

El laberíntico caso del Fauno. A propósito de la identidad nacional de las películas

Faunoaren kasu laberintikoa. Filmen identitate nazionalari buruzko auzia

The labyrinthic case of the Faun. On the national identity of the films

Imanol Zumalde Arregi¹

zer

Vol. 18 - Núm. 34
ISSN: 1137-1102
pp. 195-209
2013

Recibido el 23 de noviembre de 2011, aceptado el 8 de marzo de 2013.

Resumen

Dado que ni siquiera los criterios administrativos resultan a menudo esclarecedores en una actividad que siempre ha tenido, en mayor o menos medida, una dimensión multinacional, la adscripción nacional de las películas es un asunto más complejo de lo que se cree. Este artículo pretende arrojar luz sobre los elementos textuales que permiten sostener que una película es de aquí o de allá, y traslada la discusión al caso paradigmático de *El laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006) con objeto de comprobar de qué manera (mediante qué procedimientos semióticos concretos) el filme arraiga en un espacio cultural determinado.

Palabras clave: cine, identidad, cultura, infancia, mito.

Laburpena

Zer esan nahi du zehazki egungo mundu globalizatuan film “espainiar” ala “mexikar” baten aurrean gaudela aldarrikatzeak? Film bat hemengoa ala hangoa dela argudiatzea ahalbidetzen duten elementu testualak argitzen saiatzen da artikulu hau. Helburu horrekin, Guillermo del Toro mexikarrak zuzendutako *El laberinto del Fauno* (2006) filmean fokatzan du eztabaida, eta prozedura semiotiko zehatz batzuen bitartez espazio kultural jakin batean nola sustraitzen den azaltzen du.

Gako-hitzak: zinea, identitatea, kultura, haurtzaroa, mitoa.

Abstract

What do we want to signify when saying that we are facing a “Spanish” or “Mexican” film in the globalized world of multinational productions? This text try to show how a close reading

¹ Universidad del País Vasco/Euskal Herriko Unibertsitatea, imanol.zumalde@ehu.es

of the textual and cinematic elements can offer some insights in this complex field problems. The case study choose the Spanish-mexican co-production *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) in order to explain the specific semiotics procedures which make a film to grow and be rooted in a particular cultural ground.

Keywords: cinema, identity, culture, childhood, myth.

Si pretendemos tomarnos las películas en serio, no existe otra manera que tomarlas en serie.

Slavoj Žižek.

0. Aproximación

Decimos que un filme es español, mexicano o francés con la mayor naturalidad, sin caer en la cuenta de que ese tipo de atribuciones se hacen en muchos casos a la ligera. Para ello tendemos a apoyarnos en criterios de tipo industrial y administrativo, pero éstos no siempre resultan esclarecedores en una actividad que a menudo tiene una marcada dimensión multinacional. Es obvio que el de la nacionalidad de los objetos culturales no es un problema trascendental, pero es innegable que sopesar estas cuestiones resulta a veces revelador a la hora de elucidar la manera en la piensan (y nos hacen pensar) las películas.

Se trata, por añadidura, de un asunto que ha alcanzado una inesperada actualidad en un contexto como el presente donde la praxis industrial del cine se ha convertido en un fenómeno menos “nacional” que nunca bajo el signo de la creciente globalización de los mecanismos de producción, distribución y consumo cultural. La teoría ha acuñado el concepto de *cine transnacional* para etiquetar ese producto fílmico que pone en tela de juicio el concepto de nacionalidad, no sólo a causa de la heterogeneidad manifiesta del capital humano y financiero que está en su origen, sino sobre todo por el carácter abiertamente híbrido tanto de sus códigos de referencia culturales cuanto de los componentes formales que lo integran².

El laberinto del Fauno (Guillermo del Toro, 2006), fruto cinematográfico de una coproducción al uso (en este caso hispano-mexicana³), parece exhibir toda las trazas de esa suerte de texto-amalgama de carácter *transnacional* que la teoría considera una de las señas de identidad de los objetos culturales de nuestro tiempo; hipótesis esta que su guionista y director apuntaló en firme cuando declaró haberse inspirado en *Sleepy Hollow* (1999) de Tim Burton así como en los cuentos de los hermanos Grimm. Sin embargo, una mirada sensata y desprejuiciada permite apreciar que el filme hace suyos, con el propósito de conjugarlos de nuevo, una serie de temas, motivos, figuras y recursos formales perfectamente identificables en cierta tradición cinematográfica española que ha sido descrita de forma nítida por autores como Santos Zunzunegui (2002) y José Luis Castro de Paz (2005 y 2012), lo que pone en valor la hipótesis alternativa según la cual el filme, merced a unos mecanismos singulares cuyo esclarecimiento quedaría en manos de un análisis minucioso que haga cuentas con la materialidad del texto, arraiga fundamentalmente en ese (y no en ningún otro) espacio cultural.

Las páginas que siguen no evalúan si es razonable afirmar que *El laberinto del Fauno* es una película española cuando fue candidata por México a los Oscars de Hollywood en la categoría de mejor película de lengua no inglesa. Intentan, antes bien, exponer las pruebas textuales concretas que permiten sostener que para apreciarla (o

² Para una explicación solvente del concepto de cine *transnacional* remito al lector a Mette Hjort (2010).

³ 55% del capital español (Anhele Films) y 45% mexicano (Tequila Gang). Dirección (Guillermo del Toro) y fotografía (el oscarizado Guillermo Navarro) a cargo de mexicanos, pero rodado en España (El Espinal y San Rafael, provincia de Segovia; Belchite, provincia de Zaragoza) y con un equipo técnico y un plantel (con Sergi López, Maribel Verdú y Ariadna Gil a la cabeza) mayoritariamente español.

entenderla) en su justa medida es preciso tener bien presente el hecho de que la película guarda memoria, poniéndolos al día, de algunos títulos señeros de la filmografía hispana.

1. Fusión entre la Historia y el mito

Lo primero que habríamos de constatar es que la trama transcurre en la España de 1944, “quinto año de la Victoria” tras el triunfo de las tropas de Franco en la guerra civil (abril de 1939). El filme explicita estos datos contextuales en su mismo arranque de modo que la peripecia queda emplazada con todas sus consecuencias en un espacio geo-histórico determinado⁴. En otras palabras, la *historia* arraiga en la *Historia* para poner en escena la lucha de un destacamento de la guardia civil contra una partida de maquis⁵ refugiados en las montañas. Junto a este dato esencial, otro que no lo es menos: la protagonista es una niña de 13 años, de nombre Ofelia (Ivana Barquero) que entra en contacto con criaturas sobrenaturales, un coro de seres de otro mundo, fabulosos y espectrales (una hada, un fauno, un sapo gigante, etc.), por mediación de los que vive una aventura fantasmagórica en la que se enfrenta a tres pruebas, a cual más peliaguda.

Como se ve, *El laberinto del Fauno* marida la Historia (los protocolos narrativos de un relato realista que se esfuerza por reflejar con mayores cotas de verosimilitud la España de la inmediata posguerra) y lo sobrenatural (la tramoya narrativa del cuento de hadas a la que se suma, con un despliegue de efectos especiales digna de Hollywood, la estilización iconográfica del género fantástico). Este tipo de injertos, santo y seña como decía de la filmografía de Del Toro, dan lugar en este caso a un relato con dos historias o líneas de acción (una correspondiente a lo histórico, otra a lo fantástico) que transcurren en paralelo, y por ende a dos principios y dos finales que se solapan y superponen. La película, en efecto, echa a andar por partida doble mediante sendos introitos verbales: el relato de corte histórico principia con un texto escrito netamente informativo (“España, 1944. La guerra civil ha terminado. Escondidos en las montañas grupos armados siguen combatiendo al nuevo régimen fascista, que lucha para sofocarlos”), y el de corte fantástico con una voz en *off* más evanescente que remite de forma inequívoca a la apertura canónica de las narraciones infantiles (“Cuentan que hace mucho tiempo, mucho tiempo, en el mundo subterráneo, donde no existe ni la mentira ni el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos”).

Ofelia es el personaje central de este entramado bipolar por dos razones correlativas: porque es la única capacitada para transitar por ambos mundos/dimensiones (en la España real de 1944 así como en el limbo subterráneo del cuento de hadas), y porque es el sujeto agente (léase el que lleva a cabo la acción principal) de las dos líneas dramáticas que superpone la historia. En otras palabras, el protagonismo de Ofelia es producto de la sinergia de sus dos características relevantes: su condición de figura órfica (la niña desciende al inframundo del laberinto del Fauno de la misma manera de que Orfeo bajó al Hades en busca de su esposa Euridice) y su orfandad paterna.

⁴ Esta maniobra de apertura dirigida a anclar el filme en un momento y lugar determinados de la Historia de España recuerda a la que abre *Carne Trémula* (1997) de Pedro Almodóvar (ver Poyato, 2012: 123).

⁵ Grupo de guerrilleros de resistencia antifranquista de tipo partisano que combatieron el orden político que se impuso en España tras la guerra civil.

Esta segunda particularidad (la orfandad de Ofelia) da coherencia y convierte en una sola a las dos líneas dramáticas que trenza el relato, de suerte que la segunda (la fantástica y atemporal que transcurre al margen de los rigores de la realidad histórica) se convierte en un reflejo estilizado de la primera (anclada a sangre y fuego en la España de 1944), toda vez que en ambas la acción consiste básicamente en la búsqueda (por parte de Ofelia) del padre. Ofelia es huérfana (Carmen, su madre – Ariadna Gil–, le ha hecho saber que su padre fue sastre y desapareció al comienzo de la guerra), pero se le adjudican dos padres: el capitán de la Guardia Civil Vidal (Sergi López) con el que, debido a su precaria situación de viuda, su madre se casa y del que espera un hijo, y el rey de Balmorra, ya que el Fauno sostiene que Ofelia puede ser la encarnación de su hija, la princesa Boana, que huyó del mundo subterráneo.

Así las cosas, ambas líneas de acción terminan no sólo interconectadas, sino con un desarrollo causal perfectamente invertido: a medida que Ofelia va dando pruebas de que no es hija de uno (reniega del guardia civil hasta tres veces) va acreditando que lo es del otro (supera esforzadamente las tres pruebas que le pone el Fauno). Ante los desaires de su hijastra, el capitán primero se siente molesto, luego enfadado y finalmente la mata de un tiro a bocajarro en el pecho. Este acto sangriento que le convierte en el *No Padre* por antonomasia (amén de no darle la vida, se la quita), permite por contra a Ofelia superar la tercera prueba que la confirma como hija del Rey. Podría decirse, en definitiva, que *El laberinto del Fauno* dispone dos tramas que funcionan narrativamente según el principio de Arquímedes.

Así dispuesto, este dispositivo narrativo de vasos comunicantes se sostiene sobre el punto de encuentro entre uno y otro mundo diegéticos, sobre el lugar de paso que permite a Ofelia transitar de un espacio simbólico a otro. De ahí que, como confirma el título del filme, ese umbral que da acceso al inframundo en el que vive la figura fantástica ocupe un lugar axial en la arquitectura simbólica y narrativa de la película⁶, y que los pasajes de tránsito, los episodios en los que Ofelia accede al laberinto del Fauno que se interpone entre uno y otro universo, se erijan en sus nódulos semánticos.

La escenografía del lugar y el modo en el que Del Toro pone en imágenes la primera incursión de Ofelia en el laberinto nos da algunas de las claves de su calado semántico. En cuanto a su emplazamiento, se encuentra fuera de la casa-molino donde vive la niña, es decir, en un espacio adyacente pero desligado del edificio en el que reside su padrastro guardia civil. No convendría pasar por alto que la acción transcurre de noche, bajo la advocación de la luna, y sobre todo que el tránsito a la otra dimensión (el encuentro con el Fauno) se espacializa como descenso circular a un espacio concéntrico y centrípeto.

2. Reproducción a contrario

Podríamos seguir, pero lo dicho hasta ahora puede ser suficiente para comenzar a esclarecer de qué manera *El laberinto del Fauno* dialoga con algunos filmes señalados de la cinematografía hispana. Porque, yendo al grano, la película del cineasta

⁶ No por azar, en ese lugar Ofelia reniega por primera vez de los dos progenitores que le atribuyen (tanto en la superficie, en el paseo con la criada Mercedes –Maribel Verdú–, cuanto en sus profundidades, ante el Fauno, afirma lo mismo: “mi padre era sastre”), y ahí será asesinada por Vidal en el acto que propicia su reencuentro postrero con el rey.

mexicano es, dicho de forma sucinta, una reproducción *a contrario* de *El espíritu de la colmena*, película dirigida por Víctor Erice en 1973 y que, con toda justicia, pasa por ser la más importante del cine español. Veámoslo con cierto detalle.

Para empezar, en *El laberinto del Fauno* encontramos escasamente alterados los cinco pilares que sostienen el almacén narrativo de *El espíritu de la colmena*:

1. El contexto geo-histórico de la peripecia es el mismo: un entorno rural y provinciano de la España de la inmediata posguerra (hacia 1940 en el de Erice; 1944 en el de Del Toro).
2. Se yuxtaponen una historia realista que arraiga en ese contexto espacio-temporal y una intrahistoria onírica y/o fantástica⁷ (*El espíritu de la colmena* también se abre con sendos introitos verbales, uno que apunta hacia lo mágico y otro hacia la cruda realidad histórica: los títulos de crédito aparecen sobre una sucesión de dibujos infantiles que representan las figuras y motivos esenciales de la película que se avecina –una casa, un apicultor, una mujer que escribe, dos niñas, un tren,...– y en el dibujo final –una pantalla de cine con gente sentada frente a ella– se inscribe la frase característica “Érase una vez...”; tras un corte neto, vemos una llanura atravesada por una carretera de la que viene un camión, y sobre esa imagen se sobreimpresiona la frase “Un lugar en la Meseta española, hacia 1940..”)
3. Protagonismo infantil femenino. Una niña, llamada Ana (Ana Torrent), se coloca a la cabeza de sendas líneas narrativas dado que, para decirlo rápido, es la única que entra en contacto con el ser fantástico (en este caso se trata del monstruo de Frankenstein, el espíritu aludido por el título, que Ana conoce en la pantalla cinematográfica).
4. Esa figura fantasmática es el sustituto paterno que restaña la orfandad de la niña en el mundo real. Ana no es huérfana, pero Fernando (Fernando Fernán Gómez), su padre, vive al margen del mundo, dedicado a la apicultura, a la introspección y la escritura. En contacto con el espíritu, Ana busca subsanar su orfandad paterna *de facto*.
5. Algunas de figuras (es el caso del maqui o del reloj, atributo simbólico de sendos padres fallidos⁸) aparecen con muy semejante carga metafórica en ambas películas.

⁷ Santos Zunzunegui ha sido, que yo sepa, el primero en llamar la atención sobre la fusión que tiene lugar en el filme de Erice entre “el mundo del mito, ubicado más allá, o más acá, de cualquier concreción espacio-temporal precisa, con el de nuestra experiencia si no cotidiana, sí histórica” (ver Zunzunegui, 1994).

⁸ Es significativos que los dos filmes presenten a sendos personajes –a Fernando y al capitán Vidal– consultando un reloj de bolsillo. Ana roba el reloj a su padre y se lo entrega al maqui, en un gesto sustitutivo que no necesita mayor explicación. El capitán Vidal heredó el reloj de su padre, general fallecido en Marruecos en heroico acto de servicio quien estrelló contra el suelo el reloj para que constara la hora de su muerte y su vástago supiera “cómo muere un héroe” (este acontecimiento tiene edípicamente traumatizado al joven capitán de la guardia civil que ansía estar a la altura del

A partir de estos elementos de base que permanecen inalterados, el filme de Del Toro procede a invertir a conciencia los materiales simbólicos más superficiales de *El espíritu de la colmena*:

1. El topos o el espacio que acoge la acción: frente a la llanura castellana, seca, yerma, pajiza, gris y fría en la que tiene lugar la peripecia de la película de Erice, *El laberinto del Fauno* transcurre en un pronunciado y húmedo bosque de exuberante vegetación.
2. La hermandad de sangre de la protagonista: Ana tiene una hermana mayor mientras que Ofelia tiene un hermano menor, ambos con importante participación en sus incursiones órficas *al otro lado diegético*.
3. La caracterización del padre sustituido por la figura sobrenatural, que resultan ser perfectamente inversas: Fernando parece ser un intelectual republicano sumido en su exilio interior que escucha radio Londres a resguardo de la noche, en tanto que el capitán Vidal es un atrabiliario guardia civil franquista hasta la médula que exhibe sin empacho sus creencias ideológicas.
4. La caracterización del proscrito o del elemento disolvente expulsado del orden social franquista: un maqui solitario, herido y frágil, que muere (en fuera de campo) a tiros a manos de la guardia civil en *El espíritu de la colmena*, frente a una partida de maquis integrada por no menos de cincuenta efectivos perfectamente organizados que se enfrenta victoriosamente a un destacamento de la guardia civil en *El laberinto del Fauno*.
5. La caracterización de ser sobrenatural, construido en ambos casos ensamblando piezas heterogéneas: como es sabido, el doctor Frankenstein crea su criatura con fragmentos, órganos y apéndices de cadáveres humanos, en tanto que el Fauno del filme de Del Toro explicita incluso verbalmente (“Soy el monte, el bosque y la tierra” espeta a Ofelia en su primer encuentro) su condición de crisol de elementos diversos de la fauna y la flora del bosque.

Como no podía ser de otra manera, amén de concederles un valor simbólico de primer orden, *El laberinto del Fauno* reproduce *a contrario* tanto la topología del lugar en el que la niña entra contacto con esa criatura fantástica, cuanto la manera en la que Erice plasma el itinerario de paso o el tránsito al lado fantasmagórico de la diégesis.

En cuanto a la escenografía del umbral, el laberinto es un alto muro con trazado circular rodeado de un frondoso bosque húmedo, en tanto que la solitaria y abandonada construcción en la que Ana encuentra al maqui se halla extramuros al pueblo,

coraje y la hoja de servicios de su progenitor). Cuando el capitán Vidal sabe que va a morir, espeta a los maquis que le rodean “Decidle (a mi hijo) a qué hora murió su padre”, petición que recibe como respuesta una frase (“Ni siquiera sabrá tu nombre”) y un disparo mortal en el rostro. Como se ve, en ambas películas el reloj es una suerte de símbolo del relevo paternofilial.

en la mitad de un amplia extensión de tierra árida y sin vegetación, roturada en largos surcos rectos que se pierden en la profundidad de campo. De manera que el viaje a la otra dimensión se espacializa a la inversa: en *El espíritu de la colmena*, Ana camina hacia la casa siguiendo el trazado rectilíneo de los surcos del terreno en un periplo que transcurre en la superficie, mientras en la película del realizador mexicano Ofelia sigue el itinerario circular y centrípeto del laberinto que discurre en la superficie hasta que en su centro se encuentra un enorme agujero de cuyas paredes descende una vertiginosa escalera de caracol que culmina en la morada del Fauno.

Por si fuera poco, el encuentro con la figura espectral da lugar a un intercambio de objetos en sentido inverso: en el filme de Erice, Ana lleva al maqui/espíritu una manzana, un trozo de pan, aceite y la chaqueta de su padre que porta su reloj en uno de sus bolsillos; en el de Del Toro el Fauno entrega a Ofelia una serie de objetos rituales que dan pie a sus tres pruebas: el libro de las encrucijadas, tres piedras de ámbar, una tiza blanca...

En definitivas cuentas, la estructura semántica se mantiene sustancialmente intacta de una película a otra en tanto que sus figuras y motivos simbólicos esenciales son invertidos con precisión. Lo que nos permite sostener que *El laberinto del Fauno* se coloca, de forma inequívoca, en el mismo espacio semántico de *El espíritu de la colmena*.

3. Intertextualidad ampliada

Huelga decir que los lazos intertextuales de *El laberinto del Fauno* no se agotan en sus visibles concomitancias con el filme de Erice. De hecho, hablamos de una manifiesta reedición, ampliada y mejorada, de *El espinazo del diablo* (2001), la anterior película que Guillermo del Toro rodó en España en la que también son perceptibles, entre otros más sonoros, los ecos de *El espíritu de la colmena*.

El espinazo del diablo tiene lugar durante el verano de 1938, en la fase final de la guerra civil. El avance de las tropas franquistas se acerca a la llanura castellana quemada por el sol en la que se levanta un edificio que parece haber sido un seminario o colegio eclesiástico, pero que en ese momento sirve de refugio a un puñado de profesores y alumnos republicanos. Entre ellos destaca Carlos (Fernando Tielve), el protagonista del filme que se singulariza no tanto por su condición de huérfano (también lo son el resto de muchachos, aunque él desconoce que su padre miliciano acaba de morir en el frente), sino porque ve muertos y es capaz de hablar con ellos. Aquí no encontramos maquis (sería un anacronismo), pero hay tres individuos que trabajan para el hospicio que actúan a modo de maquis invertidos toda vez que, escasamente afectos a la causa republicana, sólo quieren el oro que tiene a buen recaudo Carmen (Marisa Paredes), la directora del centro.

De la mano de este infante, el relato se despliega en dos líneas de acción, una que reproduce con crudeza las penurias de los huérfanos y de los adultos a su cargo, y otra que da cuenta de las entrevistas que mantiene Carlos con el fantasma de Luis, un antiguo huésped del orfanato muerto en extrañas circunstancias. Estos encuentros fantasmagóricos tienen lugar, al abrigo de la pálida luz de la luna que se cuela por un lucero, en el aljibe o depósito subterráneo que abastece de agua al edificio, al que se accede por medio de una escalera de caracol situada tras una puerta de la cocina.

Pese a su diferente ornamento, la escenografía del lugar (vertical, descendente, concéntrico y centrípeto) remite conceptualmente a la del laberinto del Fauno e invierte, por extensión, la del edificio que acoge las entrevistas de Ana con el maqui en *El espíritu de la colmena*. Junto a esa cabaña, sin embargo, destaca un pozo de agua que de algún modo pone en conexión el inhóspito lugar con el aljibe donde vive el fantasma de Luis, su antónimo topológico. En cualquier caso, estos espacios escenográficamente antagónicos acogen los momentos candentes de sendas historias en los que destaca un elemento común que no deberíamos dejar en el tintero: en sus encuentros, Ana y Carlos tocan con sus manos la sangre que mana del cuerpo de sus respectivos interlocutores, léase el maqui/espíritu y el fantasma atormentado de Luis.

Sin desmerecer lo dicho, otro vínculo intertextual nada desdeñable de *El Espinazo del diablo* es el que le asocia con *Marcelino pan y vino* (1954), cinta dirigida por el húngaro Ladislao Vajda, otro extranjero acogido por la cinematografía española. Los puntales que sostienen a esta película son sustancialmente los mismos que hemos visto a propósito de las tres anteriores con las que conforma una inesperada tetralogía temática y figurativa.

Como se sabe, *Marcelino pan y vino* está protagonizada por un niño huérfano que busca obsesivamente a su madre hasta que da con ella por la intercesión de ese fantasma paradigmático que es Jesucristo resucitado.

El contexto histórico en el que toma asiento la peripecia parece diferir del de los tres anteriores, pero a poco que agucemos la vista podremos apreciar que la trama se perfila sobre idéntico telón de fondo. Hablamos de un relato retrospectivo que, desde el presente histórico de 1954, rememora acontecimientos acaecidos en los años posteriores a la guerra de Independencia en los que no es difícil reconocer el clima que siguió al triunfo de Franco en la guerra civil (en un momento dado el alcalde del pueblo afirma significativamente “Ahora mandamos en España los españoles”⁹).

En esa peripecia en la que se refractan los traumas de la guerra, con carácter primordial la orfandad de su protagonista, se trenzan dos líneas de acción: la de tintes realistas que desgrana las desventuras de una docena de clérigos que reconstruyen un monasterio en ruinas al tiempo que crían a un niño abandonado en su puerta, trama en la que se entrelaza la aventura esotérica y espectral que Marcelino, el infante huérfano, vive al entrar en contacto con el *hombre del desván*. Se trata de un gran Cristo crucificado de madera que cobra vida milagrosamente y, atendiendo a los reclamos del niño, restaña la falta del huérfano por la vía más cruenta imaginable: acaba con la vida del Marcelino con objeto de que suba al cielo y se encuentre con su madre¹⁰.

A la estela de estos manifiestos paralelismos, los nódulos dramáticos de *Marcelino pan y vino* se sitúan, como en el trío de películas anteriores, en las escenas de tránsito: hasta un total de siete episodios tenebrosos resueltos a la manera del cine fan-

⁹ Sobre este particular, José Luis Castro de Paz (2005: 379) señala que la guerra de Independencia constituye en el filme la “heroica contrafigura de la insurrección franquista –la encarnizada lucha contra unos malignos invasores, que, como ‘los rojos’, destruyen cobardemente en su huida lo que encuentran al paso–”.

¹⁰ No puedo sustraerme a consignar la estridente réplica inversa que este final halla en el extático *happy end* con el que se cierra *El laberinto del Fauno* donde, muerta Ofelia por un disparo de su despiadado padre putativo, la niña puede al fin descender al reino del inframundo donde, sentada a la izquierda del padre-Rey, aguarda su amantísima madre a la que habíamos visto morir en el parto de su hermanito.

tástico y de terror en los que el niño infringe la prohibición expresa que le imponen los curas y sube al desván a parlamentar con la criatura sobrenatural. En este caso el lugar de contacto se encuentra en las alturas (como corresponde a la divinidad en la simbología cristiana de la que está impregnado todo el filme¹¹) y el pasadizo de acceso que da al desván es ascendente (dos tramos rectos de pronunciada escalera en ángulo de 90°) y está preñado de objetos amenazadores (la sala que da acceso al desván está lleno de aperos de labranza e instrumentos punzantes que recuerdan a los aparatosos cuchillos de la cocina de *El espinazo del diablo* donde se halla la entrada del pasadizo que desciende al aljibe del fantasma).

Aunque existen otros muchos que lo confirman, con estos datos es posible concluir que las cuatro películas maniobran en el mismo terreno semántico y figurativo, espacio común cuyos límites vienen definidos por una serie de balizas, a saber:

1. Unidad temática de tintes edípicos: las cuatro son historias de paternidad, cuyo tema esencial es la orfandad restañada¹² de unos personajes infantiles que en la búsqueda del progenitor perdido operan como figuras órficas.
2. Hibridación entre lo histórico y lo mágico¹³: las cuatro películas proceden a maridar una historia de corte realista que transcurre en la guerra civil española o en la inmediata posguerra (excepción relativa hecha de *Marcelino pan y vino*), con toda una serie de acontecimientos fantásticos que la trascienden en los que salen a la palestra una galería de figuras sobrenaturales (un fauno, un espíritu, un fantasma, un resucitado).
3. Superposición narrativa: las cuatro películas yuxtaponen las dos líneas de acción que corresponden a lo realista/histórico y a lo onírico/fantástico, de suerte que el cambio de registro narrativo se figurativiza a modo de trance órfico en una serie de lugares singulares cuya configuración espacial merece ser inventariada.
4. Topología común: la tipología del umbral, del pasadizo o de la zona intermedia parece resuelta con criterio combinatorio, ya que a la hora de formularlas tridimensionalmente las cuatro películas permutan, hasta casi agotar las posibilidades, los valores esenciales puestos en juego en

¹¹ Esta es la mayor discrepancia de *Marcelino pan y vino* respecto a las tres películas anteriores donde lo sobrenatural, onírico, mágico y/o metafísico está despojado de toda sacralización y trascendencia religiosa. En el filme de Vajda el componente mágico se conjuga en versión católica, apostólica y romana, a la manera, si se prefiere, nacionalcatólica o franquista: el fantasma es Jesucristo redivivo, la toma de contacto con la criatura sobrenatural es leída en términos milagrosos, y el viaje de Orfeo al Hades se refigurativiza como subida al cielo (donde habitan los muertos según la cosmogonía cristiana).

¹² A este respecto estamos hablando en cierta medida de historias de derrotero contraedípico habida cuenta de que, a la inversa del drama de Sófocles en el que el hijo mata a su progenitor masculino, el protagonista busca denodadamente al padre muerto.

¹³ No se trata, quede esto claro, de una hibridación de tintes genéricos (por ejemplo, cine histórico más cine fantástico), sino de la yuxtaposición de un *mundo posible* de corte realista con otro paralelo de tintes fantásticos u oníricos.

toda espacialización: ubicado dentro del edificio donde habita el infante (*Marcelino pan y vino* y *El espinazo del diablo*) vs. ubicado fuera (*El espíritu de la colmena* y *El laberinto del Fauno*); pasadizo horizontal (*El espíritu de la colmena*) vs. vertical (los tres restantes que se desglosan, a su vez, en el par ascendente – *Marcelino pan y vino*– vs. descendente –*El laberinto del Fauno* y *El espinazo del diablo*–); trazado rectilíneo (*Marcelino pan y vino* y *El espíritu de la colmena*) vs. trazado circular (*El espinazo del diablo* y *El laberinto del Fauno*).

4. Española por filiación cultural

Ha llegado la hora de que volvamos al punto de partida e indagemos de qué manera podemos aprovechar lo dicho hasta ahora para definir la identidad nacional y/o cultural de la película de Guillermo Del Toro.

Para decirlo rápido, esta maniobra de filiación que el cineasta mexicano acomete en sus dos filmes rodados en España trasciende el gesto de ponerse al amparo o en la línea sucesoria de dos filmes particulares, para entroncar de lleno con una de las vetas dorsales que atraviesan la cinematografía española en la que tanto *Marcelino pan y vino* como *El espíritu de la colmena* constituyen verdaderos polos de atracción. Estoy pensando no sólo en ese rosario de películas españolas que, desde *La aldea maldita* (Florián Rey, 1930) hasta *Furtivos* (1974) de José Luis Borau, pasando por *Las Hurdes* (Luis Buñuel, 1933), *La dolorosa* (Jean Gremillon, 1934) o *Sierra de Teruel* (André Malraux, 1939), Santos Zunzunegui considera que “desborda el realismo por la vía del mito”¹⁴, sino más en concreto en un selecto ramillete de esos filmes que según José Luis Castro de Paz declinan el *modelo mítico* a partir de la figura del huérfano de guerra. Se trata, en palabras del propio Castro de Paz (2005: 369), de un conjunto

“integrado por títulos que, además de participar de ese ‘sustancial uso de esquemas míticos’, (...), otorgará progresivo protagonismo a infantes psíquicamente mutilados, obsesionados por la figura paterna ausente, acallada o arrasada por la guerra –aunque evidentemente, insistimos, el conflicto bélico aparezca siempre metafórico en las películas realizadas antes de la muerte del dictador–, atrapados en una melancólica búsqueda del tiempo perdido, de la infancia perdida, y condenados a narrarla, en angustiosos recuerdos-imágenes que reaparecen, siniestramente circulares, en los vericuetos de la memoria.”

¹⁴ Zunzunegui ha abordado este asunto en numerosas publicaciones de las que me permito destacar dos: *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español* (2002) cuya introducción (pp. 11-24) ofrece una esclarecedora taxonomía de “Las líneas generales o las vetas creativas del cine español”, y su sección primera (de significativo título “En el camino del mito” (pp. 25-76) abunda en las especificidades de aquella que nos interesa primordialmente. En *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español. 1959-1971* (2005) vuelve sobre el tema, sobre todo en su cuarto capítulo titulado “De la realidad al mito” (pp. 61-137), centrando el foco en los filmes de la década.

La línea troncal de ese corpus viene trazada por una serie de jalones: *La sirena negra* (Carlos Serrano de Osmá, 1947), *Vida en sombras* (Lorenzo Llobet-Gràcia, 1948), *Un hombre va por el camino* (Manuel Mur Oti, 1949), *Marcelino pan y vino*, *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1962¹⁵), y llega a su cenit con *El espíritu de la Colmena*. Recuperando y poniendo al día las características esenciales que Castro de Paz detecta en ese archipiélago discursivo (“enunciación subjetiva, cuestión paterna, infancias mutiladas por la herida bélica, formas que buscan la fusión de la historia y el mito”, entre otras), la dos películas de Del Toro, minimizando otras referencias intertextuales más epidérmicas, se arrojan un puesto perfectamente visible no tanto en la nómina administrativa de la cinematografía española, cuanto en el sustrato cultural en el que arraiga uno de sus apéndices fílmicos de más incuestionable valor.

5. La lectura política

Todas estas cuestiones que han ido saliendo a relucir a propósito de la adscripción nacional y/o cultural de *El laberinto del Fauno* nos interpelan de otra manera, no menos acuciante: ¿A razón de qué una película del año 2006 se mira ensimismadamente en el espejo de otra del año 1973? ¿Por qué a la hora de adentrarse en el territorio de lo mítico *El Laberinto del Fauno* escoge la vía del cuento de hadas donde Erice optó por la del cine? En suma, ¿Cómo se coloca políticamente el filme de Del Toro respecto al de Erice? Consciente de que en este tipo de ejercicios interpretativos el mérito estriba no tanto en la respuesta cuanto en la(s) pregunta(s) que se pone(n) sobre el tapete, aventuro una explicación.

Para ello no caerá en saco roto que traigamos a colación *You're the One. Una historia de entonces* (2000) de José Luis Garcí, otro filme que gravita, en parecidos términos a los que hemos apreciado en *El Laberinto del Fauno*, en la órbita de *El espíritu de la colmena*. Bajo unas coordenadas históricas perfectamente intercambiables, sendas historias pivotan en gentes al margen, arrojadas por el franquismo al extrarradio provinciano y al exilio interior, de suerte que el de Garcí hace suyo sin ambages el reto del filme de Erice: representar fílmicamente el desgarrar de la pérdida de la guerra civil. A partir de aquí, a la manera de *El laberinto del Fauno*, todo son diametrales desavenencias por inversión: el seco y yermo Hoyuelos mesetario vs. el frondoso y húmedo Cerralbos del Sella del litoral ovetense; la niña del filme de Erice frente al niño del de Garcí como personaje en el que se opera el cambio decisivo de la historia; el color de uno frente al blanco y negro del otro; el final disfórico e intimista

¹⁵ Este filme, realizado en México por Jomí García Ascot, hijo de un exiliado español, adaptando a la pantalla el libro de memorias de su esposa María Luisa Elío, otra exiliada española, donde narra los dolorosos recuerdos de la huida, detención y muerte de su padre, juez municipal de Pamplona, durante los primeros días de la sublevación franquista, constituye un ejemplo de *españolidad por filiación cultural* equiparable al de *El laberinto del Fauno*. Aunque le antecede en más de una década, *En el balcón vacío* prefigura algunos lances trascendentales de *El espíritu de la colmena* certificando que maniobran en idéntico espacio simbólico: Gabriela, la niña protagonista, observa a través de la enorme ventana de su cuarto (remedo simbólico de la pantalla de cine en la que Ana descubre al fantasma) a un individuo que huye por los tejados de la guardia civil; más tarde sustraerá de la mesa de trabajo de su padre un puñado de tabaco para llevárselo a un detenido que, como el maqui del filme de Erice, será muerto a tiros. Para profundizar en la compleja arquitectura de esta película acudir a Juan Miguel Company (1999) y a José Luis Castro de Paz (2004).

de *El espíritu de la colmena* cuya antítesis perfecta la encontramos en el *happy end* musical de inspiración hollywoodiense que clausura *You're the One*; pasando por algunas figuras esenciales debidamente trocadas: la ambarina colmena de la cristalera interior vs. el blanquecino ventanal con vistas al exterior; la presencia y muerte del maquis vs. la ausencia y vida del maquis; el fuego vinculado a la muerte vs. el frío como heraldo de muerte; etc.

Con todo, la discrepancia sustancial estriba en el rol, en ambos casos crucial, que el cine cumple en sendos filmes de singular trasfondo metacinematográfico. Si en el de Erice el cine es un medio de aprendizaje y revelación donde el personaje infantil descubre a la figura fantasmal llamada, como señala Zunzunegui (1994: 60-63), a jugar el papel de operador mítico en el proceso de introspección transformadora que experimenta la niña, en el de Garci, amén de excusa para exhibir su desatada pulsión cinefílica y su gusto por la cita, el cine tiene efectos hipnóticos que recuerdan a un hechizo o sortilegio, cuando no a un poderoso estupefaciente. Así, su madre dirá de Juanito (Manuel Lozano), el infante protagonista, que el séptimo arte “le tiene sorbido el seso”, y la fauna sociológica de Cerralbos del Sella (los perdedores que protagonizan la historia codo con codo con el alcalde falangista, el cabo de la guardia civil, etc.) que se da cita en esa sonrojante sinécdoque del país que es el Cine Bar España¹⁶, asiste unánimemente extasiada a la proyección de, entre otras, *Gunga Din* (George Stevens, 1939).

Si alguna duda persistiese sobre el rol simbólico de muy diferente signo que el cine ejerce en ambos filmes (fuente de disidencia así como medio de aprendizaje y forja de la individualidad en uno, medio de evasión y comunión social en el otro), sólo cabe comparar ese plano, auténtico centro de gravedad de *El espíritu de la colmena*, en el que se dan cita la pantalla de cine vacía y el cadáver del maqui sobre una mesa, con esa otra de *You're the One* en la que, en plena euforia del avance de las tropas y al son de las gaitas escocesas, un personaje del filme de George Stevens espeta a la absorta concurrencia de Cerralbos del Sella que “La vida de un soldado no sólo es guerra”.

Esta discrepancia insuperable que convierte al de Garci en la antítesis del de Erice, no es óbice para que ambos filmes administren la violencia inherente a sus historias con muy semejante criterio elusivo. Quiero decir que estos textos que se arrojan la tarea de mostrar el trato que el franquismo temprano infringió a los derrotados recurren significativamente a tácticas parabólicas a la hora de plasmar los actos violentos que este se cobra. En la película de Erice, la emboscada y muerte del maqui se ilustra en un único plano en el que una ráfaga de fogonazos y disparos que profanan el silencio y la oscuridad de la noche deja entrever, a la distancia, la cabaña que cobija al fugitivo¹⁷. Garci, por su parte, recurre a la narración en segundo grado (el compañero de celda del difunto rememora ante Julia –Lydia Bosch– la muerte en presidio de su novio) y a la manida metáfora atmosférica (una tormenta con enorme aparato acústico pauta toda la escena) para glosar de soslayo el saldo punitivo de Régimen. Como resultado tenemos dos relatos que apartan la vista con pudor (aunque hablamos de dos tipos de pudor muy diferentes) de toda manifestación violenta.

¹⁶ Que las proyecciones tengan lugar en un bar redundante en la idea de que el morapio expendido en ese establecimiento no se sirve sólo en vaso de cristal.

¹⁷ En idéntico registro elusivo, el homicidio de la niña cometido por el monstruo de Frankenstein en el filme de Whale se refracta en el de Erice en un primer plano del rostro de Ana (Ana Torrent) bañado por la luz de la imágenes.

El laberinto del Fauno se caracteriza por todo lo contrario, no sólo por mirar de frente al rosario de episodios violentos que pautan la trama, sino por mostrarlos en primer plano con una crudeza cercana al exhibicionismo (la hemoglobina fluye con una generosidad sólo equiparable con la que sobre todo los guardia civiles, pero también los maquis, aplican el tiro de gracia a sus enemigos). Esta preeminencia, tanto dramática como visual, de la violencia tiene como estilizado heraldo al grotesco personaje del capitán Vidal, sujeto luciferino de una crueldad sin tasa que ora mata a un indefenso aldeano a golpes en el rostro con el culo de una botella, ora emplea aperos de carpintería para torturar con sádico ensañamiento a los maquis capturados.

Amén de en el tratamiento de la violencia (latente/implícita en Erice y Garcí, presente/explicita en Del Toro), *El laberinto del Fauno* discrepa abiertamente de sus predecesores en la transgresión que el derrotero de su peripecia supone respecto a ese *mundo posible* que se mira en la Historia. Quiero decir que el eufórico triunfo de la partida de maquis con el que se cierra el filme (arrasan el destacamento de la guardia civil y abaten a su capitán como a una alimaña) constituye una disparatada distorsión de los hechos históricos que lo contextualizan donde no se conocen, ni por asomo, episodios semejantes. Mucho más plausible resultan, por contra, las peripecias de los filmes de Erice y Garcí donde la aciaga suerte los perdedores de la contienda civil refleja de forma más convincente la cruda realidad histórica de los años cuarenta. De lo que se colige que, a la postre, la discrecionalidad del cuento de Hadas (el género narrativo donde todo, incluso los hechos más improbables, son factibles) que discurre en paralelo, termina contaminando de forma irreparable esa línea de acción de *El laberinto del Fauno* que echaba a andar con las credenciales de un relato realista empeñado en plasmar con la mayor cota de autenticidad la España de la inmediata posguerra. ¿Cómo repercute esto en la lectura política de la película del realizador mexicano?

Se me ocurre que además de arrogarse un poderoso reclamo comercial, al poner el foco en el furor y la sangre que se le suponen a aquella época, *El laberinto del Fauno* pretende en cierto modo escamotear la deformación flagrante de esa Historia que parece retratar con honestidad. No cabe duda de que todo ello tiene por objeto ensalzar, al extremo de otorgarles el triunfo en la ficción, la causa perdida de los derrotados republicanos que no dieron el brazo a torcer. Sin embargo, esta voluntariosa operación no deja de recordarme a las maniobras revisionistas de signo ideológico contrario en las que están embarcados de un tiempo a esta parte algunos historiadores y comentaristas, para los que el deseo de exonerar de culpa a los responsables del Levantamiento franquista prevalece contra toda evidencia en su interpretación de los hechos documentales.

Fabular sobre el triunfo de la guerrilla del maquis supone una claudicación al deseo sin duda menor que argumentar que la guerra civil comenzó en octubre de 1934 con la llamada revolución de Asturias. Pero da que pensar, siquiera sea en el sentido de que con esta conspicua maniobra el cineasta mexicano se inmiscuye, por la puerta trasera de la ficción, en el candente debate historiográfico que se ha propuesto, por el momento sin el éxito del acuerdo de las partes, construir una nueva memoria de la guerra civil y sus secuelas¹⁸. Lo que refuerza, de una manera diferente y complementaria a las ya contempladas, la filiación española de la película de Del Toro.

¹⁸ Desde esta óptica, el filme del Del Toro formaría parte de lo que Francisco Javier Moral Martín

Referencias bibliográficas

- CASTRO DE PAZ, José Luis (2004). *En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1962), el film exiliado o *la ventana fantasma*. **En:** *Cine y Exilio. Formas(s) de la Ausencia*. A Coruña: Vía Láctea, 2004, pp. 19-59.
- (2005). Raíces profundas (mito, guerra e infancia en el cine español). **En:** Julio Pérez Perucha (ed.). *El espíritu de la colmena... 31 años después*. Valencia: Colecciones de la Fílmoteca, pp. 359-388.
 - (2012). *Sombras desoladas. Costumbrismo, humor, melancolía y reflexividad en el cine español de los años cuarenta*. Santander: Shangrilá Ediciones. Textos aparte.
- COMPANY, Juan Miguel (1999). El exilio y el reino Cinco notas sobre *En el balcón vacío*. **En:** *Archivos de la Fílmoteca*, n.º 33, pp. 162-167.
- HJORT, Mette (2010). On the plurality of cinematic transnationalism. **En:** DUROVICOVÁ, Natasa; NEWMAN, Kathleen (eds.). *World Cinemas, Transnational Perspectives*. London: Taylor & Francis, pp. 12-33.
- MORAL MARTÍN, Francisco Javier (2012). Los perdedores de la guerra civil en el reciente cine biográfico español: de la historia a la memoria. **En:** *Zer*, vol. 17, n.º 32, pp. 171-186.
- POYATO, Pedro (2012). Referencias intertextuales de *Carne trémula* (Almodóvar, 1997). **En:** *Zer*, vol. 17, n.º 32, pp.121-139.
- ZUNZUNEGUI, Santos (1994). *Entre la historia y el sueño. Eficacia simbólica y estructura mítica en El espíritu de la colmena*. **En:** *Paisajes de la forma. Ejercicios de análisis de la imagen*. Madrid: Cátedra, pp. 42-70.
- (2002). *Historias de España. De qué hablamos cuando hablamos de cine español*. Valencia: Ediciones de la Fílmoteca.
 - (2005). *Los felices sesenta. Aventuras y desventuras del cine español. 1959- 1971*. Barcelona: Paidós.

(2012: 175) ha considerado como “la materialización fílmica de la reclamación de amplios sectores sociales por dar mayor visibilidad a los españoles que perdieron la guerra. Reclamación que hunde sus raíces en la segunda mitad de los 90 y la presentación en las comisiones del Congreso de las primeras proposiciones no de ley dirigidas a condenar la dictadura y reconocer el daño moral perpetrado a las víctimas de la Guerra Civil, así como la creación de la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica (ARMH) en el 2000, hito fundamental en la proyección social del debate”. En este orden de cosas, no deja de ser curioso que *El laberinto del Fauno* fuera estrenado en 2006, declarado “Año de la Memoria Histórica”.