

FANTASÍA, ADOLESCENCIA Y TRAUMA EN *EL LABERINTO DEL FAUNO* Y *CORAZÓN DE TINTA*

FANTASIA, ADOLESCÊNCIA E TRAUMA EM *EL LABERINTO DEL FAUNO* E *CORAZÓN DE TINTA*

Miguel Ángel Galindo Núñez¹
 Reyna Guadalupe Leticia Hernández Haro²

RESUMEN: El cine puede categorizarse de distintas maneras, pero en el terreno de lo fantástico o de la maravilla, no hay una clasificación: se ubican bajo la misma etiqueta. Se pretende analizar dos películas que incluyan discursos fantásticos: *El laberinto del fauno* (2006) y *Corazón de tinta* (2004). Del mismo modo, se tratará de explicar por qué son filmes fantásticos, contraponiéndolos con su versión literaria, bajo el proceso denominado “remediación”. El cine de fantasía, como texto fílmico, propone un lenguaje que busca ser decodificado bajo la lente crítica del espectador. En el presente escrito se presupone la apelación a un receptor que conviva con el texto fílmico y el literario, así como la relación entre arte y psicoanálisis. Buscamos argumentar la alternativa de un género cinematográfico distinto a los establecidos, problematizar las relaciones de adaptación literaria a lo fílmico y viceversa, así como plantear un acercamiento metodológico desde el campo psicoanalítico a las historias representadas, sus traumas y faltas en las dinámicas sociales.

Palabras-clave: Remediación; Cine fantástico; Guillermo del Toro; Cornelia Funke; Psicoanálisis.

RESUMO: O cinema pode ser categorizado de diferentes maneiras, mas no reino do fantástico ou do maravilhoso não há classificação: eles são colocados sob o mesmo rótulo. O objetivo é analisar dois filmes que incluem discursos fantásticos: *El laberinto del fauno* (2006) e *Corazón de Tinta* (2004). Da mesma forma, tentará explicar por que são filmes fantásticos, contrastando-os com sua versão literária, sob o processo denominado “remediação”. O cinema de fantasia, como texto fílmico, propõe uma linguagem que busca ser decodificada sob a lente crítica do espectador. Nesta escrita, pressupõe-se o apelo a um receptor que convive com o texto fílmico e literário, bem como a relação entre arte e psicanálise. Buscamos argumentar a alternativa de um gênero cinematográfico diferente dos consagrados, problematizar as realações de adaptação literária ao fílmico e vice-versa, bem como propor um acercamento metodológico desde o campo psicoanalítico das histórias representadas, seus traumas e falhas dentro das dinâmicas sociais.

¹ Doctor en Humanidades por la Universidad de Guadalajara - UDG. Imparte clases en la UDG, el ITESO y UABJO (México). Autor de libros para la enseñanza de la Lengua y la Literatura Es promotor de lectura y difusor cultural del podcast *Las 9 noches*.

² Doctoranda en Humanidades por la Universidad de Guadalajara donde también es profesora en la Licenciatura en Letras Hispánicas. Fue promotora de lectura en la Biblioteca Pública del Estado de Jalisco “Juan José Arreola” y profesora en el Sistema Universitario del Adulto Mayor.

Palavras-chave:Remediação; Cinema fantástico; Guillermo del Toro; Cornelia Funke; Psicanálise.

1 Introducción

La interrelación entre cine y literatura es de antaño conocida, además de que ha abierto varias puertas para la interpretación de ambos. Además, la ficcionalización que ha implementado la literatura, ha servido para que el cine sea apreciado de forma distinta. De ahí, que sea muy común la adaptación del libro a la pantalla y, en ocasiones, a la inversa. A este proceso, se le conoce como “remediación” gracias a los teóricos Jay David Bolter y Richard Grusin, quienes desarrollan este término a partir de la palabra “media”: los medios de comunicación. Así, se puede pasar de un medio a otro, con todo lo que esto conlleva.

El valor narrativo del cine es la presentación de imágenes: la adaptación pretende mostrar y recrear todos los elementos del ambiente que permitan al espectador evocar —en este caso— lo leído. El proceso adaptativo es definido por Martha Vidrio (1997) como la habilidad para “hacer que algo sea adecuado o apropiado a través del cambio o el ajuste [...] por lo tanto, no se trata de filmar la obra de teatro o la novela” (15) Así, se tiene un texto independiente del anterior, una creación artística que guarda conexión con el otro; pero sin la obligación de reproducirlo al pie de la letra.³ El analizar un texto fílmico implica no sólo el aspecto narrativo, sino el lenguaje, el código en el que está expresado, y su contenido.

Podemos considerar como base del presente trabajo al texto fílmico bajo dos campos analíticos: el literario y el psicoanalítico. En el primero de los casos interesará la narración de las historias en combinación con el lenguaje cinematográfico, pues, bajo la premisa que ambas películas objeto de nuestro análisis —*El laberinto del Fauno* (2006) y *Corazón de tinta* (2008)— son consideradas como filmes de fantasía, avala utilizar los estudios literarios para su análisis. En el segundo aspecto, la atención se enfocará en las jóvenes adolescentes —Meggie y Ofelia—, las relaciones de familia y cómo el mundo representado en el filme apunta a la creación artística bajo la resolución de un trauma. La relación establecida entre cine y psicoanálisis es también un enlace de antaño, pues la teoría ayuda a la construcción de la personalidad de cada personaje.

El psicoanálisis aplicado es una manera de indagar en el discurso del texto artístico: presupone que es éste quien ocupa el lugar del analizando en el diván, por lo que —siguiendo la analogía con el dispositivo crítico— el analista deberá atender a todos los elementos que entrega este objeto-sujeto. En el caso particular, cabe poner especial atención entre el lenguaje fílmico (el color, los planos, las secuencias), el lenguaje narrativo (la manera de contar las anécdotas) y el lenguaje emocional (acciones y movimientos) que puedan denotar los signos para lograr interpretarlos bajo esta línea. En ese sentido, cada una de las películas serviría para atender este cruce metodológico; sin embargo, se plantean aquí dos filmes con el ánimo de trazar una línea desde la postura de la creación fantástica como una manera de evadir la realidad vivida y —bajo

³ La adaptación puede ser “de transposición” o “libre”. La primera transfiere el material literario sin cambios; la segunda, tiene mayor creatividad y se sirve del texto para los propósitos deseados. Sin embargo, tanto la literatura como el cine tienen limitantes. Si bien, dentro de la textualidad narrativa —es decir la palabra impresa— se puede retornar a la frase para la reflexión, en el cine no resulta tan fácil ese proceso. El manejo del color, el plano, la música, la expresión corporal, el tiempo y la palabra dicha provocan una catarsis más inmediata, una experiencia que se da en el momento que el espectador se enfrenta a su lectura.

ese sentido— establecer cómo en este tipo de cintas dirigidas a un público infanto-juvenil provocan una manera particular de relacionarse con la vida. Por este motivo, será importante para esta discusión acercarnos a la lectura de la identificación femenina desde Jacques Lacan, la elaboración del trauma partiendo de Sigmund Freud y Christopher Bollás.

Cabría cuestionarnos sobre la verdadera clasificación de estas películas, pues —como se mencionó— son consideradas dentro del marco de la fantasía. Si nos abrimos a la posibilidad de ver estos filmes con las categorías de los estudios literarios, nos daríamos cuenta de que hay una diferencia muy interesante entre la llamada “maravilla” y lo “fantástico”, términos más adecuados para analizarlas literariamente. La investigadora Carmen Elisa Gómez, en su libro *¿Verdad o ilusión? El cine fantástico y los géneros* (2002), se pregunta si puede haber un cine fantástico, y hace recordar a los lectores que, por desgracia, no existe el género cinematográfico de lo fantástico; siendo así, esta taxonomía válida en la literatura, no existe en el cine.⁴ En este análisis no se dirá que las películas pertenecen a un género o al otro, sino que incluyen elementos fantásticos y maravillosos en sus discursos.

Para este punto, se abrirá una discusión muy interesante en torno a la tipología dada por Tzvetan Todorov sobre clasificaciones y géneros limítrofes de lo fantástico. Si bien el teórico comete ciertas omisiones y ha sido revalorado por otros especialistas en lo fantástico, su separación entre maravilloso-fantástico-extraño, resulta importante para la crítica, sobre todo, porque los filmes que analizaremos, tienden a cambiar de género cuando pasan de un soporte a otro. Todorov ejemplifica lo maravilloso cuando el prodigio sobrenatural, ese momento en que el protagonista —junto con el receptor— topa de golpe con algo imposible en el mundo del lector, y este personaje lo acepta, dado que, en el mundo del texto —dentro de esta ficción— dicho imposible es validado. Si esta reacción causa extrañeza, estamos entrando al terreno de lo fantástico, donde —citando a Louis Vax—: “lo fantástico exige la irrupción de un elemento sobrenatural en un mundo sujeto a la razón. Lo horrible y lo macabro tiene lugar en el mundo natural; y sin embargo, las narraciones de esa naturaleza figuran con toda naturalidad junto a los cuentos fantásticos” (VAX, 1963, p.10). Aunado a ello, es importante destacar que tanto lo horrible como lo macabro se incrustan en el plano del inconsciente del sujeto, por lo que puede ello ser un punto de anclaje para pensar en los monstruos internos del creador y la conexión con los monstruos del espectador; eso ominoso que se esconde cual gusto culposos.

Lo fantástico entra en una configuración de opuestos, un recurso —o género si seguimos las palabras de Todorov— donde se unen las categorías de posible e imposible. Muchos teóricos ubican lo fantástico con ciertos relatos de horror decimonónicos donde las criaturas entran en un nivel de indeterminación, pues no tenemos idea de qué es lo que ocurre realmente en el texto. Desde este cariz, en lo maravilloso no existe la indeterminación: el evento sobrenatural no es incomprendible, sino que es interiorizado y aceptado por los protagonistas y sabemos por completo cómo son esos seres, ya que el narrador demuestra en su totalidad el perfil de estos entes.

El relato maravilloso se sitúa desde un comienzo en el universo ficticio de los magos y los genios. Las primeras palabras de la primera fase constituyen ya una advertencia: *En aquellos tiempos* o *Había una vez...* Por consiguiente, las hadas y

⁴ Han existido varios intentos por introducir estos términos en el argot de los estudios cinematográficos, como los de René Prédal, Carlos Losilla y Gérard Lenne —explica Carmen Elisa Gómez—; pero el término sigue sin aceptarse del todo. Mientras que, en otro cariz, el libro *La semilla de lo inmortal* (1995), de Jordi Balló y Xavier Pérez, no reconoce una clasificación como “fantástico” o “maravilloso”, a pesar de que los autores retoman temas literarios; lo que sí notan es que persisten elementos fantásticos en ciertas historias.

ogros no pueden inquietar a nadie. La imaginación los confina en un mundo lejano, fluido y estanco, sin relación ni comunicación con la realidad de todos los días, en la cual la mente no acepta que puedan introducirse. Se admite que se trata de creaciones para divertir o atemorizar a los niños. Nada puede ser más claro; no puede haber ninguna confusión. Quiero significar con esto que ningún adulto razonable puede creer en las hadas o en los magos (CAILLOIS, 1967, p.9).

2 Diferencias entre lo fantástico y lo maravilloso: el cine y el libro

Siendo así, se revisará —dentro de los tiempos de este trabajo— cómo es que la remediación que sufren *El laberinto del fauno* y *Corazón de tinta* alteran radicalmente el género al que deberían pertenecer según las palabras de Todorov y Vax. Se han seleccionado estas dos obras por la presencia constante de Cornelia Funke: autora *best seller* de origen alemán;⁵ y justo esta fama le abrió las puertas para colaborar con el director y guionista Guillermo del Toro en la adaptación al libro de *El laberinto del fauno*, trabajada a cuatro manos y con patrones de la obra cinematográfica, así como dar ciertas interpretaciones —sobreinterpretaciones, traducciones, concreciones estéticas o abreacciones según el teórico que guste tocarse— que alteren su género.

Empecemos con la saga *Mundo de Tinta* (2004). Ésta fue adaptada al cine apenas cuatro años después de su lanzamiento. El libro tiene un discurso maravilloso: la niña protagonista, Meggie —como un buen arquetipo del cuento folklórico—, tiene los ojos dispuestos a los imposibles; como el hecho de que su padre, un lector experto —conocido *in fabula* como “Lengua de Brujo”—, extraiga lo leído de las páginas y tome cuerpo en nuestro mundo, mandando a esa ficción a alguien de nuestro mundo. En la trama persiguen a un villano que escapó del libro y capturó a la madre de Meggie en el misterioso libro *Corazón de tinta*. Todo lo sobrenatural en la novela se da por sentado. Incluso, la protagonista termina aceptando que Mo —su padre— tenga dichas habilidades. El libro explica cómo funcionan los poderes de Lengua de Brujo:

⁵ Esta escritora ha ganado su lugar en el canon del relato infanto-juvenil gracias a su afamada saga *Reckless*, pero también, la saga de Tinta: *Corazón de tinta* (2004), *Sangre de tinta* (2005) y *Muerte de tinta* (2008).

A mí siempre me ha gustado leer en voz alta, desde que era un crío. Un día, leyendo *Las aventuras de Tom Sawyer* a un amigo, de repente apareció un gato muerto sobre la alfombra, más tieso que la mojava. Hasta más tarde no me di cuenta de que a cambio había desaparecido uno de mis animales de peluche. Creo que los dos estuvimos a punto de sufrir un ataque al corazón, nos juramos que jamás le hablaríamos a nadie del gato y sellamos el juramento con sangre, como Tom y Huck. Más tarde, lo intenté una y otra vez a escondidas, sin testigos, pero al parecer nunca sucedía cuando yo deseaba. Por lo visto no existía ninguna regla en absoluto, salvo que sólo acontecía con los relatos que me gustaban. Como es lógico, conservé todo lo que salió, salvo el pepino hediondo que me deparó el libro del gigante amable. Y es que olía demasiado mal. Cuando Meggie era aún muy pequeña, salía a veces algo de sus libros ilustrados, una pluma, un zapato diminuto... siempre guardamos las cosas en su caja de libros, pero no le revelamos su procedencia. Seguro que no habría vuelto a tocar un libro en su vida por miedo a que saliera la serpiente gigantesca con dolor de muelas o cualquier otro ser aterrador (FUNKE, 2008, pp.177-178).



Figura 1. Fotogramas de *Corazón de Tinta* (2004)



Figura 2. Fotogramas de *Corazón de Tinta* (2004)

En cambio, en el filme, esto sucede dentro del plano de lo fantástico. Voces extrañas y efectos especiales que demuestran que algo mágico está ocurriendo, evidente sólo para el espectador. Los efectos especiales de enfoque y desenfoco quedan presentes en las escenas donde Lengua de Brujo (Brendan Fraser), y su hija (Eliza Bennett) —quien descubre que tiene el mismo don— entra en un plano denominado por Rosalba Campra (2001) como el Mundo de la Novela: “la ilusoria realidad del texto al mundo del lector, crean las premisas de una verosimilitud semántica, es decir la apariencia de una correspondencia entre los contenidos de la ficción y la experiencia concreta” (176). Al menos así se plantea en la literatura; pero en el cine se cuenta con elementos adicionales que pueden destacar nuevos modos de traer lo fantástico a juego. El prodigio debe ser aceptado por el narrador —la cámara genera este efecto—; pero no interactúa con los personajes; en la novela, esto se da por sentado e interiorizado por todos los involucrados en la historia: rasgo particular de lo maravilloso.

La edad de la protagonista en el filme la aleja de lo maravilloso. En la novela ella tiene algunos años menos y es más ingenua en sus acciones. Incluso, se le da un par de párrafos a describir su librero de viaje donde coloca los ejemplares que cree le darán fuerza en su hazaña, como la historia del rey Arturo y *El señor de los anillos* (FUNKE, 2008, p.131). Esto se omite por completo en la pantalla, pues, como dice Vladimir Propp y los mismos hermanos Grimm: lo maravilloso suele pasarles a los más jóvenes, pues en sus inicios ayudaba a que los posibles lectores, maduraran junto a los protagónicos. Esto se desarrolla bastante en ciertos textos que tratan de encontrar el *Volkgeist*, el espíritu de un pueblo, y comprender por qué ocurren ciertos ritos y tradiciones en los cuentos los cuales emularían la normatividad de la vida cotidiana. La anécdota del viaje maravilloso servirá para que el niño o niña

comprenda la vida, como una visión muy arcaica de lo que será el *Bildungsroman*.⁶

Por otro lado, todo el mundo maravilloso de la literatura está supeditado a la producción

⁶ La obra, en su origen, no está escrita en español, sino que llega a los lectores latinoamericanos por medio de la traducción de Rosa Pilar Blanco. Del mismo modo, la escritora puso sus palabras originalmente en alemán, y responde a la estructura propia del *Machen*, o cuento folclórico. Es decir: una obra ya establecida en su fondo y forma, renovada ligeramente por la tradición a la que está respondiendo Funke, que es la nueva novela infanto-juvenil.

hollywoodense, incluso con el actor Brandon Fraser, quien tomará el papel de Mortimer, el padre de Meggie. Tal vez, esta elección fuese de la mano del *star-system*; pues está más cercano a otros papeles que ha desempeñado en la industria cinematográfica que van de la mano con la imaginería propia de la fantasía, como la saga de *La Momia* (1999-2008).

En sí, los avances tecnológicos que mostraba la animación para 2008, eran bastante adecuados para mostrarnos lo que sucede en la historia. El monstruo final, la Sombra, es descrito en la novela de una forma muy ambigua, opalescente:

Pero había uno al que la gente temía aún más que a los hombres de Capricornio. Lo llamaban la Sombra. Sólo aparecía cuando Capricornio lo convocaba. A veces era rojo como el fuego, otras grisáceo como la ceniza en que se convierte todo lo que devora. Salía flameando de la tierra como la llama de la madera. Sus dedos traían la muerte, incluso su aliento. Se alzaba ante los pies de su señor, mudo y sin rostro, como un perro que ventea su presa, esperando a que su señor le señalase la víctima. [...] Se decía [...] que Capricornio había encargado a un duende o a los enanos, que son expertos en todo lo que procede del fuego y del humo, que creasen a la Sombra con la ceniza de sus víctimas. Nadie se sentía a salvo, pues se decía que Capricornio había ordenado matar a los creadores de la Sombra. Pero todos sabían una cosa: que era un ser inmortal, invulnerable y tan despiadado como su señor (FUNKE, 2008, p.425).

Esta entidad amenazante se describe similar en la película; sin embargo, su principal característica es su forma humeante. En el libro, la Sombra aparece entre colores de fuego y ceniza; mientras que en el filme vemos que la animación es más aterradora: propia de muchas películas de su tiempo como la saga *Harry Potter*, que mostraba al mal con un CGI similar en toda su saga, o incluso el Galactus de *Sony Entertainment* en 2007 para la entrega de *Fantastic Four: Rise of the Silver Surfer*; o los hechizos de *Enchanted* (2007) de *Disney*. Todos sabemos que eso es la maldad, porque el cine ha creado un arquetipo de cómo se debe comportar.



Figura 3. Fotograma de *Corazón de Tinta* (2004).

¿Es una alucinación? Evidentemente

no, en el filme deja una ola de destrucción a su paso, y al final desaparece ante la mirada de muchos. La Sombra se enmarca, en la película, como un constructo de miedo y desesperación, mientras que el libro deja más abierta su interpretación, ni siquiera se marca que debe ser humo, sólo que le llaman la Sombra. Con esto no se quiere decir que lo convierta en un filme fantástico; sino que su discurso estético parecería rondar por esos territorios y alejarse de lo maravilloso.

En cuanto al final del filme, sí tenemos un cierre fantástico. Los elementos que muestran salen de nuestra comprensión: ¿ocurrieron realmente? La pregunta que determina si nos encontramos frente al recurso de lo fantástico queda sin respuesta. El metraje nos muestra a un Capricornio (Andy Serkis) deshaciéndose en ceniza de papel, mientras que parecen desaparecer el escritor (Jim Broadbent) y Dedo Polvoriento (*Dustfinger*, Paul Bettany) de nuestra vista y de la de los demás personajes. El cierre de todo esto muestra a Dedo Polvoriento acercándose a su

familia dentro del mundo de la historia, haciéndonos suponer que realmente regresó a su realidad. En este punto, podemos confrontar con las definiciones de lo fantástico y encontrar concordancias. ¿El castigo que tuvo Capricornio y sus secuaces fue ser devorados por la Sombra? o ¿volvieron al texto? El desenlace que tuvieron el autor, Fenoglio, y Dedo Polvorientos es ambiguo, incierto; muy distinto de una narración maravillosa que especifica qué ocurre con todos.

Esto sucede solamente en el caso de *Corazón de tinta*. Pero —como se dijo con antelación—, existe otro texto en el cual Cornelia Funke está involucrada y donde sufre una remediación distinta, pues no va del libro a la película, sino al contrario, y es la obra de Guillermo del Toro: *El laberinto del Fauno*.⁷ La película se vio más tarde convertido en libro por la misma autora, quien hizo una versión supervisada por del Toro, pero donde inscribió mucho de su estilo personal, según lo veremos.

La historia parecería ser un relato maravilloso: inicia con todo lo necesario para tratarse de uno. Ofelia (Ivana Baquero) va con Carmen, su madre (Adriana Gil), a vivir al bosque con su nuevo padrastro: el capitán Vidal (Sergi López). La película inicia con una voz en *off* que nos narra la desaparición de la princesa Moanna, y el posible retorno que tendrá. En seguida, vemos a Ofelia leyendo cuentos de hadas y su madre diciendo que no sabe por qué le gustan tanto. Desde este punto la película parecería ir en un plano maravilloso, más porque Ofelia descubre hadas reales y a un fauno (Doug Jones) el cual le dictará instrucciones para cumplir tres pruebas y determinar si es realmente la reencarnación de Moanna.

Los nombres, los personajes, la ambientación: todo se desarrollaría en un plano de lo maravilloso; pero más tarde descubriremos cómo lo fantástico irrumpe en la narrativa fílmica: el árbol muriendo, la vieja choza, el laberinto descuidado, la galería del Hombre Pálido, el bosque oscuro y demás elementos que veremos en la película. Se consideran fantásticos pues son temas deconstruidos a partir de la leyenda y del espacio mágico en el que se desplazan los personajes. Libro y película tienen estos elementos; pero la versión de Funke abraza lo imposible y aquello que podría verse como algo sobrenatural resulta improbable en el filme. Recordando la cita que se usó anteriormente sobre el relato maravilloso, las hadas son pertenecientes a este discurso; pero el fauno hace cosas atípicas, como comer carne cruda, y las hadas son devoradas vivas por el malvado Hombre Pálido.

Lo que nos muestra la película podría ser una producción fantástica. Recordemos que el filme se sitúa en medio de la Guerra Civil Española. La pobre niña no tiene otro remedio que enfrascarse en sus libros que tanto critica su madre. Y esto será un aliciente para que se aparte de ella y aislarse: el prodigio sobrenatural siempre sucederá cuando está sola, de esta suerte, el encuentro con las hadas, el fauno, el sapo y el hombre pálido, serán sólo presenciados por el espectador de la película. Incluso, cabe la pregunta: si Ofelia está en un puesto militar altamente vigilado, ¿cómo puede salir tan fácil de su casa y dirigirse al laberinto a sus encuentros con el Fauno? Así, podríamos pensar en que no es posible la existencia de esos seres en el mundo real. Para esto se tienen varios puntos que determinarán el rumbo de la historia hacia lo fantástico.

Primeramente, el sapo: un ser que duerme bajo una higuera y que está envenenándola. Hay cierto paralelismo entre lo que le dice el mundo maravilloso: gobernado por el fauno y profetizado por el *Libro de las Encrucijadas*, y lo que acontece en el mundo de los adultos: la madre

⁷ La película de 2006 fue nominada a seis premios Óscar, ganando 3: fotografía, dirección artística y maquillaje; así como una veintena de premios y distinciones importantes a nivel mundial. Incluso, fue hasta 2013 que ostentó el premio de “película más taquillera en español” hasta que No se aceptan devoluciones tocó las pantallas, según sacó la noticia la famosa página de crítica informal: *Rotten Tomatoes*, misma que la describe como una versión de *Alice in Wonderland* para adultos, con un horror mezclando realidad y fantasía.

muriendo poco a poco por el bebé que carga en su interior. Del mismo modo, cuando el sapo muere, vomita su interior. Paralelismo que será de interés en el siguiente apartado. Siguiendo esta línea de traspasar lo real a lo imaginario, tenemos la segunda prueba: el Hombre Pálido. Para este momento Ofelia se había quedado sin cenar, del mismo modo, persistía el problema del bebé que estaba desgarrando las entrañas de su madre y del cual debía deshacerse.

Esto desencadenaría la prueba: el entrar a la guarida del Hombre Pálido, con él sentado en la cabecera de su banquete ostentando murales de él acuchillando y devorando a bebés. Si esto era una proyección de Ofelia hacia su imaginación se entendería que fuese meramente un proceso de evadir aquello que consideraría momentos traumáticos; por el otro, si de verdad existiera un fauno y nos quedáramos en el terreno de lo maravilloso, tendríamos una *symploké*, un paralelismo en el relato cinematográfico, o ciertas reiteraciones que nos harían comprender que la fábula va en cierta dirección.



Figura 4. Fotogramas de El laberinto del fauno (2006).



Figura 5. Fotogramas de El laberinto del fauno (2006).

No estamos seguros de si es maravilloso o no, por lo que lo fantástico apremia al mostrarnos un páramo indeterminado. Ambas posibilidades son correctas, por eso es que el filme se coloca en lo fantástico. ¿El Hombre Pálido fue parte de ese mundo onírico de Ofelia? La respuesta —



como la ha planteado Guillermo del Toro en diversas entrevistas— es que el mismo lector decida; elemento primordial en lo fantástico.

El tercer punto de opalescencia corresponde — como ha de esperarse— a la tercera prueba. No tanto a lo que se pide, sino cómo vemos que acontece. Ofelia está encerrada en su habitación con la consigna de que en cuanto ella quiera salir o alguien entrar, la maten; entonces, la cámara enfoca a detalle el gis en la pared, haciéndonos sospechar a los espectadores que la tiza funciona realmente, e inclinando la balanza hacia lo maravilloso. Ofelia droga al capitán Vidal y éste la persigue por el laberinto, el discurso maravilloso irrumpe a escena cuando las enredaderas y las rocas se abren para ella y su hermanito, volviéndose a cerrar antes de que el capitán llegue. Pero, de forma vertiginosa, todo cambia. Vidal llega ante Ofelia —quien está hablando con el fauno— y el montaje nos muestra a la niña sola. “La magia no existe”, le gritó su madre al arrojar la raíz de mandrágora al fuego, y parecería que esta sentencia acribilla completamente lo maravilloso. ¿El filme ha sido una alucinación? Podría ser; pero también el capitán Vidal está bajo influencia del fármaco y puede que esa sea la razón por la que no percibe al fauno.

Muchas son las posibilidades, por ello mismo es que esta película ejemplifica lo fantástico de forma magistral. Tantas interpretaciones entre lo real y lo maravilloso nos colocan en el único refugio de lo fantástico: una casa que permite muchas cosas, pero que también deja en incertidumbre.

Parecería que la historia era perfecta; sin embargo, cuando en el 2019 salió el libro de Funke con del Toro a la venta, todo cambió. En la libertad de intérprete —o remediadora— que tuvo la autora alemana, alteró algunos elementos que serían importantes para que permaneciera como relato fantástico, del mismo modo, dio algunas otras explicaciones que no eran necesarias, porque así se conservaba la indeterminación. ¿Es válido que Cornelia Funke haya realizado este cambio tan simple pero que altera por completo la recepción final de la obra? Se supone que tenía el total respaldo de del Toro; sin embargo, resultaría interesante pensar la libertad creativa que terminó en el producto de este análisis.

No escribí la narración de la película siguiendo un guion. Vi la película, segundo a segundo, imagen a imagen. Aprendí todo sobre su creación y admiré la destreza del tejedor todavía más, mientras seguía la urdimbre que él había hilvanado. Hice una lista de preguntas y me reuní con Guillermo para cenar y asegurarme así de que estaba leyendo la mente de los personajes de manera correcta, así como los gestos y miradas de los actores, y los símbolos del atrezzo (todavía conservo la pinza del cangrejo que comimos aquella tarde).

Figura 6. Fotogramas de El laberinto del fauno (2006).

Guillermo tuvo muy claro desde el principio lo que quería, es decir, que yo hiciera algo más que seguir puramente la narración de la película. Por otro lado, no quise cambiar ni por un momento el ritmo de la película, ya que considero que su trama está tejida con total perfección. Así que le sugerí añadir diez historias secundarias sobre los elementos clave de la película (interludios, como los llamó Guillermo).

El resto es magia (DEL TORO; FUNKE, 2019, p.216).

En la versión filmica, lo fantástico no sólo se desarrolla por esta unión de planos: lo onírico/imposible con lo real. El mundo de lo feérico parecería contraponerse con la crueldad de la Guerra Civil. Al final del metraje, descubrimos que, tras la muerte de Ofelia, aparecen en medio de la sala del trono ella, su madre, su hermano, quien parecería ser su padre y el fauno. En seguida, nos topamos con una flor blanca en la vieja higuera. No hay nada que nos demuestre que Ofelia no esté alucinando antes de morir. Esto entra en lo fantástico. El recurso de lo onírico, de la alucinación, queda muy determinado en la película. Pero el libro lo convierte en algo completamente maravilloso. La novela no sólo nos dice que hay quienes creen que la princesa Moanna llegó al otro mundo, sino da voz a los árboles, y es esta descripción la que nos deja en claro que todo aquello que fue contado, era válido y verosímil en el mundo del relato.

En cuanto a Ofelia, a la mañana siguiente de su muerte, una pequeña flor pálida brotó de una rama de la vieja higuera que había liberado del sapo. Creció en el lugar exacto donde Ofelia había colgado su ropa nueva para mantenerla a salvo mientras llevaba a cabo la primera tarea que le encomendara el fauno. [...] Unos años después, un cazador pasó por el molino incendiado y el laberinto [...] se quedó dormido a la suave sombra de la higuera y en sus sueños escuchó la historia de una princesa nacida de la luna pero enamorada del sol. Volvió a su aldea y contó a todo aquel que estuviera dispuesto a escucharlo que el viejo árbol le había susurrado una historia que terminaba de esta manera:

Y se dice que la princesa Moanna regresó al reino de su padre y gobernó con justicia y buen corazón durante muchos siglos. Que su pueblo la amó, y que dejó pequeños rastros de su tiempo en la tierra, visibles sólo para aquellos que saben dónde buscar (DEL TORO; FUNKE, 2019, pp.213-214).

Desde esta perspectiva, parecería que Cornelia Funke es una escritora de maravillas. Ella necesita usar ese recurso para ficcionalizar sus historias. Parte de su estética pertenece al mundo maravilloso. Del Toro tiene historias como *Hellboy* (2004), *La forma del agua* (2017), *Pacific Rim* (2013), clasificadas como de ciencia ficción, o *Crimson Peak* (2015), una historia gótica de fantasmas. *El laberinto del fauno* es reconocida entre lo fantástico, y la modificación que realizó Funke, cambió el discurso planeado por su autor original. Podría decirse también que el trabajar

una historia de Funke, y adaptarla a la pantalla grande puede motivar a que se use el recurso de lo fantástico, como la película de *Corazón de Tinta*.

No se puede dar una afirmación a esto, pero sí mencionar lo atípico de estas dos historias al remediarlas. En sus versiones literarias entran dentro de lo maravilloso, mientras que en el filme, desarrollan un discurso fantástico. Simbólico es que Todorov, junto con sus estudios de lo fantástico ve que estas historias tienen lo que él denomina “los temas del tú”:

Los temas del tú en el mismo nivel de generalidad, deberemos decir que se trata más bien de la relación del hombre con su deseo y, por eso mismo, con su inconsciente. El deseo y sus diversas variaciones, entre las cuales se incluye la crueldad, son otras tantas figuras en las que están comprendidas las relaciones entre seres humanos; al mismo tiempo, la posesión del hombre por lo que de manera superficial puede llamarse sus “instintos” plantea el problema de la estructura de la personalidad, de su organización interna (TODOROV, 2005, p.112).

Esto sirve para adentrarnos —entonces— a estudiar ciertos elementos de la sexualidad, y sobre todo, de la construcción psíquica de las protagonistas en ambas historias, ya que al involucrarnos en estas particularidades, se podrá observar de manera amplia lo fantástico y no el cuento de hadas o maravilloso, pues estos no contienen esa complejidad desmenuzada por Todorov. Enfrentamos en este proceso de lectura del filme a dos dimensiones: el proceso de creación con relación al libro y la carga signíca que se muestra en el texto audiovisual, pues en ello está la apuesta crítica de los creadores.

3 Las relaciones familiares

Desde el campo de la psicología, la familia es primordial debido a que en ella se establecen las relaciones que construyen la subjetividad del individuo. En ella, se desarrollan todos los mecanismos para enfrentar la vida real fuera del entorno acogedor que nos provoca estar en esta primera célula social. De ahí, que no resulte extraña la pregunta por los padres al hablar de las acciones cotidianas, ya que ellos son el referente primario de amor-odio en el que los sujetos se ven inmersos. Considerando esta premisa y conservando aún en la memoria lo arriba expuesto como las acciones de los personajes, se observará aquí la dinámica familiar en ambos textos filmicos bajo la postura psicoanalítica a manera de argumento para continuar la discusión acerca de lo fantástico y lo maravilloso, pues esto busca la respuesta a la pregunta por el origen de lo fantástico en nuestro objeto de estudio.

En *Corazón de tinta* (2008) nos enfrentamos a una familia convencional y tradicional bajo el esquema social clásico: una madre, un padre y una hija. La madre está ausente desde que nuestra sujeto de análisis tenía tres años —como lo menciona Mo—. La ausencia de la madre ha establecido un vínculo estrecho entre la hija (Meggie) y el padre (Mo). Si se acepta la postura de que el padre es la primera representación de afecto en la niña, nos enfrentamos a una relación bastante particular, ya que el padre y la hija poseen el mismo don de evocar con la palabra seres de fantasía a partir de la lectura de un libro. Esta identificación con el padre es también un llamado hacia él, un “yo soy igual que tú”. ¿Por qué Meggie necesita sentirse identificada de esta manera?, ¿qué evidencia esta falta? Una posible respuesta es que necesite ella hacerle ver esto a su padre por la sensación de vacío, de lejanía que el sentir culposos gobierna a Mo.

En tanto, en *Laberinto del fauno* (2006) la dinámica familiar es un poco más compleja: la madre de Ofelia —nuestra sujeto de análisis— espera un hijo de su reciente esposo: el Capital Vidal; es decir, Ofelia no sólo pasa por el duelo del padre fallecido —presumiblemente asesinado— sino por el desplazamiento del afecto: la madre espera un hijo de su padrastro, lo cual le hace sentir que el cariño de su madre, de manera simbólica, está siendo robado por su hermano nonato; bajo esta dinámica, el padrastro hace entender a Ofelia que lo importante no es ella que es mujer e hija del anterior matrimonio de su esposa, sino que viene un varón en camino y ello representa la extensión fálica del poder sobre la madre, sobre las mujeres. En ambos casos, la realidad provoca un trauma, el cual para Christopher Bollás “denota un modo de organización y funcionamiento mental defensivo, repetitivo y buscador de cualidades negativas en el ambiente [...] búsqueda de nuevas formas personales de ser y de ver el mundo y las cosas” (BEREZOVSKY; 2005, p.199).

En los dos filmes, nos encontramos ante adolescentes huérfanas con una dinámica familiar compleja. La orfandad, bajo la lectura de la narratología, implica uno de los doce pasos en la configuración del héroe y es también debido a ello, la existencia de límites que estructuran el espacio en que se mueven los actuantes. Yuri Lotman menciona: “En un texto, acontecimiento es el desplazamiento del personaje a través del límite del campo semántico” (1988, p.285). En ese entender, no puede suceder trama, acontecimiento, historia, sin que el personaje llegue a mutar, a movilizarse y es justo la orfandad la que lleva a que las adolescentes de ambos filmes generen una historia.



Figura 7. Izquierda: fotogramas de *El laberinto del fauno* (2006); derecha: fotogramas de *Corazón de tinta* (2004).

Esta orfandad es necesaria atenderla: a nivel simbólico, en el caso de Meggie, se sitúa el padre, y en el caso de Ofelia, la madre; en tanto, a nivel de lo vivido, la realidad ficcionada que plantean los mundos de *El laberinto del fauno* (2006) y *Corazón de tinta* (2008), se encuentran de manera invertida: el padre fallecido y la madre desaparecida en otro mundo. Lo pertinente, para la lectura fílmica que estamos proponiendo y bajo esta perspectiva analítica, es la presencia de la madre. Bajo la consideración occidental, es ella quien tradicionalmente enseña “el mundo de lo femenino” a las adolescentes, lo cual se sigue sosteniendo en ambos filmes, se continúa perpetuando este rol social que se la ha definido a la mujer-madre. Aquí un pequeño paréntesis: en ambos casos nos encontramos con dos mujeres adolescentes, es decir, dos jovencitas que se

encuentran en una etapa de desarrollo compleja, pues aparecen los caracteres secundarios en su cuerpo y ello, conforme al entorno social, pueden orientar ciertas prácticas culturales que demarcan su visión del mundo. En el caso de las dos adolescentes, falta la madre, ya sea en la realidad representada vivida (Meggie) o a nivel simbólico (Ofelia).

La afectividad entre la madre y la hija genera un vínculo más estrecho que entre el padre y la hija. Si se asume que la resolución de la adolescencia es la identificación con la figura materna o paterna, resulta significativo que, bajo el lente psicoanalítico, esta relación sea observada con atención por las configuraciones emocionales que se desarrollan durante este periodo: “La madre tiene el privilegio de ser para el *infans* el enunciante y el mediador privilegiado del ‘discurso ambiental’ que le transmite bajo una forma premodelada por su propia estructura psíquica” (AULAGNIER, 2004, p.185).

Nos enfrentamos a dos mujeres “en desarrollo”, es decir, aún no se han configurado sus identidades, por ello la madre resulta ser un ser especial no sólo para su comunicación con el mundo, sino con su propia identificación femenina: Meggie se mantiene al margen de lo que implica el mundo materno porque no tiene un referente y prefiere identificarse con el paterno donde ella es como él, donde ella habla como él y de quien hereda ese don como algo anhelado, no como un pesar; debido a esto, cree que puede regresar a la madre y “sanar” a su padre: quitarle la culpa. En tanto, Ofelia no sólo desea identificarse con la madre, desea regresar a ella, al útero de donde provino —como podría darse la metáfora en la película como muestra el fotograma donde ingresa al árbol-útero—, volver a ocupar el lugar de afecto que ahora su padrastro y su hermano nonato ostentan; por ello hace caso y asume los retos del fauno. Mientras Meggie propugna por un “colocarse en el lugar del padre”, Ofelia desea no apartarse de ella, lo cual plantea caracteres femeninos en cierta medida contrapuestos, como dos pulsiones: la de vida y la de muerte, aunque no niegan su personalidad heroica. Ambas adolescentes, en esa búsqueda de identificación, pugnan por *ser-con-la-madre* la sujeto completa.⁸ ¿De qué manera se puede *reestablecer* el vínculo entre la madre y la hija en cada uno de los filmes? Ciertamente que en el caso de *Corazón de tinta* (2008) sólo es posible mediante la reescritura de la historia, la princesa-madre es salvada, sí, pero por su propia hija; en tanto, en el caso de *El laberinto del fauno* (2006) no es posible hacerlo bajo la lógica de la vida vivida, por ello la muerte se plantea como una salida para trascender, un no-límite corporal del ser-heroico.

⁸ Respecto a la “completud” femenina, el psicoanálisis freudiano ha mencionado que sólo se siente completa la mujer si es madre, es decir, por la penetración del falo; lo cual es cuestionado por las teorías feministas. Sin embargo, en la escena de *El laberinto del fauno* (2006) se puede poner en duda la postura freudiana de la penetración fálica, pues aquí es la niña la que desea volver al útero y de manera simbólica se efectúa cuando ingresa y pide al sapo que evacue la llave.



Figura 8. Fotograma de El laberinto del fauno (2006).

4 El inconsciente de la adolescente-hechicera

La palabra evoca una emoción, crea la historia. Sin la palabra no se puede representar lo que se oculta en el inconsciente, lo que se guarda. En ambas adolescentes el paso a ese mundo, al desconocido se da por el artificio de la palabra escrita o de la mano sobre el libro. La palabra abre el canal por el cual nos permite conocer lo que sucede en ese otro plano de la mente. En ambos filmes, las adolescentes evocan otro discurso que permite evadir la realidad traumática. Visto desde el aspecto psicoanalítico, la fantasía en cada historia es la creación de una realidad



desarrollan una apertura respecto de las contribuciones del mundo de los objetos.” (BEREZOVSKY, s/a, pp.199-200). Ofelia y Meggie se han visto orilladas a crear otro lenguaje, otro mundo, otra manera de relacionarse en donde es evidente, el adulto no puede ser parte de él, ya que al hacerlo se deconstruye su ser-joven con la confrontación del ser-adulto. La literatura infanto-juvenil ahonda en este proceso paulatino del desarrollo personal y el lugar especial donde aún la evasión de la realidad vivida puede encontrar refugio.

Las adolescentes Meggie y Ofelia, dejan de ser una “mujer en desarrollo” para convertirse a través de estos actos heroicos, en jóvenes construidas. En el caso de la primera, se puede afirmar que la identidad se asocia al planteamiento de la mujer-bruja o mujer-hechicera, categoría que se ha acogido por algunos grupos feministas para definir la fuerza femenina a través del contacto con la naturaleza, el poder curativo y algunas de las prácticas correspondientes a la mujer primitiva de un entorno matriarcal. Si se considera que es Meggie quien está salvando por medio de la palabra evocada a su madre, se puede plantear que esta evocación, este *acto-del-ser-palabra*, remite también a una empatía basada en el género y que se logra gracias a que la niña ha dejado su etapa

alternativa para no vivir esa verdadera realidad en la que se encuentran. Es decir: Meggie y Ofelia generan otro lenguaje que radica en el inconsciente de cada una. Jacques Lacan y algunos de sus seguidores han ahondado en el término “palabra abreactiva” como concepto para definir esa carga significativa que pueda tener la enunciación, es decir, el significante — la palabra— no sólo nos permite adentrarnos al inconsciente, sino abrir el camino para entender las acciones que se derivarán.

En el caso del arte, la abreacción sucede en la sublimación del estado inconsciente: aquello que se reprime, se resuelve en otra realidad. Ese *otro mundo* en el caso de Meggie radica en el poder mágico de reescribir el final, en Ofelia es todo un laberinto que conduce a otro mundo. Vale pensar en el posicionamiento de las adolescentes: el trauma y su resolución o reelaboración. “Los niños con padres muy intrusivos o traumatizantes reúnen tales *traumas* en una zona psíquica interna que pretende ligar y limitar el daño provocado al sí mismos mediante el aislamiento. Los niños que sienten que sus padres contribuyen a la diseminación de su *dialecto* personal

“larvaria” para enfrentarse a esa nueva realidad

En el caso de Ofelia, el ofrecimiento de ella como víctima de sacrificio, remite a los conjuros ancestrales donde el pago de la carne se hace por la carne, es decir: mujer por mujer. Aunque en la escena final se visualiza ella junto a su familia desaparecida, es posible sostener que mediante este sacrificio, ella ha “conjurado” la existencia metafísica en otro plano, uno donde ella es “elevada” como recompensa.



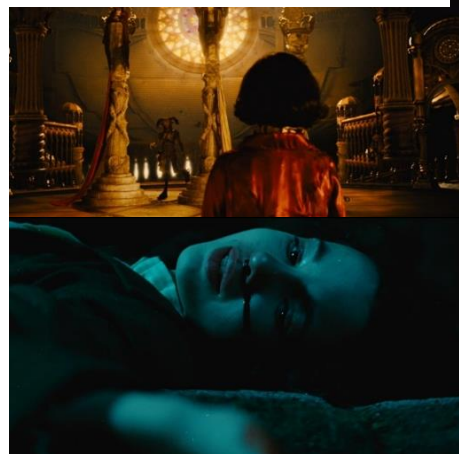
Figura 10. Fotograma de Corazón de tinta (2004).

Al revisar lo que ocurre en las acciones de ambas protagonistas, cabe interrogarse el ¿por qué lo hacen? ¿qué motiva las acciones para que en el caso de Ofelia desemboque en muerte, y en el caso de Meggie a exponer su vida? ¿Qué aspectos o carencias se manifiestan con estas formas de actuar? ¿Qué y a quién le piden los llenen? Los cuestionamientos obedecen a este proceder inconsciente, se hace algo sin estar certeramente conscientes de lo que pasa o por qué pasa eso.

Asumiendo, como lo hemos estado formulando, que ambas protagonistas obedecen a un hacer libre (es decir, no hay un guión que les predetermine) en el mundo ficcionado planteado de su realidad —en esa España franquista retratada en *El laberinto del fauno* (2006) y en ese mundo alterno de la palabra escrita de *Corazón de tinta* (2008)—, podemos arriesgarnos a afirmar que existe una herida inconsciente donde la falta de la madre y la desestabilización familiar provocan que estas acciones se consideren como un llamado, un grito en silencio hacia los padres. Meggie, sólo a través de *volverse-como-el-padre*, sustituye esa falta, se enfrenta a la otra realidad, pero que aún ello evidencia la molestia de no tener a su madre y estar en segundo plano afectivo para el padre. Ofelia, ha sentido tanto el olvido, la anulación del ser que su exposición en el laberinto con su hermanito es la afrenta de colocar al padrastro en una decisión “o él o yo” donde ella reconoce que ha perdido afectivamente.



Figura 11. Fotogramas de El laberinto del fauno (2006).



5 Conclusión

Figura 12. Fotogramas de *El laberinto del fauno* (2006).

El lenguaje cinematográfico nos ayuda a comprender este cambio espacial en la psique, cuando ingresamos al mundo infantil, sucede una claridad de imágenes, un colorido distinto al que se ha mantenido como constante en los filmes. La luz ilumina ese otro mundo y es gracias a este efecto que nos enfrentamos al mundo maravilloso o fantástico según corresponda, entonces la luz es la palabra abreactiva en cada uno de los filmes.

Tanto la historia de *Corazón de tinta* como la de *El laberinto del fauno* tienen sus propias versiones remediadas, siendo —coincidentalmente— la escrita la que perpetúa elementos maravillosos, dejando a lo fantástico todoroviano morar en el cine. Así, encontramos indeterminaciones para los espectadores que deben rellenarse con aceptación o negación del evento sobrenatural. De esta suerte, lo fílmico presenta elementos más maduros y complejos analizables por el psicoanálisis.

La herida traumática de la falta materna provocará la concreción de un mundo alterno donde el inconsciente de las sujetos de nuestra propuesta, dejan ser su ser interno y elaborar el hecho a través de la fantasía, pues es en ella y no en la maravilla que el inconsciente puede evadir la forma como se construye su *ser-en-el-mundo*, lo cual permite el gancho empático en el espectador infanto-juvenil.

Bibliografía

- AULAGNIER, P. *La violencia de la interpretación. Delpictograma al enunciado*. Buenos Aires: Amorrortu, 2004.
- BOLTER, J; GRUSIN, R. *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge Massachusetts: MIT Press, 1999.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K. *El arte cinematográfico*. Barcelona: Paidós, 2015.
- CAILLOIS, R. *Antología del cuento fantástico*. Buenos Aires: Sudamericana, 1967.
- CASTRO ROCHA, R. *Lo fantástico y lo siniestro en Guillermo del Toro*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2012.
- DEL TORO, G.; FUNKE, C. *El laberinto del fauno*. México: Penguin Random House, 2019.
- ETCHEGOYEN, R. H., KARGIEMAN, A., DE RODRÍGUEZ SAENZ, N. D. P., DE BIANCHEDI, E. T., DUPETIT, S., BEREZOVSKY, R.; SEREBRIANY, R. El concepto de trauma según diferentes autores psicoanalíticos. *Psicoanálisis APdeBA. Volúmen XXVII-No ½*, pp.181-259, 2005.
- FUNKE, C. *Corazón de tinta*. México: FCE, 2008.
- GÓMEZ, C. *¿Verdad o ilusión? El cine fantástico y los géneros*. Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara, 2002.
- MCLUHAM, M. *Comprender los medios de comunicación*. México: Paidós, 1996.
- Rotten Tomatoes. "PAN'S LABYRINTH", 2005. Recuperado de: https://www.rottentomatoes.com/m/pans_labyrinth (23 de noviembre de 2019).

TODOROV, T. *Introducción a la literatura fantástica*. México: Coyoacán, 2005.

VAX, L. *Arte y literatura fantásticos*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1963.

VIDRIO, M. *Escribir para el cine*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara, 1997.

Vigilant Citizen [Nombre de usuario]. La interpretación esotérica de “El Laberinto del Fauno”, en *Ritual & Propaganda*, 2011. Recuperado de <<https://www.ritualypropaganda.com/2011/10/la-interpretacion-esoterica-de-el.html>> (28 de octubre de 2019).

Recibido em: 08/12/2022

Aceito em: 22/03/2023