

LA TRAVESÍA DE OFELIA Y LAS TRES PRUEBAS EN *EL LABERINTO DEL FAUNO* (2006), DE GUILLERMO DEL TORO

*OPHELIA'S JOURNEY AND THE THREE TRIALS IN GUILLERMO DEL TORO'S PAN'S LABYRINTH (2006)*

Gema NAVARRO-GOIG 

[gnavarro@art.ucm.es](mailto:gnavarro@art.ucm.es)

*Universidad Complutense de Madrid, España*

RESUMEN: La filmografía de Guillermo del Toro deconstruye algunas de las convenciones vinculadas a lo fantástico, principalmente el horror gótico y el género de los cuentos de hadas. Emplea con recurrencia fórmulas antiguas, como personajes y motivos arquetípicos de historias tradicionales y de fantasía, adaptándolas a la sociedad y cultura contemporáneas. Lo fantástico funciona como un universo paralelo perceptible por ciertos personajes y por los espectadores. Sus películas describen una realidad sobrenatural entremezclada con el mundo ordinario, utilizando arquetipos en estas narraciones en el mundo real. La fantasía proporciona al director un vehículo para la presentación de temas político-sociales a través de una serie de metáforas, que podemos apreciar en obras como *El laberinto del fauno*. Ofelia, la niña protagonista, representa la resistencia contra el fascismo, y emplea la fantasía como un medio poderoso para redefinir la realidad. La película establece paralelismos entre los mundos ordinario y sobrenatural, recordándonos a los códigos en las películas de horror gótico entre otros aspectos —debido al carácter circular de su narrativa o la desubicación espacio-temporal de la heroína, como una figura atrapada entre dos realidades, entre una narración histórica y otra fantástica.

PALABRAS CLAVE: cine; fantasía; cuentos de hadas; infancia; gótico; monstruos.

ABSTRACT: Guillermo del Toro's filmography deconstructs some of the conventions relating to the fantastic, especially Gothic Horror and the Fairy

Tale genre. He recurrently uses old formulas such as archetypal folk and fairy tale motifs and characters, adapting them to contemporary culture and society. The fantastic acts as a parallel universe, perceptible by certain characters and by the viewer. His films describe a supernatural reality that intertwines with the ordinary world, using archetypes of these narrations in the real world. Fantasy serves to the director as a vehicle for introducing political and social issues through a series of metaphors, which can be seen in films such as *Pan's Labyrinth*. Ofelia, the child protagonist, stands for resistance against fascism, using fantasy as powerful means to redefine reality. The film draws a parallel between the ordinary world and the supernatural one, reminding us of the codes of Gothic horror films, among other aspects, due to the circularity of its narrative or the spatial and magical displacement of the heroine as a figure caught between two realities, between a historical narrative and a fantastic one.

KEYWORDS: cinema; fantasy; fairy tales; childhood; gothic; monsters.

## 1. Introducción

La película *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro (2006) puede ser considerada como paradigma de la adhesión de su director hacia los cuentos de hadas, el horror gótico y el género fantástico. Constituyen una serie de temáticas no demasiado tratadas en la cinematografía mexicana, hecho que confiere un mayor interés, si cabe, a la obra de este cineasta, interesado por todo tipo de manifestaciones artísticas, desde la literatura, la pintura, o el cómic, al diseño escenográfico y al de vestuario. Estos aspectos han contribuido al enriquecimiento de su lenguaje cinematográfico y, como señala Daniel Chávez, la «profusión de prácticas y discursos visuales que nutren las puestas en escena de Del Toro colocan su trabajo en una encrucijada de lenguajes artísticos de gran complejidad» (2011, 371).

En consecuencia, una parte significativa de la filmografía de Guillermo del Toro «se apropia de imágenes, símbolos y estructuras propias del cuento de hadas» (Ribodó, 2013, 70), partiendo de la base de que no se manifiestan como reescrituras o adaptaciones cinematográficas de cuentos específicos; se trata de obras cargadas de valor simbólico y que van destinadas a un público adulto. En la filmografía del director, se aprecia una deconstrucción de su infancia, donde la fantasía le sirve como vehículo para introducir temas de

carácter político y social, para elaborar metáforas en torno al miedo y al odio y para dotar de dignidad a una serie de personajes que han sufrido rechazo o marginación. Lo monstruoso y lo fantástico, la apropiación de imágenes que provienen de la tradición literaria o pictórica, se integran en lo cotidiano, en una convivencia que no siempre es fácil y que refleja los aspectos más oscuros del ser humano.

La protagonista de la historia es una niña, Ofelia, que traspasa esa especie de «a través del espejo» hacia un mundo sobrenatural e intemporal como huida de una insoportable realidad. Hay que sumar a la fantasía una serie de condicionantes, de elementos a tener en cuenta en su experiencia vital: «El espectro que acecha a Ofelia, esa ausencia, ese trauma que no aflora o se hace visible, es el de la madurez, la necesidad de aceptación de que la crueldad no puede maquillarse con cuentos de hadas» (Acevedo, 2018, 4). El cuento de hadas le ayudará a adquirir el coraje necesario para enfrentarse con el oscurantismo de su tiempo, y el viaje hacia el reino subterráneo conllevará, de alguna manera, una travesía hacia la madurez. En este caso, y según afirma Salgado, «lo fantástico no forma parte de la lógica del relato, sino que ejerce de universo paralelo, sólo perceptible por determinados protagonistas y por el espectador» (2016, 137).

Para Javier Acevedo, en el filme se esboza un paralelismo entre el mundo ordinario y el sobrenatural, enlazando directamente con los códigos del cine de terror gótico, entre otros aspectos por la circularidad de su narrativa o por el desplazamiento espacial y mágico de la heroína como figura atrapada entre dos realidades, entre una narrativa histórica y otra fantástica, que sólo se puede explicar desde el ámbito simbólico del cuento de hadas. Al comienzo de la película, hay una clara separación entre la historia y la esfera fantástica que Ofelia crea para escapar de una cruel realidad impuesta por su nuevo padre, el capitán Vidal. En el transcurso de ella, estos dos aspectos van interrelacionándose cada vez más (2018, 7).

Los elementos fantásticos y la realidad en la que se materializan los horrores de la guerra y la represión subsiguiente, vienen dados fundamentalmente por la presencia del Fauno, el Hombre Pálido y las hadas. Como apunta Castro Rocha, «una cuestión es si esta existencia es aceptada como “real” o no por el espectador, si se considera que estos seres existen de forma paralela al mundo “real” o sólo se deja a la imaginación de la protagonista» (2012, 146).

## 2. La convergencia de dos mundos y la irrupción de la magia en una realidad histórica

La acción transcurre en el año 1944, en una zona montañosa del norte de España, en un campamento militar donde el capitán Vidal intenta acabar con la resistencia de los últimos rebeldes republicanos, los maquis. Estos hechos, los que establecen el desarrollo de toda la película, están narrados valiéndose del recurso narrativo del *flashback* ya que, al comienzo de la primera escena, Ofelia yace en el suelo mientras la cámara se funde en uno de sus ojos introduciéndonos en la trama, que siempre es percibida a través de la niña, único personaje en contacto con la fantasía. Son sus ojos los que funcionan como un símbolo para expresar la visión subjetiva del personaje y su propio mundo. Una voz masculina inicia el relato:

Hace mucho tiempo, en el reino subterráneo, donde no hay mentiras ni dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo humano. Ella soñó de cielos azules, suave brisa y sol. Un día, eludiendo a sus cuidadores, la princesa escapó. Una vez afuera, el sol brillante la cegó y borró su memoria. Ella se olvidó de quién era y de dónde venía. Su cuerpo sufrió frío, enfermedad y dolor. Y finalmente, ella murió [...].

Siguiendo la fórmula de los cuentos de hadas más tradicionales, Del Toro utiliza la estructura típica de «érase una vez» para yuxtaponer la realidad y la fantasía. Sin embargo, esta primera escena revela que ella está viva después de su muerte, y que regresará en otro cuerpo, en otro lugar y en otro momento. El resto de la película explicará por qué su sangre vuelve a ella y la llena de vida (Zipes, 2008, 5).

En una de las primeras escenas, tras seguir a un misterioso insecto, entre libélula y mantis religiosa, Ofelia se adentra en el bosque y descubre un ojo de piedra de un pequeño tótem. Es una secuencia significativa, ya que supone el primer contacto de la protagonista con el mundo sobrenatural. Al encajar esta forma en la figura, se desencadena la magia en este gesto,

[...] que puede interpretarse como una explícita, aunque inconsciente, invitación de Ofelia a que el mundo de la fantasía se manifieste ante ella: completar ese rostro de piedra equivale a pulsar una suerte de botón mágico que pone en marcha el mecanismo de la ya de por sí desbordante imaginación de la niña. (Fernández Valentí, 2016, 88).

Es entonces cuando Ofelia ve un hada disfrazada de mantis religiosa en la cabeza de la estatua. Corre tras ella, descubre un laberinto y, horas después, por la noche, en ese mismo lugar, tiene su primer encuentro con el Fauno, un extraño ser que va a constituir su vínculo con lo sobrenatural y que es claramente ambiguo en sus intenciones: a veces parece amable y otras veces inquietante y amenazador. Le dice que es el mensajero del rey del inframundo y le propone pasar una serie de pruebas para que Ofelia demuestre que es la verdadera princesa Moanna, destinada a regresar al maravilloso mundo subterráneo. Recibe del Fauno el «Libro de las Encrucijadas», cuyas páginas están en blanco y van llenándose de textos e imágenes a medida que la fantasía y el mundo real interaccionan. En el transcurso de la película, la fantasía de Ofelia se integra cada vez más en la realidad y visualmente se manifiesta en la interacción del cromatismo de la fantasía y del contexto histórico.

El esplendor y la intensidad de los colores del mundo subterráneo en *El laberinto del fauno* contrastan con los penumbrosos azules y grises del mundo de los mortales. Ese contraste de color y luz no es muestra, sin embargo, de una oposición entre armonía y conflicto, orden y caos, y mucho menos de un antagonismo entre refugio e intemperie. La visita al mundo de lo mágico expone a Ofelia cada vez más al peligro, al mismo tiempo que también en el mundo de los mortales, reina la monstruosidad de la naturaleza humana. El horror, se materializa en ambos ámbitos y actúa a modo de espejo amplificador, reflejo de la importancia vital del amenazante reino de la imaginación y de la brutalidad reinante en el mundo de los mortales (Ribodó, 2013, 80-81).

A partir de ese momento, la protagonista tiene una doble percepción que le permite coexistir en dos mundos diferentes, tratando de usar los símbolos y signos del espacio fantástico para sobrevivir en el horror de la realidad en la que vive, aunque finalmente no pueda conseguir su propósito. La estructura del filme está organizada en torno al contraste entre esos mundos, el histórico y el fantástico, el subterráneo y el que acontece en la superficie, el mundo de las hadas y el mundo de guerrilleros y soldados fascistas, el mundo en el que sólo Ofelia participa y el de sus mayores. Ambos trascurren en paralelo, pero, en gran medida se desconocen. Ese reino, del que se habla al principio con la voz de un narrador, no existe en el mismo plano en el que habitan los militares que gobiernan España. Como señala Fernández Valentí, «lo que se dirime en el fondo no es tanto la presencia de lo real o de lo irreal en un mismo plano de igualdad (eso para del Toro siempre ha sido una verdad inamovible) como que

esa convivencia sea pacífica: fantasía y realidad chocan de manera inevitable» (2016, 92). Del Toro utiliza la figura de Ofelia como una metáfora de la lucha contra el fascismo y la violencia durante los años de posguerra; es una figura de resistencia que utiliza la fantasía como instrumento para redefinir la realidad.

Cabría preguntarse, como se plantea Zipes, si los cuentos de hadas ayudaron a los antifascistas en España, o si podrían proporcionar luz y optimismo. ¿De qué sirve leer cuentos de hadas o incluso ver películas de cuentos de hadas en tiempos de oscuridad? Estas son algunas de las preguntas que el director plantea en su película, que no escatima palabras ni nos engaña sobre la crueldad de nuestro mundo. Del Toro quiere penetrar en el espectáculo de la sociedad que glorifica y oculta la crueldad y la corrupción de las personas en el poder (Zipes, 2008, 237).

Ofelia personifica la infancia en un contexto de adultos, de forma solitaria, sin poder compartir sus descubrimientos, traspasando el umbral a otro mundo como búsqueda de una identidad perdida, para ejercer el papel de reina en un país de fantasía. Esta idea del umbral es sólo el punto de unión entre dos mundos y puede significarse a través de símbolos que aparecen en la película, bien sea una llave o mediante el dibujo con tiza de una puerta. Otros elementos clave son el reloj, la daga o el banquete.

### 3. La temeridad de Ofelia y el desafío de las tres pruebas

El viaje iniciático de la protagonista, el que la lleva a adentrarse en un reino subterráneo, se convierte en una travesía hacia la madurez y en un aprendizaje en el que tiene que superar una serie de pruebas. Desde el comienzo del filme, se subraya el carácter de ensoñación de las aventuras que Ofelia va a experimentar, empleando una reescritura compleja, si se quiere, del cuento de hadas tradicional, con sus ritos de pasaje, muerte y purificación final (Rodero, 2015, 43). Podemos observar bastantes referencias visuales a determinados cuentos de hadas de los hermanos Grimm, como *Hansel y Gretel*, o de Perrault, como *Caperucita Roja*, en los que niños inocentes vagan en la oscuridad por los bosques enfrentándose al peligro. Igualmente hay ecos evidentes de *Las aventuras de Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, tanto en el vestido de la protagonista, como en la entrada en el árbol, en este caso para encontrar al sapo, animal recurrente en muchos de los cuentos tradicionales. Del Toro recurre al conocimiento previo de estas historias por parte de los espectadores, para

indicar que Ofelia está entrando en un «país de las maravillas» propio, aunque mucho más oscuro y aterrador (Saeger, 2009, 227).

Como hilo conductor de la película, Ofelia tiene que superar tres pruebas dictadas por el Fauno antes de la luna llena. El tres, por otra parte, es una cifra cargada de simbolismo. En este sentido, Carolina Carrasco afirma:

This is evident, for instance, in his recurring use of the number three throughout the film, where we find that three women are the main characters—the aforementioned Ofelia, together with Carmen, her mother, and Mercedes, her nanny; three are the tests that the protagonist undergoes, and three are the thrones that we find at the end. As we continue watching the film, however, it becomes clear that Del Toro uses these sets of three in order to subvert common dichotomies. (2011, 18)

El número tres es un elemento discursivo clave en la película y también es un número recurrente en los cuentos de hadas. Tres son los personajes femeninos más relevantes, tres los masculinos más destacados y tres, como se ha dicho, son las pruebas a realizar por la protagonista. En la primera se enfrenta con un gigantesco sapo, al que tiene que poner tres piedras mágicas en la boca y sustraerle una llave. Ofelia se identifica a sí misma como perteneciente al reino mágico y dice: «Soy la princesa Moanna y no te tengo miedo». En la segunda, y más difícil, se encuentra con el Hombre Pálido en la habitación del reino subterráneo; debe abrir una pequeña puerta donde se encuentra una daga, eligiendo entre tres puertas. Este anciano sin ojos custodia una mesa repleta de manjares y se advierte que la niña no debe comer ni beber nada de la mesa del banquete. Ofelia obtiene lo que necesita, pero desobedece las instrucciones y come uvas. A consecuencia de esto, el Hombre Pálido despierta y furioso devora a tres de las hadas. El monstruo persigue a Ofelia, que logra escapar con una tiza mágica que abre un espacio de huida. Tras este periplo, el Fauno se enfada con ella, y le recuerda que la luna estará llena en tres días. Esta es una de las escenas más terroríficas del filme, en una referencia intertextual a *Saturno devorando a sus hijos* de Goya según ha admitido el propio director, también fuertemente influenciado por las ilustraciones de cuentos de Arthur Rackham.

En la tercera prueba debe evitar el sacrificio de un inocente. El Fauno le impele a que, para que se abra el acceso al mundo subterráneo, Ofelia tiene que derramar sangre inocente, la de su hermano recién nacido. El Fauno insiste en

que Ofelia le dé al bebé, afirmando que sólo derramará un poco de su sangre. Sin embargo, ella se niega a renunciar a él: «Mi hermano se queda conmigo». Al final lo hará con su propia sangre, para evitar que su pequeño hermano sufra. Su acto de desobediencia al Fauno es el último ejemplo de pensamiento independiente (Deveny, 2008, 7).

Una escena significativa se da cuando el capitán Vidal preside un banquete con varios simpatizantes del fascismo, como el sacerdote y otros miembros del ejército y sus familias; el personaje está frente a las llamas de la chimenea con su capa oscura, guantes y gafas que, en su conjunto, le otorgan una apariencia especialmente perversa. El fascista es presentado como un monstruo que no tiene visión, que carece de fantasía e imaginación y se hace eco del Hombre Pálido y su sala de banquetes.

Una parte del sufrimiento de Ofelia proviene del rechazo por parte de Carmen, su madre, y de Vidal, de su mundo de fantasía, que se evidencia en escenas como la de la mandrágora, que es descubierta en un cuenco con leche debajo de la cama como remedio secreto a los dolores físicos que padece su madre. Carmen le dice: «Ofelia, la magia no existe ni para mí ni para ti ni para nadie». En ese momento, Carmen, en avanzado estado de gestación, se retuerce de dolor mientras en el fuego la mandrágora que ha sido arrojada a él, grita desafortunadamente mientras se quema. Previamente, el efecto mágico de la mandrágora había desconcertado al médico, quien observa que la fiebre de Carmen es menor: «No sé cómo, pero así es».

El rechazo de Carmen a lo fantástico puede ser considerado como un elemento que propicia su propia muerte. Sin embargo, la criada, Mercedes, representa un carácter intermedio; cuando Ofelia le pregunta si cree en las hadas, parece corroborar el punto de vista de Carmen de que los adultos dejan atrás ese mundo mágico: «Sí, no, pero cuando era una niña sí» y cuando Ofelia le dice que ha visto un hada y un fauno, la reacción de Mercedes no es de total incredulidad.

Es evidente la asociación de *El laberinto del fauno* con otras películas españolas en las que los niños se encargan de reconstruir la memoria histórica y el trauma de la guerra civil, tales como *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice o *El viaje de Carol* (2002) de Imanol Uribe. Todas ellas reflejan la mirada infantil a través de la perspectiva de un niño que no siempre entiende la guerra o sus fundamentos, pero que sin embargo sufre sus consecuencias. Contrastan con la mayor parte de las producciones que tratan sobre la guerra civil o

la posguerra, que muestran una preferencia por formatos realistas e incluso documentales. *El espinazo del diablo*, también de Guillermo del Toro (2001) y su homóloga *El laberinto del fauno* «Nos recuerdan el poder de la memoria y la necesidad del recuerdo. El director utiliza un momento histórico específico, pero su mensaje es universal» (Carrasco, 2011, 26). En ambas, son los niños los protagonistas, en un entorno dónde lo siniestro se manifiesta en el contexto de la posguerra por «la violencia y crueldad sugerida o mostrada directamente, y porque en ambas [películas] hay misterios que se velan, causantes de angustia cuando irrumpen de forma repentina y terrible» (Castro Rocha 2011, 21). Por lo demás, cabe señalar que en los dos filmes encontramos con frecuencia formas de expresión en las que lo fantástico y lo siniestro se encuentran entrelazados por una serie de condicionantes tales como el suspense y el terror inmersos en una realidad tangible.

La existencia de la maldad, como elemento intrínseco en el cuento de hadas, está presente en la figura del capitán Vidal, que personifica tanto al malvado de cuento de hadas como al hombre cruel de la acción histórica, personaje que exige una obediencia ciega en todos los que le rodean y se muestra extremadamente violento ante los que no cumplen sus órdenes. En este sentido, Bruno Bettelheim señala que un rasgo predominante de los cuentos de hadas clásicos es su simplificación y su intensificación hacia los extremos, al igual que la predilección por la crueldad (Deveny, 2008, 3). Cuando en un momento dado, el capitán Vidal limpia y cuida de forma obsesiva la maquinaria de su reloj, este hecho se extrapola a su relación con los otros personajes en los que los valores afectivos se sustituyen por el control, la precisión y el tiempo como factor ligado al orden, en un proceso de engranaje en el que priman, no los valores afectivos, sino el dominio y la intolerancia. El tiempo está ligado al orden, y el orden a la opresión. Cuando al final, el reloj de bolsillo de Vidal que pertenecía a su padre se rompe, se prefigura el final de la herencia fascista.

Ya en las últimas escenas, después de rescatar a su hermano, Ofelia está atrapada por Vidal, que le dispara. Éste es capturado por los guerrilleros y, justo antes de que le maten, Mercedes le dice que su nombre será borrado de la memoria de su hijo: «Ni siquiera sabrá tu nombre». Destruye así la fantasía patriarcal de Vidal, anunciándole momentos antes de ser asesinado que su hijo nunca sabrá nada de él.

En la escena final, se vuelve al primer entorno que inicia la película: el círculo se ha cerrado y la princesa regresa a su verdadero hogar. Las situaciones,

que se entrelazan en determinados momentos, convergen en la resolución final. Existe una especie de inversión en las funciones que representan ambos mundos, el fantástico y el real; el primero es inquietante en un primer momento, e incluso podría considerarse como terrorífico. Al final, sin embargo, es en el espacio ficticio donde la mirada infantil puede identificarse mediante la evasión de una realidad hostil y que está vedado a la visión real del adulto. Esta victoria se sucede en un plano simbólico: «la narrativa intemporal del cuento de hadas y la narrativa memorialista de un futuro (el recién nacido) controlada por los perdedores. Ambos constituyen, por ende, triunfos póstumos [...]» (Gómez López-Quiñones, 2009, 82).

Cuando Ofelia muere, una página en blanco de «El libro de las encrucijadas» revela una imagen suya en la espléndida corte del inframundo, acompañada de sus padres, el rey y la reina. Ofelia lleva un vestido rojo con zapatos rojos brillantes que inevitablemente nos hace recordar a Dorothy de *El Mago de Oz*. Aquí Ofelia es elogiada por su último acto de rebeldía, al haber salvado a su hermano, y es celebrada por toda la corte.

En la última escena, escuchamos la voz en off que narra el cuento de hadas, reiterando una vez más el poder de la ficción: «Y se dice que la princesa volvió al reino de su padre. Y que reinó con justicia y un corazón bondadoso durante muchos siglos. Y que era amada por todos sus súbditos». La voz en off establece la estructura circular de la narración, además de presagiar el final feliz, anunciando la muerte y el regreso de la princesa al reino de su padre. El relato de Ofelia refleja la amplia estructura del relato del héroe, que según Joseph Campbell en *The Hero with a Thousand Faces*, tiene tres etapas: separación y partida, juicios y victorias de iniciación y retorno y reintegración a la sociedad (Deveny, 2008, 2).

#### 4. Conclusiones

Esta película trata del viaje iniciático de Ofelia hacia un reino subterráneo que se convierte en una travesía hacia la madurez y en un aprendizaje en el que tendrá que superar una serie de pruebas. Desde el comienzo, se explicita el carácter de ensoñación de las aventuras experimentadas por la protagonista y la acción sitúa al espectador y lo codifica en un género que enlaza directamente con los códigos de terror gótico y con el lenguaje de los cuentos de hadas para adultos.

Un personaje mitológico, el Fauno, invita a Ofelia a ver el mundo y percibirlo más allá de los límites impuestos por el monstruo de la prohibición. Quizá esto esté relacionado también con las características que la mitología clásica asigna al dios griego Pan y a su versión latina del fauno. Cumple con su función de personaje protector que debe ayudar a Ofelia a elegir correctamente aprendiendo de sus errores.

*El laberinto del fauno* se asocia inmediatamente con otra película del mismo director, *El espinazo del diablo* (2001). En ambas, los protagonistas son niños cuya visión particular atisba que existe un mundo paralelo al de la guerra que sufren, el de la Guerra Civil Española. En los dos casos, el niño o niña protagonistas salvan la vida de los demás arriesgando la suya propia. Una cierta creencia humanista en el individuo subraya ambas películas.

La figura del padre constituye un referente importante: el padre ausente, el modelo masculino positivo desaparecido, frente al referente masculino negativo personalizado en la figura del capitán. De este último, surge el monstruo en su forma ordinaria frente al monstruo más identificable como tal, que es el Hombre Pálido. Ambos están en una de las escenas en similar situación, presidiendo un banquete. Como señala Jesús Rodero:

En este sentido cobra especial relevancia establecer si los dos planos del filme son paralelos y nunca llegan a mezclarse o si se da algún tipo de yuxtaposición entre ambos. Si se tratara de mundos aislados en los que las acciones del mundo real simplemente tienen su reflejo/espejo en los hechos mágicos del mundo de Ofelia podríamos llegar a la conclusión de que el mundo de Ofelia es simplemente imaginario y se explica como una forma de escapismo, tratando de huir de la crueldad del presente. (2015, 42-43).

Según del Toro, esta obra es una fábula acerca de la insubordinación «un cuento sobre la elección y la desobediencia. Sobre una niña que necesita desobedecer a todo menos a su propia conciencia, a su propia alma» (Castro Rocha, 2012, 150). Para el director, teniendo como referencia la entrevista realizada por Juan Andrés Pedrero, sus tres películas preferidas son *El laberinto del fauno*, *El espinazo del diablo* (2001) y *La cumbre escarlata* (2015), las tres están marcadas por la pérdida y la melancolía (Pedrero, 2016, 183). Aunque, como se ha dicho, existe una relación más estrecha entre las dos primeras.

Uno de los motivos centrales del filme es el uso de la ensoñación de la protagonista enfrentada a la maldad personificada en un régimen fascista que,

como tantos sistemas totalitarios, exigen una obediencia ciega. Supone un viaje de iniciación en el que se entrelazan referentes mitológicos, símbolos de los cuentos de hadas y elementos sobrenaturales, insertos en un entorno de la posguerra española dentro de un filme claramente estructurado en dos ámbitos, el histórico y el sobrenatural.

## Bibliografía

- Acevedo, Javier. «El espectro de la heroína gótica» en *Cinedivergente*, 7 de junio de 2018. <http://www.cinedivergente.com/ensayos/especiales/el-cine-de-terror-del-siglo-xxi/terror-gotico>, consultado el 14 de junio de 2019.
- Bettelheim, Bruno. *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York: Vintage, 1977.
- Campbell, Joseph. *The Hero with a Thousand Faces*. New Jersey: Princeton University Press, 1972.
- Carrasco, Cristina. «Contestatory Fairy Tales and Liminal Spaces in Guillermo del Toro's *Pan's Labyrinth*», en *Revista de Humanidades. Tecnológico de Monterrey*, 31-32: 13-30, 2011.
- Castro Rocha, Rogelio. *Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2012.
- Chávez, Daniel. «De faunos hispánicos y monstruos en inglés, la imaginación orgánica de Guillermo del Toro», en *Tendencias del cine iberoamericano en el nuevo milenio: Argentina, Brasil, España y México*, Juan Carlos Vargas (ed.). Guadalajara: Universidad de Guadalajara, 373-410, 2011.
- Deveny, Thomas. «Once upon a Time in Spain in 1944: The morphology of *El Laberinto del Fauno*», en *Journal of Interdisciplinary studies on film in Spanish* 1.1: 1-12, 2008.
- Fernández Valentí, Tomás. «El laberinto del fauno. Las pruebas mágicas de Ofelia», en *Las fábulas mecánicas. Guillermo Del Toro*. Madrid: Calamar Ediciones, 2016.
- Gómez López- Quiñones, Antonio. «Hadas, maquis y niños sin escuela: la infancia romántica y la Guerra Civil en *El Laberinto del fauno*», en *Vanderbilt e-Journal of Lusó-Hispanic Studies*, v. 5, 73-91. University, 2009.
- Hermansson, Casie E. *Bluebeard. A Reader's Guide to the English Tradition*. Jackson: University Press of Mississippi, 2009.
- Hubner, Laura. «*Pan's Labyrinth*, Fear and the Fairy Tale», en *Fear itself. Reasoning the Unreasonable*. Eds. Hessel, Stephen and Michèle Huppert. Amsterdam-New York: Rodopi, 2010.

- Pedrero Santos, Juan A. «Entrevista a Guillermo del Toro», en *Las fábulas mecánicas. Guillermo Del Toro*. Madrid: Calamar Ediciones, 2016.
- Perlich, John. «Rethinking the Monomyth: *Pan's Labyrinth* and the Face of a New Hero(ine)», en *Milennial Mythmaking. Essays on the Power of Science Fiction and Fantasy Literature, Films and Games*. North Carolina: McFarland and Company. 100-129, 2010.
- Ribodó, Joussette. «Transformación y resonancia del cuento de hadas en *La vara mágica* de Ida Gramcko y *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro» en *Literatura: teoría, historia, crítica*, vol. 15, núm. 1, enero-junio, pp. 67-89. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2013.
- Rodero, Jesús. «¿Un cuento de hadas subversivo o conservador?: Monstruos, autoridad e insubmisión en *El laberinto del fauno* de Guillermo del Toro», en *Brumal, Revista de investigación sobre lo fantástico*. Vol. III. N.º 2, DOI: <https://doi.org/10.5565/rev/brumal.209>, otoño 2015.
- Saeger, J. M. *The Recuperation of Historic Memory: Recognizing Suppressed Female Voices from the Spanish Civil War and Francoist Repression*. University of California: California Digital Library, 2009.
- Salgado, Diego. «La cumbre escarlata. Gótico tardío» en *Las fábulas mecánicas. Guillermo del Toro*. Madrid: Calamar Ediciones, 2016.
- Zipes, Jack. 'Pan's Labyrinth'. *Journal of American Folklore*. 121.480: DOI: 10.1353/jaf.0.0007, 236-240, January 2008.
- Zipes, Jack. «When Dreams Came True: Classical Fairy Tales and Their Tradition» en *Journal of Interdisciplinary Studies on Film in Spanish*. Vol. 1, N.º 1, 1-12. New York: Routledge, 2007.

## Filmografía

*Pan's Labyrinth*. Dir. Guillermo del Toro, Warner Bros Pictures, 2006.

