

Daniela Kuschel / Cornelia Ruhe

Coherencia engañosa. Cuentos de hadas y narración fantástica en *Pan's Labyrinth* de Cornelia Funke y Guillermo del Toro

Resumen: En 2019, trece años después del estreno del aclamado largometraje *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro, se publica el libro homónimo de del Toro en coautoría con Cornelia Funke, por lo que se extiende el fenómeno mediático del *Laberinto* al campo de la literatura. La perspectiva periférica que toma la película con respecto a la Guerra Civil española se multiplica por la del libro. Funke es una autora alemana de literatura fantástica y juvenil que se sitúa al igual que del Toro en la periferia de los discursos de la memoria histórica lo que promete una fructífera alianza. No obstante, la multiplicación de las perspectivas narrativas y estéticas lleva a que se reduzca la interpretación del tema histórico. Mientras que en la película resalta la ambigüedad, que surge de la profundidad mitológica de la narración, el género de cuentos de hadas, que predomina en el libro, produce una 'coherencia engañosa' que esencializa la experiencia histórica única de la Guerra Civil española.

Novelización – coherencia narrativa – géneros fantásticos – memoria histórica/Guerra Civil española.

Le réel n'est pas une fiction puisque tout le monde y croit.

(Emmanuel Adely¹)

Vistas periféricas sobre un tema central de la historia española

La película *El laberinto del fauno*, del director mexicano Guillermo del Toro, de 2006, es una de las obras cinematográficas más exitosas y discutidas del siglo XXI. En poco más de una década se publicaron decenas de artículos científicos y dos monografías sobre la película, lo que demuestra que igualmente en el campo de la crítica se ha convertido en un clásico, y además en tiempo récord para el mundo académico.

1 Adely, "La fiction est tout ce qui a lieu", 14.

La película narra una historia ambientada en los primeros años de la época del franquismo en España, en la que se prolongó la persecución de los maquis con el objetivo de su erradicación total. La Guerra Civil española es un tema que el cine como “elemento de reconstrucción importantísimo de esa memoria”² suele contar de un modo realista, atribuyéndole así una función crítica y denunciadora.³ El ‘miedo a la ficción’, que se produce a menudo en torno a acontecimientos traumáticos como la Guerra Civil, se refleja en las escrituras realistas que pretenden hallar salida a una mera ‘canibalización de la Historia’ (Ruth Klüger), de la que se sospecha que se sirve del material histórico únicamente para fines comerciales y de entretenimiento.⁴ “El evento traumático como ocasión narrativa cae en la tensión que crea el elemento espectacular que le es inherente y que debe ser canalizado a través de formas narrativas apropiadas.”⁵ No obstante, el tema de la Guerra Civil española es una de las cuestiones predilectas de Guillermo del Toro, quien, conocido por su gran pasión por los monstruos, le ha dedicado dos películas fantásticas hasta ahora: *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*. Incluso antes de que el director español de culto Alex de la Iglesia esperpentizara el tema ‘sagrado’ con *Balada triste de trompeta*, del Toro enfrentó el trauma colectivo de esa guerra fratricida con dimensión internacional en un modo decididamente no realista, mezclando así géneros populares como el horror gótico, lo fantástico o los cuentos de hadas. Carmen Moreno-Nuño considera las dos películas ‘españolas’ de del Toro “como ejemplo[s] emblemático[s] de producción filmica transnacional”⁶ que “al quedar al margen de las expectativas locales sobre la recepción del recuerdo [...] muestra[n] paradigmáticamente que la transnacionalización cultural de la memoria puede funcionar como un contra-discurso de la historia nacional”.⁷

En 2019, trece años después de la salida de la película, se publica un libro eponímico de Guillermo del Toro en coautoría con Cornelia Funke, autora alemana de literatura infantil y juvenil reconocida internacionalmente por las trilogías *Mundo de tinta* (2004–08) y *Mundo de Espejos* (2010–15). La novela *Pan’s Labyrinth/The Labyrinth of the Faun*,⁸ publicada simultáneamente en alemán

2 Bernandez Rodal, “De la violencia institucional”, 64.

3 Cf. Kuschel, *Spanischer Bürgerkrieg goes Pop*, 53.

4 Cf. *Ibid.*, 37.

5 *Ibid.*, 38–39 (traducción nuestra): “Das traumatische Ereignis als Erzählanlass gerät in die Spannung, die sein inhärentes spektakuläres Element erzeugt und die mittels geeigneter Erzählformen kanalisiert werden soll”.

6 Moreno-Nuño, *Haciendo memoria*, 26.

7 *Ibid.*, 64.

8 Funke/del Toro, *Pan’s Labyrinth*; Funke/del Toro, *Das Labyrinth des Fauns*.

e inglés, no es una novelización convencional de una película de sucesos –el mismo del Toro subraya que es “[a] novel, not [a] novelization”–.⁹ No forma parte de una estrategia de *merchandising*, no se puede considerar como un producto licenciado; sino que retoma el tema en un momento en el cual ya no se puede esperar un efecto de relanzamiento que lleve a una nueva ola de consumo de la película. La novela es ampliamente ilustrada por el artista, internacionalmente aclamado, Allen Williams, con el cual del Toro ya había colaborado en otros proyectos. Al abundante material adicional proporcionado por las diferentes ediciones DVD de la película –aparte de la versión estándar existe una versión “special”, una “limited” y otra “ultimate”–, como los *Storyboards*, la banda sonora, entrevistas o el diario de la producción,¹⁰ se suman ahora dos nuevos planos: las ilustraciones de Williams y, sobre todo, el texto de la novela. El fenómeno mediático “El laberinto del fauno” se extiende ahora, por ende, al campo de la literatura.

Lo que llama la atención en la alianza inesperada entre Guillermo del Toro, un director mexicano, y Cornelia Funke, una autora alemana, son sus perspectivas distintas, pero quizás complementarias. Ambos autores se sitúan doblemente en la periferia de los discursos de la memoria histórica en España: por su origen y su posición de autor/a en el campo literario y por el tratamiento literario particular de la Guerra Civil. Como director mexicano y autoridad en el cine fantástico, del Toro tiene una mirada periférica sobre un tema central de la historia como de la cultura española del último siglo y la película aborda ese tema en el modo no hegemónico, es decir, antirrealista.¹¹ Lo mismo puede decirse de Cornelia Funke, quien como autora de literatura infantil y juvenil –y además fantástica– también se ubica en la periferia de lo que se suele considerar como ‘alta literatura’ y adecuado para tratar un tema semejante.¹² A parte de eso, siendo una autora alemana, sin duda su nacionalidad influye de modo significativo en su perspectiva sobre el fascismo. En este sentido, es la misma Funke quien señala que la socialización de los autores lleva naturalmente a una

9 “The magic of fairy tales”, 00 h 28 min 42 s.

10 del Toro, *Pan's Labyrinth*, Ultimate Edition 2018.

11 “The magic of fairy tales”, 00 h 35 min 22 s.

12 A pesar de esas situaciones periféricas en cuánto a una visión conservativa de la literatura y del cine, ambos artistas se sitúan en el centro del éxito comercial. Ninguno de los dos autores escribe el libro en su lengua materna, para poder interactuar, tienen que pasar por una tercera lengua, el inglés. Para Cornelia Funke, es el primer libro que escribe en inglés.

transnacionalización del tema: “We bring a nationality, we bring our heritage to the story”.¹³

De esta forma, la alianza de ambos autores promete ser más que un simple complemento de la película, pues añade un nuevo nivel a una narración ya compleja para formar, tras su producción nuevamente transnacional y mediante elementos intertextuales aún más diversos, “un epitome de transnacionalismo”,¹⁴ como lo venía señalando Moreno-Nuño ya con respecto a la primera película de del Toro sobre la Guerra Civil española, *El espinazo del diablo*.

Si trazamos las ramificaciones de esa transnacionalidad de la obra en un mapa de contactos culturales, se producen diversos nudos que reúnen o, a menudo, yuxtaponen conceptos culturales distintos. En eso el debate sobre las taxonomías de la literatura fantástica, las diversas corrientes y sus teorías literarias correspondientes es crucial. En la prensa muchas veces se habla del ‘realismo mágico’ de Guillermo del Toro aplicando una etiqueta tanto cultural como comercialmente poderosa a la producción fílmica del mexicano. Las malas lenguas dirían que el caso de del Toro encaja únicamente con la definición irónica de Gene Wolfe, que sostiene que “Magic realism is fantasy written by people who speak Spanish”.¹⁵ Aunque del Toro no excluye sistemáticamente la influencia de obras o autores considerados emblemáticos para el realismo mágico (p. ej. Juan Rulfo) en su obra,¹⁶ no se somete a un concepto literario que esencializa una realidad y cultura latinoamericana particular.

Cornelia Funke también se refiere al supuesto ‘realismo mágico’ del *Labyrinth del Fauno* en una entrevista cuando afirma:

Lo que más me gusta es que se toma en serio las dos caras de la realidad. También creo en el realismo mágico. Este mundo tiene muchas más capas que la llamada novela realista es capaz de expresar.¹⁷

La expresión un tanto solemne de “creer en el realismo mágico” en comparación con “la llamada novela realista” hace hincapié en una distinción genérico-estética que rechaza un entendimiento culturalista del ‘realismo mágico’. En su lugar enfoca un entendimiento que se caracteriza por el empleo de ciertas estrategias estéticas, destacando su capacidad discursiva de poner en tela de juicio el entendimiento de la realidad como entidad innegable.

13 *Ibid.*, 00:36:02.

14 Moreno-Nuño, *Haciendo memoria*, 54.

15 Gene Wolfe en Baber, “Gene Wolfe Interview”, 132.

16 Diaz, “Guillermo del Toro”.

17 Ayuso, “Cornelia Funke”.

En su artículo “Normal Magic, Normalcy, and Explanation in Popular Fantasy and Magical Realism”, Peter Dixon sigue esa línea y da por entendido que la capacidad de naturalizar los elementos fantásticos, que según Amaryll Beatrice Chanady demarca la diferencia entre ‘realismo mágico’ y ‘lo fantástico’,¹⁸ también es característica de la denominada *fantasy*, la ‘fantástica popular’, de la que forman parte obras como *Harry Potter* o *El señor de los anillos* (Renate Lachmann señala además la misma coincidencia con lo neofantástico de Alzaraki, que según Lachmann se identifica por un solo sistema de realidad, lo que quiere decir que el texto no pone en tela de juicio la validez de la realidad intradieética¹⁹). En consecuencia, Dixon propone como criterio distintivo entre ‘realismo mágico’ y *fantasy* la ‘aparente coherencia’ de los elementos mágicos o fantásticos:

[P]opular fantasy is apparently coherent, while magical realism is not. I hypothesize that the apparent coherence of popular fantasy derives from narrative suggestions that there may be general principles that might allow one to predict what fantastic elements are possible in the story world and what are not. Such general principles are often not stated explicitly in fantasy works, but there are can be [sic!] a wide range of textual cues that imply the existence of such principles.²⁰

Al contrario, las obras pertenecientes al realismo mágico carecen de esa coherencia explicativa:

[M]agical realist stories have little to indicate that the fantasy elements are causally coherent. In particular, there may be little in the way of limitations or mechanistic descriptions such as those found in popular fantasy. Instead, the magic may be connected thematically or metaphorically at the level of the narration. This form of cohesion may supplant or undermine the causal coherence of the fantasy elements in the story world.²¹

En ambos casos el fantasma es ‘incuestionable’,²² pero mientras que en la *fantasy* (y en lo neofantástico) no se pierde la realidad representada miméticamente que

18 Cf. Chanady, *Magical Realism*, 149. La autora denomina ese concepto narratológico ‘authorial reticence’, lo que significa que la no intervención explicativa del narrador “naturalizes the supernatural and the strange world view presented in the text. [...] [T]he supernatural is not explained away, but simply brought down to the level of reality [...]”, *ibid.*

19 Lachmann, “Reflexiones conceptuales”, 32.

20 Dixon, “Normal Magic”.

21 *Ibid.*, 347.

22 Lachmann, “Reflexiones conceptuales”, 32.

la lectora reconoce como propia, en el realismo mágico “[lo] mágico ‘descompone’ al realismo”.²³

El laberinto del Fauno, que figura también bajo la etiqueta ‘fantasy’, es coherente con respecto a los elementos fantásticos ya que queda claro su procedencia del mundo subterráneo representado por el Fauno y su fijación en el libro de las encrucijadas (ya sea todo una fantasía de Ofelia o un hecho dentro del mundo ficcional). Sin embargo, la mezcla de géneros en *El laberinto del Fauno* que oscila entre los diversos géneros y subgéneros antirrealistas como los cuentos de hadas o el cine de terror –sin establecer ninguna jerarquía entre ellos y recurriendo a voluntad a sus convenciones narratológicas– produce algo parecido a la ‘incoherencia’ del realismo mágico, aunque con respecto a la lógica de la narración convencional. De esa manera se niega a un cierre narrativo y, por ende, interpretativo.

Esa diversificación genérica y el uso de escrituras y convenciones de lo fantástico son un doble beneficio para la película de del Toro ya que le asegura el éxito por parte del público de masas y la crítica. Consciente tanto del potencial comunicativo de los géneros, como del desprecio que les concede la crítica,²⁴ *El laberinto del Fauno* logra unir los polos opuestos. Un hecho que lleva al largometraje a que sea también la crítica quien le otorgue la autoridad (en este caso a un mexicano) para tratar la Guerra Civil de forma no hegemónica, alabando su obra en la mayoría de las reseñas y estudios como ‘alegoría política’ que “nos invita [...] a enfrentar lo fantasmagórico de una historia rota y el legado de una guerra que no le pertenece sólo a España”.²⁵ La valorización de una obra que “queda al margen de las expectativas locales”²⁶ es sinónimo de la superación de los mecanismos de exclusión que el centro impone a la periferia. En el caso de del Toro, un factor importante ha sido seguramente “el apoyo y la confianza que le brindó Pedro Almodóvar”,²⁷ lo que le ha dado acceso no solo al mercado, sino también al mundo de cine y de los artistas con mayor reputación en España. Parece que el éxito comercial del director mexicano, y su posición –quizás un poco excéntrica pero muy popular– tanto en el campo literario

23 *Ibid.* 22. El realismo mágico es por ende “un modo de escribir (que en el sentido más amplio contiene algo de prelógico), que permite ciertas colocaciones de *sujets* (racionalmente no verificables)”, *ibid.*

24 “[el género] nunca da prestigio”, Diaz, “Guillermo del Toro”.

25 Rangel, “La Guerra Civil española”.

26 Moreno-Nuño, *Haciendo memoria*, 64.

27 “Guillermo del Toro”.

como cinematográfico, conducen a que del Toro no necesite ninguna etiqueta anclada en un contexto cultural específico, para dar reconocimiento a su obra.

Con respecto a Funke todo apunta a que la legitimación de hablar sobre el fascismo español se basa, primero, en la reputación de la película y la coautoría de del Toro. Segundo, en su origen alemán que le concede cierta autoridad con respecto a la ficcionalización del fascismo. Y, tercero, en el potencial didáctico que comprenden sus novelas juveniles y que promete tratar el tema desde el prisma de la seriedad.

En efecto (y como en las matemáticas) parece que las dos perspectivas periféricas se juntan en una sola, la cual se acerca, y mucho, a los discursos céntricos. Como mostraremos a continuación, la encrucijada de esas perspectivas, la novela misma, se caracteriza por una coherencia ‘engañosa’ que alimenta un cierre narrativo e interpretativo comparable con las estrategias de ‘la llamada novela realista’, que en un acto de coherencia absoluta racionaliza y unifica las ‘capas de este mundo’. En la novela, la mezcla de géneros de la película se ve reducida al género de la literatura juvenil o más bien “all age”, lo que da una posible explicación a las observaciones anteriores: La literatura “all age” es un género que se dirige a un público intergeneracional²⁸ y en el que los patrones narrativos suelen ser más manifiestos y la complejidad reducida.

Profundidad mitológica

La película se desarrolla a dos niveles, que a menudo interactúan –el nivel realista, ambientado en los años de transición entre guerra y posguerra, y el nivel fantástico, “visible solo por aquel que sepa donde mirar”,²⁹ como lo subrayan las últimas palabras de la película–. Convencionalmente, en estos casos, el nivel fantástico suele ser interpretado como teniendo una función compensatoria:

En estudios más recientes, el género fantástico se considera como una literatura de compensación que contrarresta las limitaciones de la Ilustración y la supresión de lo que es permisible en esa época, que elimina las restricciones y se atreve a articular el deseo por el otro. Pero la reducción del género fantástico al puro balance de déficit [...] no va lo suficientemente lejos.³⁰

28 Cf. Bertling, “Einleitung“.

29 del Toro, *El laberinto*, 01 h 47 min 28 s.

30 “In neueren Untersuchungen wird die Phantastik als eine Literatur der Kompensation gelesen, die den Zwängen der Aufklärung und der Unterdrückung des aufklärerisch Zulässigen entgegenwirkt, die Beschränkungen aufhebt und das Begehren nach dem Anderen zu artikulieren wagt. Doch greift die Reduktion der Phantastik auf

Esta interpretación compensatoria tal vez podría funcionar también en el caso de nuestra película: Ofelia, que vive en un mundo hostil y obviamente peligroso, se refugia en un mundo fantástico que, además de divertirla de su vida funesta, tiene la ventaja de dar un significado –aunque fantástico– a hechos que carecen de sentido en la realidad. En oposición a la realidad, la lógica del mundo fantástico da una orientación, o puede incluso salvarles la vida a los protagonistas, como de hecho es el caso en *El espinazo del diablo*, en *Crimson Peak*³¹ o en *The Shape of Water*³² del mismo Guillermo del Toro. En *El laberinto del fauno*, el papel del mundo fantástico es menos positivo: aunque ayude a la protagonista a superar su miedo, no la pone a salvo de una muerte violenta.

Sin embargo, en esa película la aclaración para lo más inexplicable y, a la vez, lo más inquietante –el fascismo– no se debe a la intrusión de lo fantástico, sino a la filosofía: Vidal, el padrastro fascista de Ofelia, vive en la planta de molienda del molino, es decir, en un mecanismo de reloj sobredimensionado. La filosofía de Gottfried Wilhelm Leibniz nos permite entender a ese personaje como un ser humano incapaz de percibir y sentir, como si fuera él mismo un autómatas. Vidal es el peor de los monstruos a pesar de que la película presente algunos muy espantosos, porque su cualidad humana está limitada, reduciéndose por su propia voluntad a una función puramente mecánica. Como personificación del fascismo, no tiene alma, es solo una ruedecilla en el engranaje de un sistema totalitario –y pese a ello es al mismo tiempo plenamente humano–.³³

En una narración que hasta ahora no carecía de complejidad, la novela introduce un tercer nivel, el de los cuentos de hadas, que extiende la narración sobre el reino subterráneo y la princesa Moanna, y que sirve de marco a la película y la completa con otros cuentos relacionados. Aunque los espectadores del largometraje sabían que Ofelia era una lectora asidua de esos cuentos y que, a diferencia de su madre, contaba con ellos para descifrar el mundo, este nivel de cuentos concretos no figura ni en el guion de la película. Además, la novela completa esa visión a través de comentarios explícitos con respecto al provecho que se puede sacar de la lectura:

[Her mother] didn't make books her shelter or allow them to take her to another world. She could only see this world, and then, Ofelia thought, only sometimes. It was

pure Defizitbilanzierung [...] zu kurz", Lachmann, *Erzählte Phantastik*, 25sq. (traducción nuestra).

31 del Toro, *Crimson Peak*. USA 2015.

32 del Toro, *The Shape of Water*. USA 2017.

33 Cf. Ruhe, "Phantastik und Philosophie", 156ssq.

her mother's sadness to be earthbound. Books could have told her so much about this world and about places far away, about animals and plants, about the stars! They could be windows and doors, paper wings to help her fly away.³⁴

Funke y del Toro añaden una crítica explícita a la madre de Ofelia que, en vez de entender los cuentos como clave de lectura para la realidad, cree en los relatos menos fantásticos, pero que, como subraya la novela tomando una perspectiva crítico feminista, han hecho infelices a más de una mujer: “Ofelia’s mother didn’t know it, but she also believed in a fairy tale. Carmen Cardoso believed the most dangerous tale of all: the one of the prince who would save her”.³⁵

Con una excepción –la historia que la niña empieza a contar a su hermanito– los cuentos que Ofelia leía y contaba no formaban parte de la trama de la película. La novela, al contrario, interrumpe la narración para evocar diez cuentos de hadas, entrelazados entre sí y, cómo la lectora comprenderá finalmente, estrechamente conectados con los otros niveles narrativos:

Aprendemos que el reino del padre de Moanna –que no es otra que Ofelia, como ya sabemos– es el de la muerte, por lo menos lo sugiere así el hecho de que Hildoro, el padre de la Ofelia humana, tenga que morir para poder servir de sastre a la madre de Moanna.³⁶ Tres de los diez cuentos tratan del reino subterráneo,³⁷ mientras que los siete otros confieran profundidad a los personajes que ya conocemos como espectadores de la película:

En un bosque no muy lejos de un viejo molino vivía un ogro que comía niños, la gente le llamó ‘el hombre pálido’. Un niño logró escapar y robarle una llave al ogro, la llave con la cual se abría el compartimento en el cual el ogro guardaba la navaja con la que solía asesinar a los niños. El niño tiró la llave en el estanque del molino, donde lo ingurgitó un sapo gigante.³⁸

Ayuso, un hombre de carácter noble, encontró una mujer sin memoria en el bosque, a la que llamó Alba y con la que se casó. Después de que ella le diera un hijo, Ayuso se puso triste por su falta de memoria y buscó el consejo de una mujer sabia, una bruja llamada Rocio. La bruja le ordenó hacer construir un laberinto con las piedras de un pueblo abandonado por los manejos del hombre pálido. En este laberinto, dijo Rocio, Alba encontraría su memoria perdida. Sin

34 Funke/del Toro, *Pan’s Labyrinth*, 20.

35 *Ibid.*, 6.

36 *Ibid.*, “The Tailor who Bargained with Death”, 213sqq.

37 *Ibid.*, “The Sculptor’s Promise”, 31sqq.; “The Bookbinder”, 161sqq.; “When the Faun Fell in Love”, 183sqq.

38 *Ibid.*, “The Boy who Escaped”, 245sqq.

embargo, incluso después de un año, Alba no llegó a recuperar su memoria y murió de pena. Rocío fue ahogada por los hombres de Ayuso.³⁹ Entre estos hombres había un tal Garcés, un hombre a quien le gustaba la violencia contra mujeres y que acabaría siendo transformado en un sapo gigante.⁴⁰

Rocío, que había previsto su muerte, dotó a sus niños de dos objetos mágicos:⁴¹ un cuchillo de cocina para la niña, el cual le permitía defenderse y destruir la máscara que tanta gente vestía. Por su parte, el niño heredó una navaja de afeitar que permitía borrar los malos recuerdos, aunque para ello había que usarla con cuidado, ya que “some memories we have to keep, though they cut deep”.⁴² Tras la muerte del hijo, la navaja pasó a su yerno, que tenía un corazón “dark and cruel”,⁴³ por lo que la navaja se transformó y, en vez de borrarlos, devolvía los malos recuerdos a quien la usaba.

Un rey de Madrid, obsesionado por cualquier forma de reloj y por el orden que permitían imponer a la vida, hizo matar a su bufón por mera crueldad. El hijo de este bufón se hizo relojero en el molino abandonado, usando para ello la plata en la que se transformó el cadáver de la bruja –la misma Rocío– ahogada en el estanque del molino. Este hijo le mandó un reloj hecho de la dicha plata al rey, un reloj que, como decía la carta que lo acompañaba, iba a pararse en los segundos de su muerte.⁴⁴

Coherencia engañosa

Mientras que el nivel histórico-realista de la película se caracteriza por la lucha entre los partisanos republicanos y el ejército franquista, el plano fantástico sustituye los elementos amenazantes por unas criaturas de horror saturadas con alusiones intermediales –a la mitología antigua en el caso del fauno, pero también a las pinturas de Francisco de Goya en el caso del hombre pálido–.⁴⁵ Existen algunas correspondencias entre personajes o situaciones de ambos

39 *Ibid.*, “The Labyrinth”, 61sqq.

40 *Ibid.*, “The Echo of Murder”, 231sqq.

41 *Ibid.*, “The Razor and the Knife”, 135.

42 *Ibid.*, 137.

43 *Ibid.*, 138.

44 *Ibid.*, “The Watchmaker”, 109sqq.

45 Otros intertextos o -medios son *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll, las obras de Arthur Machen y C. S. Lewis o las ilustraciones de Arthur Rackham. Por otras relaciones intertextuales véase también Ruhe, “El espíritu en el laberinto”.

niveles, el hombre pálido obviamente corresponde al monstruo humano Vidal, tal como el banquete que el oficial presentó a los notables del pueblo vecino equivalía al convite solitario del ogro. Sin embargo, esos lazos estaban visibles y, más importante, legibles solo por aquellos que, cómo Ofelia, “sepan donde mirar”; solo por personajes que, gracias al entrenamiento a través de la lectura de cuentos (de hadas), sabían percibir estas posibilidades de conexión. A Ofelia como a las lectoras informadas, el mundo fantástico, apoyado y hecho accesible por la lectura de cuentos de hadas, sirve como modelo para entender el mundo realista.

Añadiendo un nivel entero dedicado a los cuentos de hadas no solamente se subraya el papel central de esas lecturas predilectas de Ofelia, sino que las transfiere del nivel latente al nivel explícito. Los cuentos articulan los dos otros niveles, mostrando que no solo hay paralelismos, sino que los tres juntos forman una narrativa coherente. Por un lado, esto atestigua la veracidad interna del nivel fantástico, lo que permanecía al menos ambiguo en la película.

Por el otro lado, este nuevo nivel confiere sentido a los acontecimientos y nos hace entender los hechos como el eco distante de una historia, si no milenaria, al menos antigua. Parece evidente que Vidal es el descendiente del rey obsesionado. Heredó no solamente su reloj, pero también la obsesión por la puntualidad y el orden, al igual que la crueldad de su antepasado. Robó la navaja de afeitar en una tienda saqueada de Barcelona⁴⁶ sin darse cuenta de sus poderes mágicos. La navaja sigue devolviéndole malos recuerdos, inculcándole un odio hacia sí mismo. De esta forma, las convicciones fascistas de Vidal acaban de ser una mera agudización de esa crueldad transmitida de manera genealógica, amplificada con objetos mágicos y maléficos –y no una culpabilidad individual de la cual el solo tiene la responsabilidad–. De la misma manera está caracterizado el personaje de Garcés, un oficial al servicio de Vidal, tan cruel y violento como él –y asimismo dotado de un antecesor sádico gracias al nuevo nivel que la novela añade–. Mercedes, a su lado, aparece como la descendiente de la sabia Rocío, armada con su cuchillo, y cortando al menos la máscara humana del monstruo Vidal.

La violencia extrema y arbitraria de Vidal se ve dotada de una dimensión de profundidad que esta vez no se revela ni como histórica ni tampoco como filosófica, sino mítico-fantástica. De ese modo, la novela cae en la trampa que la película logró evitar: los hechos fantásticos acaban de ser una mera explicación para el horror del mundo realista, compensan un déficit al cual la película

46 Funke/del Toro, *Pan's Labyrinth*, 46.

no ofrecía un remedio fácil. En su lugar, la conexión con los cuentos de hadas deja claro que la maldad del fascismo, la malicia de Vidal y de sus hombres no son productos de una situación histórica concreta, sino que fueron concebidos muchas generaciones atrás y eran inevitables, independientemente de la situación histórica.

Los cuentos explícitos incluidos en la novela sirven de lazo palpable entre lo real y lo fantástico, lo que da a este último no solo la función de trasfondo permitiendo la lectura e interpretación de una ‘realidad’ brutal, sino su explicación de manera genealógica y coherente. En este marco, el mundo según la película sigue las mismas reglas que los cuentos de hadas, sin que la mayoría de la gente se percate de la suma importancia de ellos. Además, la aplicación revisada de esas reglas tiene un efecto perturbador ya que apela a la responsabilidad y a la libertad de decidir, así como a la resistencia. El mundo según la novela *es* un cuento de hadas. Mientras que la película explica una realidad histórica a través de un trasfondo fantástico, la novela se desliza en el reino de una fantástica unipolar,⁴⁷ y de una narración no ambigua, disolviendo así los lazos con la historia.

Esto a su vez conduce a la deshistorización de una ficción antes sólidamente anclada en una situación histórica única, aunque generalizable a otras fascismos. El hecho de que la historia, apoyada por los cuentos de la novela, tenga de manera súbita coherencia, y contenga así un significado más profundo, exculpa a los individuos y aleja el asunto del contexto histórico concreto en que la película lo había ambientado.

El retorno de la narración autorial

La obediencia y el desafío a las autoridades son temas centrales de la película, ya que Ofelia, desde el principio, rompe las reglas que le imponen tanto el Fauno como su madre y Vidal.⁴⁸ Al final la desobediencia puede ser vista como la victoria contra el sistema fascista que se basa en la obediencia ciega y en el hecho de que cada uno ejerce incondicionalmente su papel en el sistema. Esa crítica inherente a la sumisión bajo un sistema y una ideología totalitarios se muestra también en la narración de la película, centrada en la perspectiva de la niña que, equipada con elementos fantásticos, mitológicos y de los cuentos de hadas no produce ninguna genealogía entre el mal del mundo humano y los monstruos del mundo fantástico.

47 Lachmann, “Reflexiones conceptuales”, 32.

48 Cf. Ruhe, “Phantastik und Philosophie”, 170sq.

En el libro de Funke, en cambio, observamos el retorno del narrador omnisciente que impone su perspectiva autorial. Desde la primera página está presente un narrador que explica la historia a la lectora, contextualiza los eventos, y da orientación. Conocido de la literatura realista tradicional (que se desarrolla a finales del siglo XIX), este discurso afirma una realidad objetiva reproduciendo valores conservadores y relaciones de poder tradicionales. Aunque la película comienza también con la fórmula tradicional de los cuentos de hadas (“érase una vez”), esta no asume el discurso autorial a lo largo de la narración, sino que mantiene la duda sobre el espacio de enunciación, es decir, sobre quien ve, percibe y relata. Esa incoherencia narrativa tiene un efecto perturbador en el público. En el libro tanto las focalizaciones diversas como los apartes que relatan los cuentos de hadas, estableciendo aquella genealogía que conecta el mundo fantástico y el mundo real, son presentados por el mismo narrador omnisciente. Fijándose en el índice del libro, aún en la tipografía se refleja la estructura regular de la narración y el control sobre el discurso que parte de una entidad extratextual. Mientras que los títulos de los capítulos son regulares, los de los cuentos de hadas se resaltan en cursiva y llevan un símbolo por delante que hace pensar en una flor de lis. Marcando de esa forma los párrafos que contienen los cuentos de hadas, admite así un papel extraordinario a su contenido.

De una mezcla de géneros resulta la ambigüedad constantemente perceptible por la que la película fue recibida positivamente en la crítica. La ambigüedad nos altera porque supone incertidumbre y duda y conlleva una inquietud que se puede manifestar también corporalmente. La mezcla de géneros cambia la posible interpretación del tema histórico, ya que es capaz de semiotizar tanto el índole traumático del acontecimiento como la virulencia de su memoria. En consecuencia, la película *El laberinto del Fauno* logra hacer tangible a escala transnacional y para un público amplio el desasosiego y la persistente virulencia de la memoria de un acontecimiento histórico específico.

Pues, parece que el libro ofrece una salida cómoda al malestar que la película sabe transmitir de manera contundente. La opulencia visual de la película – sobre todo de los elementos fantásticos– que es a la vez fuente del desasosiego y ‘bálsamo’ contra el horror inconcebible de la realidad histórica⁴⁹– se reduce a un lenguaje más simple que prefiere la parataxis y un vocabulario claro e inequívoco. En consecuencia, el potencial inquietante es suprimido, dejando muy

49 Aplicando la idea de Collins, cf. Kuschel: *Spanischer Bürgerkrieg goes Pop*, 142.

claros la brutalidad y el mal de un mundo fantástico unipolar que ha perdido su historicidad localizable.

El rumbo hacia un mundo de hadas ‘acogedor’ –en el sentido de coherente, estructurado y unívoco– es la implementación de un género que consolida valores normativos, distinguiendo por ejemplo claramente entre ‘los buenos’ y ‘los malos’. Al contrario de la película en la que la mitología –un género lleno de ambigüedades– es el intertexto predominante (véase por ejemplo las referencias a las pinturas de Goya), la novela no evoca el mundo altamente ambiguo de la mitología, sino que lo sustituye por el mundo sólido y bien regularizado de los cuentos de hadas. Este último por su independencia de un lugar y un tiempo concretos,⁵⁰ se aleja de todo tipo de contexto histórico o político específico, esencializa el mal y alivia la virulencia del trauma que resuena en la memoria histórica.

La novela propaga una desconfianza frente a la ambigüedad y más aún: parece dudar de la capacidad de la lectora de otorgar sentido a lo ambiguo. Desde un punto de vista didáctico (y teniendo en cuenta el supuesto género juvenil o “all age”) esa posición es concisa y afirma modelos tradicionales que intentan transponer el desasosiego en cognición. Desde un punto de vista crítico a las ideologías, la manifestación de una autoridad narrativa que va de la mano con interpretaciones premeditadas e incontrastables subvierte la crítica misma.⁵¹

Al fin de cuentas, la multiplicación de niveles narrativos, de géneros y de formatos que aporta la novela lleva irónicamente a que se reduzcan las perspectivas sobre el tema y, por ende, la ambivalencia generada por ellas. En la medida en que la película obliga al público a otorgar independientemente significado a lo ambiguo, el libro le quita ese peso de encima esencializando la experiencia histórica única de la Guerra Civil española.

Bibliografía

“Guillermo del Toro: ‘Tengo una deuda con Almodóvar, España y el cine español’”. In: *Lavanguardia* (15.10.2014), <https://www.lavanguardia.com/cultura/20141015/54417137273/guillermo-del-toro-tengo-una-deuda-con-almodovar-espana-y-el-cine-espanol.html> (última consulta 5.10.2020).

50 Cf. Friedrich, “Einführung”, 10.

51 Sin embargo, lo explicativo de la novela tiene también sus ventajas: mientras que la película deja a solas a la lectora con todas las alusiones dadas, la novela la guía explicando los contextos y alusiones cubiertos. En el capítulo “Padres e hijos” (37–45) profundiza por ejemplo en la lectura filosófica del reloj como modelo del ser vivo de Leibniz, que fue explorado en la crítica literaria de la película. Cf. Ruhe, “Phantastik und Philosophie”, 156sq.

- Adely, Emmanuel: “La fiction est tout ce qui a lieu”. In: Collectif Inculte: *Devenir du roman*, vol. II: *Écritures et matériaux*. Paris: Inculte 2014, 11–17.
- Ayuso, Rocío: “Cornelia Funke: ‘La fantasía puede ser a la vez política y poética’”. In: *The Hollywood Foreign Press Association* (31.07.2019), <https://www.goldenglobes.com/articles/cornelia-funke-la-fantasia-puede-ser-la-vez-politica-y-poetica> (última consulta 10.08.2020).
- Baber, Brendan: “Gene Wolfe Interview”. In: Peter Wright (ed.): *Shadows of the New Sun. Wolfe on Writing/ Writers on Wolfe*. Liverpool: Liverpool University Press 2007.
- Bernárdez Rodal, Asunción: “De la violencia institucional a la violencia de género: últimas representaciones cinematográficas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo”. In: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 34,1 (2009), 61–75.
- Bertling, Maria: “Einleitung”. In: Idem (ed.): *All-Age-Literatur. Die Entdeckung einer neuen Zielgruppe und ihrer Rezeptionsmodalitäten*. Springer 2016, 1–7.
- Chanady, Amaryll Beatrice: *Magical Realism and the Fantastic Resolved versus Unresolved Antinomy*. New York: Garland 1985.
- Díaz, Vicente: “Guillermo del Toro: ‘El cine de género es cultura viva. En cambio, el cine de autor es cultura disecada’”. In: *Cualia.es*, <https://cualia.es/guillermo-del-toro-el-cine-de-genero-es-cultura-viva-en-cambio-el-cine-de-autor-es-cultura-disecada/> (última consulta 5.10.2020).
- Dixon, Peter: “Normal Magic, Normalcy, and Explanation in Popular Fantasy and Magical Realism”. In: *Canadian Review of Comparative literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* (junio 2003), 335–348.
- Friedrich, Andreas: “Einführung”. In: Idem: *Filmgenres: Fantasy und Märchenfilm*. Stuttgart: Reclam 2003.
- Funke, Cornelia/del Toro, Guillermo: *Pan’s Labyrinth: The Labyrinth of the Faun*. With illustrations by Allen Williams. New York: Harper Collins 2019 (*Das Labyrinth des Fauns*. Traducido del inglés americano por Tobias Schnettler. Frankfurt: S. Fischer 2019).
- de la Iglesia, Alex: *Balada triste de trompeta*. E 2010.
- Kuschel, Daniela: *Spanischer Bürgerkrieg goes Pop. Modifikationen der Erinnerungskultur in populärkulturellen Diskursen*. Bielefeld: transcript 2019.
- Lachmann, Renate: “Reflexiones conceptuales sobre lo fantástico”. In: Sarah Burnautzki/Daniela Kuschel/Cornelia Ruhe (ed.): *Más allá del Realismo Mágico*. Berlin: Peter Lang 2021, 19–35.
- Lachmann, Renate: *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2002.

- Moreno-Nuño, Carmen: *Haciendo memoria. Confluencias entre la historia, la cultura y la memoria de la Guerra Civil en la España del siglo XXI*. Madrid/ Frankfurt a. M.: Iberoamericana/Vervuert 2019.
- Rangel, Cecilia Enjuto: “La Guerra Civil española: entre fantasmas, faunos y hadas”. In: *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies* (2009), <https://ejournals.library.vanderbilt.edu/index.php/lusohispanic/article/view/3237> (última consulta 12.08.2020).
- Ruhe, Cornelia: “Phantastik und Philosophie in Guillermo del Toros *El laberinto del fauno*”. In: Florian Niedlich (ed.): *Facetten der Popkultur. Über die ästhetische und politische Kraft des Populären*. Bielefeld: transcript 2012, 149–174.
- Ruhe, Cornelia: “El espíritu en el laberinto. La memoria filosófica de la guerrilla en películas de Víctor Erice y Guillermo del Toro”. In: Pere Joan Tous/Cornelia Ruhe (ed.): *La memoria cinematográfica de la guerilla antifranquista*. Leiden/Boston: Brill/Rodopi 2017, 39–58.
- del Toro, Guillermo: *El espinazo del diablo*. E/MEX/USA 2001.
- del Toro, Guillermo: *El laberinto del fauno*. E/MEX 2006.
- del Toro, Guillermo: *Crimson Peak*. USA 2015.
- del Toro, Guillermo: *The Shape of Water*. USA 2017.
- del Toro, Guillermo: *Pan's Labyrinth*. Ultimate Edition. Material Adicional. 2018.