

## **LA IMAGEN DEL LABERINTO EN *EL LABERINTO DEL FAUNO* DE GUILLERMO DEL TORO**

**GRUBER, Mónica Viviana Fanny; CALABRESE, Patricia Hebe**

[monica.gruber@fadu.uba.ar](mailto:monica.gruber@fadu.uba.ar), [patricialabrese@gmail.com](mailto:patricialabrese@gmail.com)

PIDAV, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo

Herramientas y procedimientos como producto o resultado de nuestras prácticas. Resultados como herramientas.

### **Resumen**

El punto de partida de nuestro trabajo es analizar la pervivencia y resemantización de la imagen del laberinto en la presentación y representación de la “realidad” en una construcción ficcional de naturaleza audiovisual: la película *El laberinto del fauno* (2006), de Guillermo del Toro. El poder de la imagen es tal que permite ir de lo visible a lo invisible, de la imagen a la idea, al pensamiento. En el laberinto tiempo y espacio se implican mutuamente. En el laberinto se transita por un espacio que conduce al centro y desde allí se puede realizar el camino inverso. Toda medición del tiempo es también medición de espacio. Hay diferentes tipos de laberintos, el caso de la película propuesta tiene su forma y permite el recorrido que Ofelia, la protagonista, efectúa en alternancia y en paralelo según algunos puntos de cruce o encuentro entre su mundo real y el que le propone el viaje. El laberinto puede representar un camino para dar un paso trascendental, para integrarse a una realidad perdida o a otro tipo de vida. Es el espectador el que deberá decidir el sentido que desea darle: aceptar que se trata de un ensueño o bien concebirlo como realidad, es esta encrucijada de sentido en la que se inscribe este relato fantástico. Nos interesa además abordar la construcción de la figura del fauno, ser mitológico

que habita en el laberinto y analizar el sentido del viaje de la heroína en la diégesis.

### Palabras clave

Herramienta, Mito, Símbolo,  
Laberinto, Heroína

### Introducción

No habrá nunca una puerta. Estás adentro  
Y el alcázar abarca el universo  
Y no tiene ni anverso ni reverso  
Ni extremo muro ni secreto centro.

Jorge Luis Borges<sup>1</sup>

Corría el año 1975 y la muerte del Generalísimo Francisco Franco traía esperanzas a una España que había atravesado una larga y férrea dictadura. Mucha gente saludó esperanzada la idea de que la naciente democracia llevara adelante una política que juzgase los hechos ignominiosos que marcaron a fuego la vida de la Península Ibérica durante cuatro décadas. Sin embargo, esto no fue más que un espejismo. La ley de Amnistía sancionada en 1977, lejos de traer justicia, establecía un manto de olvido y silencio cruel que solo serviría para posponer lo inevitable.

Durante los primeros diez años de democracia no se produjeron films españoles que hablasen sobre lo sucedido, como si ese silencio cómplice fuese suficiente para hacer borrón y cuenta nueva, simulando que todo estaba bien. Lo cierto es que se vivía en democracia y ello planteaba nuevos desafíos, lo otro parecía que podía aguardar. Los noventa trajeron aparejado el cambio: comenzaron a aparecer relatos que recogían hechos acaecidos durante la Guerra Civil y la larga dictadura franquista. La memoria se iba abriendo paso lentamente con temas hasta ese momento silenciados. De este modo, relatos como *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del Fauno* (2006), de Guillermo del Toro proponían una lectura histórica atravesada por hechos sobrenaturales o fantásticos: la primera, protagonizada por Carlos, un huérfano de guerra en un orfanato capaz de ver fantasmas y, en la segunda, Ofelia, una niña que parecerá aventurarse en un mundo poblado por seres maravillosos.

<sup>1</sup> Borges, J. L. (1993). Laberinto. En: *Obras Completas*. Tomo II: 364. Buenos Aires: Emecé.

### Dos relatos entrelazados

La película articula un relato de corte realista ambientado en 1944, época posterior a la Guerra Civil española. Se trata del supuesto enfrentamiento entre uno de los últimos grupos de milicianos rebeldes, que resisten en el bosque, frente a un bastión de la fuerza franquista que se alza como un todo absoluto en el lugar emblemático “del molino”, liderado por el capitán Vidal. Él aguarda la llegada de su flamante esposa, Carmen, que viene acompañada por Ofelia, la hija de su primer matrimonio con un sastre fallecido durante la conflagración bélica. A desgano, la pequeña acompaña a su madre que lleva en su vientre al hijo del militar. Ofelia nunca comprenderá el motivo por el cual ella se ha vuelto a casar y por qué debe vivir en una especie de exilio. El malestar producto del embarazo hace que se detengan antes de llegar a su nuevo hogar, momento en el que la niña halla una piedra con forma de ojo. Intuitivamente la encaja en el lugar exacto de un totem de piedra cuya imagen representa un rostro primitivo. Ello pone en funcionamiento el relato maravilloso en el que Ofelia será la protagonista. De la recomposición del rostro de la figura surge un bicho palo que, como elemento sobrenatural, guiará a la niña hasta el laberinto, luego del encuentro desafortunado con su padrastro.

Una de las mujeres que trabajan en la casa del capitán, Mercedes, se convertirá en confidente y protectora de Ofelia. De acuerdo con lo que señala Propp, ella encarna la función de ayudante. La mujer es hermana de Pedro, uno de los rebeldes, y es una infiltrada que colabora con los insurgentes, así como el médico de la familia, el Dr. Ferreiro. Ella corre detrás de Ofelia cuando ésta, siguiendo el camino que le traza el insecto, se aventura hasta el portal del laberinto y le advierte que es un lugar peligroso porque se puede perder y añade que se trata de un montón de piedras que han estado ahí antes que el molino.

Tanto Ofelia como Mercedes constituyen las oponentes de aquel hombre que ambas ven como la encarnación del mal. En el mundo maravilloso las figuras monstruosas a las que la niña enfrentará: el sapo gigante y el hombre pálido, son el correlato de Vidal, el “monstruo de la realidad”.

Como comienzo de la aventura de la historia irreal, el insecto se transforma en un hada a imagen de los cuentos que la niña lee. Este ser maravilloso la conduce, durante la primera noche, desde la habitación hasta el portal del laberinto, la convence para que ingrese y la guía hasta el centro, donde se abre un pozo cuya escalera conduce al mundo inferior. Se produce entonces una *katábasis*. Allí mora el Fauno, un ser legendario y ancestral. Este se presenta como “el Monte, el Bosque y la Tierra” y le anuncia que ella es la perdida princesa Mohana, engendrada por la Luna, que ha regresado finalmente a su reino. Allí Ofelia descubre que en el suelo se replica la imagen del laberinto exterior en cuyo centro se alza una piedra esculpida con la imagen de una niña

que lleva en sus brazos a un bebé y detrás de ambos la figura de un Fauno. Éste le confirma que se trata de ellos dos, pero no menciona al niño. Para validar su esencia “real” deberá cumplir tres pruebas en los tres días que faltan para la luna llena. Asimismo, le entrega el libro de las encrucijadas, recomendándole leerlo cuando esté a solas ya que éste le mostrará qué hacer. Ofelia emprende pues la aventura.

#### El mito como estructura conceptual para interpretar la realidad

No existe una definición omniabarcante de la noción de mito. Se trata de un relato de tiempo inmemorial, que aparece muchas veces ligado a seres excepcionales o a acciones memorables. Pervive pues aborda preguntas que nos hacemos, temas que inquietan al hombre y que son centrales: el sentido de la existencia, el destino, la fugacidad de la vida, qué hay más allá de la muerte, qué es el mal, entre tantos otros.

Todas las culturas han producido relatos mitológicos para explicar cómo se originó el universo, por qué se sucedían las estaciones, el paso de la luz a la oscuridad, la aparición del hombre sobre la tierra, las diversas teogonías. El mito es una forma de conocimiento, una estructura narrativa que requiere de una actitud fiduciaria y que establece lazos en el interior de una comunidad que sirven para cohesionarla ideológicamente.

Durante la Modernidad el mito y las figuras arquetípicas volvieron a ocupar un sitio de interés. No en vano el siglo XIX fue denominado “El siglo de Prometeo” en alusión al Titán que robase el fuego a los dioses para dárselo a los hombres; de este modo, la razón y el progreso quedarían profundamente identificados con esta figura. La siguiente centuria sería nuevamente denominada en honor a otra deidad griega: Hermes, de allí la incorporación de la hermenéutica como herramienta para descifrar el mundo. Los aportes de Sigmund Freud, con respecto al Complejo de Edipo y la interpretación de los sueños, permitieron concebir al hombre como un ser escindido que se desenvuelve entre la lógica racional y los contenidos del inconsciente. No solo se abordarían entonces los estudios del hombre desde el campo de la psicología, sino también el surgimiento y desarrollo de la antropología aportarían nuevas y originales perspectivas de estudio. Los trabajos de campo de Malinowski, en las islas Trobriand, así como la publicación de *La rama dorada* de Frazer expandieron el conocimiento de este campo disciplinar. Asimismo, serían claves los aportes de la Escuela de Cambridge, liderada por Jane Harrison, que echó luz acerca de las relaciones entre mito y rito.

Las grandes conflagraciones mundiales y el saldo de vidas perdidas, los hechos ignominiosos cometidos en nombre de la limpieza racial y la raza pura

en la Alemania nazi, así como las dos bombas atómicas y sus consecuencias, pusieron en evidencia el fracaso del *logos* que hasta ese momento esgrimía orgulloso el mundo. Frente a ello, intelectuales provenientes de diversos campos del conocimiento y del arte se propusieron para enfrentar y comprender la realidad recuperar el mito, desdeñado hasta entonces por prejuicios que lo concebían como inferior y marginal ya que consideraban que se trataba de mera fantasía. Se produjo así un *revival* del mito, en palabras de Bauzá (2005). Actualmente este hábito vivificante trasciende la esfera intelectual para verse reflejado también en los ámbitos académicos y estéticos, ya que los esquemas mitológicos, devenidos ahora en herramientas conceptuales de las que se vale nuevamente el hombre, sirven para re-pensar y re-leer críticamente el mundo contemporáneo.

El mito es una narración que presenta una historia cuyo sentido da lugar a múltiples y renovadas interpretaciones que tienen valor heurístico, es decir, que permiten interpretar el mundo y además, construir una imagen. No todos los mitos han estado ligados a la religión, tal como señala Kirk, sino que también se ocupan de aspectos que se relacionan con las estructuras sociales y psíquicas. Dado que el mito remite a problemas fundamentales de la existencia humana, su alcance es de naturaleza “ontológica”, de ahí sus pretensiones de ser portador de “una verdad”. Se puede hablar de una verdad propia del mito, de un saber que se experimenta como real. Su propia naturaleza oral hace de este un material lábil que se transforma histórica y socialmente.

Las investigaciones que venimos desarrollando hace unos años se nutren de la exégesis del *imaginaire*, considerando el “imaginario” como ese:

Conjunto de producciones mentales o materializadas en obras, a partir de imágenes visuales (cuadro, dibujo, fotografía) y lingüísticas (metáfora, símbolo, relato), que forman conjuntos coherentes y dinámicos que conciernen a una función simbólica en el sentido de una articulación de sentidos propios y figurados. (Wunenburger, 2008: 15)

Se trata pues de “un conjunto de dinamismos organizadores de la psiquis humana, en sus producciones individuales y colectivas”. (Thomas, 1997: 11)  
No debemos perder de vista que:

Lejos de no ser más que materiales accidentales y secundarios de nuestra vida psíquica, las imágenes, en su variedad participan de una totalidad viviente, a través de la cual tomamos consciencia de nosotros mismos y percibimos lo real. Es por ellas que podemos habitar un mundo y dar sentido a nuestra vida”. (Wunenburger, 2005: 13)

Abrevando en el pensamiento durandiano, Bauzá enfatiza que: “Las imágenes, por lo demás, no se acumulan de manera pasiva y anárquica en la psiquis [...], sino que forman verdaderas cuencas semánticas”. (2005: 10)

Según Wunenburger, desde tiempos inmemoriales el hombre se vincula con las imágenes, sean éstas “interiores al sujeto” como, por ejemplo, los fantasmas,

las ensoñaciones o los sueños, o “exteriorizadas en el mundo bajo forma de obras” (2005: 13) artísticas, tanto visuales como verbales. La perspectiva de la teoría del *imaginaire* intenta conocer el carácter de estas imágenes, su dinamismo y poder en relación con la vida desde un punto de vista transdisciplinario para aprehender las propiedades y procesos de las imágenes en su conjunto. Wunenburger sostiene que: “la imagen tanto visual como verbalizada, intermediaria entre la percepción y el concepto, se presenta entonces como un *continuum* indivisible entre el sentido propio y uno figurado, que aclara su verdadera profundidad semántica”. (2005: 16)

Tal como afirma Eliade: “el pensar simbólico no es haber exclusivo del niño, del poeta o del desequilibrado. Es consustancial al ser humano”. Y, además, que: “Imágenes, símbolos, mitos, no son creaciones irresponsables de la psique; responden a una necesidad y llenan una función: dejar al desnudo las modalidades más secretas del ser.” (1994: 12) En consonancia, Kirk sostiene que:

Es probable que muchos mitos sean *simbólicos* en la medida en que representan de una manera indirecta una actitud o una preocupación oculta, a través de acciones concretas realizadas en una esfera manifiestamente distinta; y así vemos que su cualidad fantástica depende a menudo de la <<dislocación>> de las conexiones ordinarias, proceso muy similar al que Freud denomina <<desplazamiento>>. (1992: 61)

El mito y el símbolo advierten al hombre acerca de una “realidad trascendente”; ambos permiten pasar de un plano existencial a un plano superior, el de las esencias. A diferencia del símbolo que opera con imágenes sensibles, el mito opera con palabras ya que es un relato. Es por ello que Bauzá nos recuerda que:

Para una mirada superficial, el mito pareciera ser la contracara de la historia, de la filosofía, de la ciencia o de cualquier otra forma “rigurosa” del saber; empero, desde hace algunas décadas y merced especialmente a la antropología, a la historia de las religiones, a los estudios hermenéuticos y a los que competen al campo del *imaginaire*, es visto desde otra perspectiva. Se lo tiene en cuenta como una forma de lenguaje que expresa situaciones y modalidades diferentes a como las entiende el lenguaje “racional” y se ha puesto de relieve que, al igual que el lenguaje “lógico”, el mito posee también una lógica, aunque *sui generis*. (2005: 20).

### El laberinto y el Fauno: imagen y símbolo

Las imágenes constituyen herramientas fundamentales para presentar y representar la realidad y, es a través de nuestra percepción, que podemos interpretarla. Sin embargo, no solo nos valemos de percepciones sino también de asociaciones significativas que llevamos a cabo con ellas y con nuestros saberes, resultados de experiencias pasadas.

La imagen del laberinto se puede poner de manifiesto tanto en una organización narrativa cuanto en una de carácter visual. Leída como símbolo ha sufrido transformaciones en el nivel estructural y semántico. Despliega multiplicidad de sentidos y posee una fuerza que no deja de mostrarse en nuestra cultura, en nuestro ser individual o colectivo y, además, orienta nuestra forma de estar y comprendernos en el mundo. Se puede, al modo en que explica Wunenburger, concebir la imagen del laberinto como una fuente de la que surge un tejido de variaciones y transfiguraciones: el camino inextricable, la multiplicidad de senderos, las ideas de entrada, llegada y salida. Asimismo, la concepción de dificultad ante lo desconocido múltiple y caótico, lo infinito y, a la vez, presumiblemente cerrado. Se trata de una estructura en la que nos sentimos perdidos, pero como en el horizonte está la salida, hay un espacio otro, quizás abierto: el afuera o tantas otras formas. El laberinto es un arquetipo, es decir, una imagen paradigmática. Es un lugar “donde tiempo y espacio se implican muy íntimamente” (Camblong, 2010: 130). Se trata de un lugar engañoso donde podemos perdernos o morir. El laberinto como imagen es inabarcable, puesto que no sabemos cómo superarlo con solo verlo, sino que debemos recorrerlo para dimensionar su naturaleza. Como representación concreta permite aprehender algo y, a la vez, lo que se presenta como una “verdad” es concebible bajo la estructura de esa imagen. Así parecería que entre lo percibido y lo que la conciencia percibe hay una suerte de ajuste: esto se relaciona con las imágenes recordadas, las que provienen de los afectos, las soñadas o las de otras constituidas por las diferentes expresiones de la cultura. Recorrer la encrucijada de caminos, que particularmente simboliza las dificultades o momentos críticos de nuestra existencia, superar pruebas, vencer monstruos y, finalmente, encontrar algún centro de equilibrio y el objeto buscado, todo esto permite establecer una semejanza con el camino del héroe. Y suscita muchos ecos en el espectador: cuando la pequeña encuentra el laberinto y lo recorre, primero desde afuera y luego lo transita.

El Fauno que construye Del Toro es un ser *sui generis*. No responde del todo a las características del personaje mitológico greco-romano. Según Pierre Grimal:

Parece haber sido un antiquísimo dios romano, cuyo culto estuvo localizado en el mismo Palatino o en sus más inmediatos alrededores. Por su nombre aparece como un dios bienhechor, ‘favorable’ (*qui favet*), protector particularmente de rebaños y pastores lo cual facilitó, bajo la influencia griega su identificación con el dios arcadio Pan. (1981: 193)

Según señala García Gual: “De Pan heredó algunos rasgos el demonio cristiano que tentaba a los santos anacoretas con sus visiones lúbricas y sueños de lujuria; Satán le debe los cuernos y la barba hirsuta y las patas de macho cabrío” (2003: 239). Se trataría de un *daímon* de naturaleza silvestre (Nilsson, 1961; García Gual, 2003). Su origen es antiquísimo y su genealogía

se remonta a progenitores divinos, que varían según diversas versiones del mito: de Crono y Rea (de allí su antigüedad), de Zeus e Hybris, de Hermes y una Ninfa de Arcadia, entre otros.

A los efectos de su distribución en los EEUU, Del Toro tituló su film *Pan's Labrynth* puesto que suponía un conocimiento mayor del mito de Pan en detrimento del de la figura mitológica del Fauno. Y además modificó algunos rasgos constitutivos: no detenta cuernos de cabra, ni falo por lo cual le ha suprimido su naturaleza erótica. Las manos han sido reemplazadas por raíces y su espalda parece el tronco de un árbol. Queremos destacar que en el rostro añoso y bien afilado del Fauno las cejas han sido reemplazadas por dos surcos en forma de espiral, lo que indudablemente lo identifica como el mismo laberinto, por ello en el centro del laberinto dibujado, en la base inferior del pozo, se levanta la imagen de él que parece salvaguardar a la niña que tiene en sus brazos al bebé. Se trataría de una especie de simbolización de la Trinidad.

La espiral es la más antigua y genuina imagen del laberinto; se trata de la representación más esquemática. Dado que se encuentra en petroglifos ubicados en el exterior se ha hecho imposible datarlas en los diferentes emplazamientos en que fue hallada. Si bien esta manifestación pertenece a épocas prehistóricas, no se ha podido establecer si es anterior a las tablillas de Pilos que contienen este esquema. Según Arquímedes: "estos dibujos podrían describirse como curvas generadas por un punto que se mueve a velocidad constante sobre una recta que gira con velocidad angular constante". (Ibáñez Nuguerón, 2010: 70)

De la desorientación y oscuridad inicial Ofelia pasará a la luminosidad y certeza de la escena final. Ella encarna la figura de la heroína y en su búsqueda atraviesa las pruebas y los peligros que estas conllevan, recorre el espacio maravilloso e, indudablemente, halla la salvación en ese reino de fábula. Su esencia está intacta: la bondad la caracteriza al punto de dar la vida por su pequeño hermano.

Ibáñez Nuguerón precisa que:

El símbolo del laberinto remite esencialmente a un cruce de caminos a través de los cuales se intenta descubrir el que conduce al centro y a lo que en él se encuentra. Pero hay una circunstancia muy especial en este símbolo, el laberinto también es una especie de viaje iniciático que supone la presencia de un individuo cualificado, de un elegido. Además, el laberinto remite al ámbito de lo sagrado, es un símbolo de defensa que tiene la función religiosa de defender lo secreto, lo sagrado, contra los asaltos del mal. El laberinto puede conducirnos también al interior de nosotros mismos, nuestro propio centro, y en este caso, desempeña la función de santuario interior donde reside lo misterioso de la persona humana. (2010: 74)



Ofelia con mucho coraje consigue arrebatarse a Vidal el niño. El hombre desesperado la persigue ya que considera al pequeño como heredero de su nombre. La protagonista, siguiendo las indicaciones del Fauno, ingresa en el laberinto que, en el momento más terrible de la persecución, se abre como si se tratase de un ser vivo, para cerrarse a continuación y dejar al perseguidor definitivamente confundido. Sin embargo, por la fuerza y adiestramiento típicos de un militar puede encontrarla y, antes de dispararle en el acceso al pozo, cree que ha recuperado a su hijo. Consideramos que se afirma de este modo la idea de que el laberinto adquiere una función religiosa y guarda el secreto, lo sagrado, contra el avance del mal, encarnado por Vidal. Es en este sentido que podemos interpretar que el laberinto custodia el ingreso al otro mundo: solo destinado a Ofelia, que ha reafirmado su esencia ya que ella es, en realidad, Mohana. La sangre de una inocente se ha derramado para abrir el portal. El niño, que nunca conocerá ni a su padre ni su verdadera identidad, será criado por los rebeldes quienes de este modo se vengarán del cruel opresor.

#### Ofelia y el camino del héroe

García Gual señala que el mito puede presentar elementos simbólicos. La “historia” que transmite pasa de generación en generación, de manera oral y fragmentaria, motivo por el cual va mutando con el tiempo y admite múltiples resemantizaciones. Tal como hemos indicado, las acciones ejemplares de dioses o héroes nutren estos relatos. A partir del *revival* anteriormente mencionado, los estudios de Vladimir Propp, Lord Raglan y Joseph Campbell dieron a la figura heroica una actualidad inusitada.

Atendiendo a las diversas exégesis, Hugo Bauzá establece las notas comunes que manifiestan las características de los diversos héroes. Tomaremos solo aquellas que son pertinentes al análisis del film. El estudioso del *imaginaire* señala que el héroe posee: “Una inteligencia superior que le posibilita solucionar acertijos y problemas” (1998: 35) y, por otra parte: “Sortear pruebas y otros tipos de competencias, de las que el héroe siempre sale airoso”. (1998: 35) Y añade también que: “El haber sorprendido ya en su niñez con hazañas inimaginables [...]” (1998: 36), es otro rasgo constitutivo. Consideramos que Ofelia, como protagonista de la historia, cumple con esos tres atributos: es una niña dotada de una sensibilidad e intuición particulares que la guían en los momentos excepcionales que debe afrontar; su saber intuitivo le ayuda a sortear las múltiples pruebas y situaciones peligrosas que logra superar y, a pesar de su corta edad, enfrenta el peligro y arriesga su vida por una causa mayor: salvar a su hermano.

Otra de las notas características de la heroicidad indica que: “La mayor parte de las veces”, los héroes “han experimentado un exilio, lo que implica una

suerte de conocimiento o iniciación por la que, al regresar, se muestran como seres algo diferentes” (Bauzá, 1998: 35). Podemos considerar que Ofelia vive el pasaje de la ciudad al campo y, en particular, a la casa que domina su padrastro como un exilio de un paraíso familiar perdido. Tanto el “viaje real” con su madre que va a reunirse con su nuevo marido como los acontecimientos maravillosos que vive por mandato del Fauno, constituyen una especie de rito de pasaje. En este caso ella atraviesa y supera esas pruebas, sale transformada e ingresa a otro plano.

Todos los héroes: “Poseen una morfología fuera de lo ordinario; en la mayor parte de los casos manifiestan marcas visibles. [...]” (Bauzá, 1998: 35), dichas marcas constatan la identidad del héroe que se siente casi condicionado a asumir su rol y cumplir el destino ya trazado para él. En este caso, el Fauno señala que se han abierto portales para buscar a la princesa Mohana, siendo ese el último. Además, le indica que ella tiene en su hombro una medialuna porque ha sido “engendrada por la Luna”. Ofelia necesita re-conocerse: se observa en el espejo, con placer, la marca en el hombro izquierdo. A partir de ello, con una cierta convicción e inconsciencia, se produce una suerte de *anagnórisis* y se asume como la princesa perdida, abriendo el libro de las encrucijadas para iniciar el periplo.

En el análisis de la morfología heroica, Bauzá recuerda que: “Por razones diversas siempre existe algún ser (divino o mortal) que pretende deshacerse del héroe, por lo que lo somete a combates extraordinarios de los que se espera que no regrese; más siempre sucede lo contrario, y el héroe retorna victorioso” (1998: 35). En el relato de *El laberinto del Fauno*, como hemos indicado, se entrelazan dos mundos: el real, correspondiente a la violenta España post Guerra Civil, representado por el brutal y tirano Capitán Vidal y el mundo maravilloso del laberinto con su legendario morador. En la diégesis los combates de Ofelia se libran contra el sapo y el hombre pálido del mundo maravilloso y contra Vidal, en el real.

En el marco de los desarrollos vertidos sobre la heroicidad: “Poseer un final violento [...]” y “Tener un final sobrenatural [...]” (Bauzá, 1998: 36) son otras dos características que determinan el desenlace trágico de la historia y de la vida del protagonista. En el caso del *film* analizado, la niña muere asesinada por su padrastro, en la boca del pozo del laberinto, pero ingresa al mundo maravilloso prometido por el Fauno y encuentra a sus padres que han muerto: el rey y la reina del mundo mágico. En la muerte, Ofelia encuentra la salvación: la perdida princesa Mohana regresa en medio de la algarabía del reino. El Fauno la recibe y felicita por haber desobedecido y salvado al bebé: la sangre inocente derramada es la suya, la que ha abierto definitivamente el portal.

En las representaciones de escenas relacionadas con el culto que se celebraba en Micenas, de la misma manera que en la Creta minoica, además de la doble

hacha (*labrys*) y los cuernos de consagración, el árbol ocupa un lugar destacado. (Nilsson, 1961: 27-28). Por lo tanto, no se puede olvidar el valor simbólico que tiene el árbol salvado por la pequeña, cuando destruye al sapo gigante que lo enfermaba, y que florece hacia el final para subrayar el éxito de la empresa. Todo el bosque vuelve a cobrar libertad, incluidos los rebeldes que se ocultaban en el monte.

Un cuento maravilloso para adultos

Dentro de los cuentos populares o tradicionales, de transmisión oral y anónimos podemos encontrar la categoría de *cuento maravilloso*. Este se caracteriza por la presencia más o menos constante de los siguientes rasgos: apertura y cierre a través de fórmulas como, por ejemplo, “Había una vez”, “Y vivieron felices y comieron perdices”; localización temporal y espacial vagas; la dimensión natural y sobrenatural se entremezclan; la presencia de elementos mágicos; transgresiones de las leyes de la naturaleza, como por ejemplo, personajes que cambian su apariencia, animales que hablan, etc.; personajes y actitudes contrastantes: buenos y malos, hombres y monstruos, etc.; presencia de estilización metonímica: la belleza y la fealdad son una exteriorización de la bondad o maldad del personaje; la acción se concentra en torno al héroe/heroína; los personajes pueden ser analizados según el esquema actancial; se destaca la presencia de prohibiciones que el protagonista transgrede en la búsqueda del objeto que lo moviliza; hay repeticiones; el héroe siempre, a lo largo de su camino, tiene oponentes y ayudantes, muchas veces mágicos. El cuento maravilloso plantea un verosímil fiduciario y una resolución del conflicto favorable para el protagonista. La historia de Ofelia, el laberinto y el Fauno puede enmarcarse en esta clase narrativa.

En el mundo mágico ella no ha muerto de ningún modo; al contrario, está ataviada para la fiesta del encuentro: vestida de rojo y con zapatos rojos. El tono seleccionado para esta escena, amarillo sepia, hace que el espectador ingrese a la atmósfera típica del cuento de hadas. Indudablemente nos remite como cita visual al mundo maravilloso al que llega Dorothy en el film *El mago de Oz* (1939), de Víctor Flemming. No cabe duda que este encuentro feliz tranquiliza las emociones que se han puesto en juego por parte del espectador ya que soslaya la muerte de la niña.

Para seguir pensando

Este trabajo es parte del Proyecto PIA HyC 57 *Pervivencia y resemantización de los mitos en el mundo contemporáneo. De la narración oral a la pantalla global* y constituye el primer tramo de un trabajo en desarrollo. Por lo tanto,

nuestra preocupación inicial fue pensar las relaciones entre el relato cinematográfico y el relato mitológico, motivo por el cual abordamos la categoría de mito, de laberinto y los rasgos constitutivos de la figura heroica. También revisamos la categoría narrativa de cuento maravilloso.

Pudimos comprobar que del Toro resemantiza la categoría de mito, la de cuento maravilloso y la pretensión de reconstrucción histórica que el espectador puede presuponer considerando los primeros minutos del film. Comprobamos que no es una película en la que se haga referencia a un hecho histórico puntual, estamos refiriéndonos al enfrentamiento entre el Capitán y los maquis<sup>2</sup> resistentes; el mito del laberinto y el fauno son abordados de modo muy libre si pensamos en los mitos griegos que dan origen al arquetipo correspondiente y el final feliz del cuento de hadas puede suponerse como fruto de la imaginación de la protagonista en el momento de su agonía.

Se abren muchas posibilidades de análisis del film que trataremos de abordar en futuros trabajos.

## Bibliografía

- Bauzá, H. F. (1998). *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2005). *Qué es un mito. Una aproximación a la mitología clásica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (1997). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Biblos.
- Camblong, M. (2010). El poder de la imagen simbólica en el arquetipo del laberinto. En: Bauzá, H. F. (Comp.). *Problemas del imaginario en la cultura occidental*. Buenos Aires, Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires.
- Eliade, M. (1994). *Imágenes y símbolos*. Barcelona: Planeta Agostini.
- Durand, G. (2003). *Mitos y sociedades. Introducción a la mitología*. Buenos Aires: Biblos.
- (2007). *La imaginación simbólica*. Buenos Aires: Amorrortu.
- García Gual, C. (1999). *Introducción a la mitología griega*. Madrid: Alianza.
- (2003). *Diccionario de mitos*. Madrid: Siglo Veintiuno.
- Grimal, J. P. (1997). *Diccionario de mitos griegos y romanos*. Buenos Aires: Paidós.
- Ibáñez Noguero, C. (2010). *Aproximación al laberinto. Una panorámica*. Granada: Universidad de Granada.
- Kirk, G. S. (1992). *La naturaleza de los mitos griegos*. Barcelona: Labor.

<sup>2</sup> Maquis: guerrillero antifranquista que se guarece en el Monte.

- 
- Nilsson, M. P. (1961). *Historia de la religión griega*. Buenos Aires: EUDEBA.  
Thomas, J. (1997). Prólogo. En: Bauzá, H. F. (1997). *Voces y visiones. Poesía y representación en el mundo antiguo*. Buenos Aires: Biblos.  
Wunenburger, J. J. (2008). *Antropología del imaginario*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.  
Wunenburger, J. J. (2005). *La vida de las imágenes*. Buenos Aires: UNSAM.