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABLa+maldad+genera+cuentos+de+hadas%3A+an%C3%A1lisis+de+la+pel%C3%ADcula+>
- LIE, Nadia (2009): «Monstruos y espectros en el imaginario cinematográfico de la posguerra civil española: *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del fauno*», en Eugenia Houvenaghel y Ilse Logie (eds), *Alianzas entre Historia y Ficción*, Droz, Ginebra, pp. 259-269.
- MANDOLESSI, Silvana y Emmy Poppe (2011): «Dos estéticas de lo sobrenatural: lo siniestro en *El espinazo del diablo* y lo abyecto en *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro», *Confluencia*, núm. 27/1, pp. 16-32.
- PASTOR, Brigida M. (2011): «La bella y la bestia en el cine laberíntico de Guillermo del Toro: *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006)», *Arbor*, núm. 187/748, pp. 391-400.
<<http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2011.748n2017>> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABLa+bella+y+la+bestia+en+el+cine+laber%C3%ADntico+de+Guillermo+del>

- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Alianza Editorial, Madrid.
- SMITH, Paul Julian (2007): «Pan's Labyrinth (El laberinto del fauno)», *Film Quarterly*, núm. 60/4, pp. 4-9.
<<http://dx.doi.org/10.1525/fq.2007.60.4.4>> <http://search.crossref.org/?q=%C2%ABPan%E2%80%99s+Labyrinth+%28El+laberinto+del+fauno%29%C2%BB>
- TOTAL FILM (2008): «Total Film Interview-Guillermo del Toro», disponible en <<http://www.gamesradar.com/total-film-interview-guillermo-del-toro/>> [5 de noviembre de 2014].
- VAN ALPHEN, Ernst (1999): «Symptoms of Discursivity: Experience, Memory, and Trauma», en Mieke Bal et. al. (eds.), *Acts of Memory: Cultural Recall in the Present*, Dartmouth College, Hanover NH, pp. 24-38.