

HADAS, MAQUIS Y NIÑOS SIN ESCUELA: LA INFANCIA ROMÁNTICA Y LA GUERRA CIVIL EN *EL LABERINTO DEL FAUNO*

Antonio Gómez López-Quiñones
Dartmouth College

Libertad y disciplina victoriana: el franquismo contra el niño romántico

Entre los títulos más relevantes del último cine español sobre la Guerra Civil, se encuentra un conjunto de filmes centrados en los efectos del conflicto bélico sobre la infancia.¹ Esta última funciona como un tropo evocador no sólo de ciertos valores, sino también de una particular epistemología que, en *El laberinto de Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), queda asociada explícitamente con el cuento fantástico y, en concreto, el cuento de hadas. En largometrajes como *La hora de los valientes* (Antonio Mercero, 1998), *La lengua de las mariposas* (José Luis Cuerda, 1999), *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001), *Los niños de Rusia* (Jaime Camino, 2001), *El viaje de Carol* (Imanol Uribe, 2002), e incluso en obras anteriores como *Las bicicletas son para el verano* (Jaime Chavarrí, 1984) o *El espíritu de la colmena* (Víctor Erice, 1973), uno de los grandes asuntos abordados es la relación cognoscitiva del niño con un evento que, por sus dimensiones y radicalidad, pone a prueba su capacidad de asimilación. En otras palabras, estas narraciones investigan el modo en que los niños interpretan y también desfiguran la Guerra Civil española. Lo relevante de *El laberinto del fauno* es que, una vez que el niño descifra la violencia exterior, crea una imagen de ésta que atesora algunas de las claves ideológicas con que un significativo sector de la cultura democrática española simpatiza. Este ensayo propone que la mirada del niño se ha convertido en un *locus* privilegiado desde el que, siete décadas después del enfrentamiento, relatar aquellos años. En la mirada del infante, la cinematografía española más reciente parece encontrar un punto de vista adecuado para representar la guerra de manera política y estéticamente satisfactoria.

De cualquier forma, resultaría erróneo referirnos a la infancia o a la mirada del niño como si fuesen realidades naturales, y como si sus características formales y sus elementos constitutivos careciesen de una historia. Una de las fuentes canónicas para la nueva sociología de la infancia es el célebre volumen de Philippe Ariès, *Centuries of Childhood* (1962). Ariès afirma que el concepto de la niñez, en tanto que estadio vital específico y distinto, se desarrolla entre los siglos XV y XVIII, junto a las nociones burguesas de la familia, el hogar, la privacidad y la individualidad. Aunque los métodos historiográficos y algunas tesis de este historiador francés han sido ampliamente criticados, su obra

ofrece una idea central que, como explica Sharon Stephens, conserva plena vigencia en los estudios más recientes sobre el tema: “each culture defines childhood in terms of its own set of meanings and practices” (8).² A este respecto resulta ilustrativo recordar que no es hasta 1950, once años después de la Declaración de los Derechos Humanos por parte de las Naciones Unidas, que la Asamblea General de este organismo redacta la Declaración de los Derechos del Niño. Este documento recoge muchos de los derechos otorgados al adulto y le añade otros, reconociendo la especificidad de la infancia: una realidad ontológica que exige atenciones especiales no legalmente sancionadas para otras etapas vitales, como por ejemplo, el amor y la comprensión (General Assembly, Principle 6). Todos estos datos nos recuerdan, en definitiva, que nuestro entendimiento de la niñez es el producto coyuntural no tanto de los menores, sino de los adultos. Son éstos los que redefinen en qué consiste ser niño, cuándo comienza y termina dicha condición, cuáles son (o al menos, cuáles deberían ser) las cualidades de esta etapa y qué función cumple esta última en el imaginario de una época. A esto mismo se refiere Ludmilla Jardanova cuando concluye que “there can be no authentic voice of childhood speaking to us from the past because the adult world dominates that of the child” (5). Desentrañar, por lo tanto, las claves de una representación de la infancia sirve para alcanzar un conocimiento más exacto de ésta pero también, y sobre todo, para entender una cultura que proyecta sus sueños y ansiedades en esa reformulación.

Desde esta perspectiva, resulta útil volver a *El laberinto del fauno* para reflexionar sobre el modelo de infancia que propone Guillermo del Toro. En primer lugar, este film entiende la infancia como un territorio social marcadamente separado y, hasta cierto punto, autónomo. La infancia es lo que no son los adultos y viceversa. Frente a teorías que proclaman una suerte de continuidad natural o porosidad mutua entre ambas fases, *El laberinto del fauno* nos muestra a una protagonista infantil, Ofelia (interpretada por Ivana Baquero), concentrada en unas preocupaciones intransferibles que no comparte con ningún adulto. La estructura del film está, no en balde, organizada en torno al contraste entre estos dos mundos, el histórico y el fantástico, el subterráneo y el que acontece en la superficie, el mundo de hadas y el mundo de guerrilleros y soldados franquistas, en conclusión, el mundo en el que sólo Ofelia participa y el mundo intersubjetivo de los mayores. Ambos transcurren en paralelo y, en gran medida, se desconocen e ignoran. Este binomio de las edades del ser humano es, como explica William Corsaro en la estela de Philippe Ariès, uno de los aspectos fundacionales del niño moderno y, más específicamente, de las distintas visiones románticas que, desde la obra de Jean-Jacques Rousseau, han determinado nuestra percepción de la infancia (Corsaro 51). Sólo si el niño no actúa como un adulto en miniatura, sólo si el niño no sufre las mismas tensiones internas que el resto de los mortales, en conclusión, sólo si el niño es

esencialmente algo distinto, existe la posibilidad de conferirle cualidades que, más tarde, se perciben como carencias o pérdidas (tales como la inocencia, la integridad o la plenitud).³

En *El laberinto del fauno*, la autonomía de la infancia resulta especialmente relevante por varios motivos. En primer lugar, Ofelia es el único personaje infantil de la narración. Ella personifica la infancia en un contexto de adultos, sin cómplices a los que incorporar verdaderamente a sus aventuras de monstruos y reyes míticos. En segundo lugar, Ofelia representa una doble inocencia porque, además de ser el personaje más joven, se incorpora al comienzo del film a un contexto geográfico plenamente desconocido, un nuevo hogar en las montañas. Tal y como sucede en obras recientes, como *La lengua de las mariposas* (en donde el protagonista acaba de salir de una larga enfermedad) o *El viaje de Carol* (en donde el personaje homónimo se muda desde Nueva York a una zona rural), la mirada de estos niños está dotada de una añadida limpieza porque observan una realidad novedosa, ignorada hasta ese momento. En estos personajes hay algo de *tabula rasa*, de una niñez quintaesenciada. En tercer lugar, la propia lógica de la guerra propicia, a pesar de su dureza, una tregua de libertad casi plena.⁴ Ofelia protagoniza un tiempo de excepción, la violenta posguerra española en un remoto paraje del norte de España. En este marco, el principal instrumento mediante el que una sociedad forma y deforma a sus niños, la escuela, queda suspendido para dar paso a algo muy distinto: una libertad románticamente entendida mediante la que un ser imagina y actúa con el menor número posible de restricciones. Éste evita así un proceso de escolarización necesariamente homogeneizador. Ofelia funciona en *El laberinto del fauno* como un ente no normalizado (al menos, no de manera plena) por instituciones diseñadas para la progresiva transformación de niños en ciudadanos de un determinado proyecto colectivo.

No es extraño que la visión moderna del niño en tanto que “buen salvaje” cobrara vigencia en el siglo XVIII, cuando se funda la escuela nacional como una institución clave para el desarrollo coherente de los estados-nación y de sus correspondientes ciudadanías. Tampoco debe extrañar, por lo tanto, que en *El laberinto del fauno* esta revisión del niño como un habitante libre de la naturaleza surja en una España crecientemente urbana o metropolitana, en la que vetustos problemas de escolarización y alfabetización han sido prácticamente superados.⁵ Es precisamente tras la consecución de un sistema escolar totalizante, tanto geográfica como demográficamente, cuando tiene sentido la aparición de discursos nostálgicos de un tiempo de niños imaginativos y alejados de la escuela. Esto puede ser visto como una prototípica actitud de la modernidad ante ciertos procesos de carácter burocrático y estandarizador, en los que, como explica Owain Jones, “the constriction of children’s access to free time/space is seen as a major element of crisis developing in our romantic childhood” (43). En *El laberinto del fauno*, Ofelia sólo parece disponer de tiempo libre y de un gran margen de movimiento ante la ausencia de su padre, ante la

extrema debilidad física de su madre y ante la indiferencia que le espeta su padrastro, el capitán Vidal (interpretado por Sergi López). Todos estos factores (guerra, soledad, aislamiento físico, vacío académico, carencia de progenitores atentos, un nuevo ámbito rural) se conjuran para ofrecerle a este personaje la posibilidad de encarar sus circunstancias históricas no tanto desde las enseñanzas escolares como desde su propia intuición; no tanto desde la lógica como desde la imaginación, es decir, no tanto desde la especulación analítica como desde la reinención metafórica.

Esta tensión entre lógica e imaginación o entre análisis e invención, articula el difícil trato entre Ofelia y su principal antagonista, el capitán Vidal. Si Ofelia representa la voluntad del niño romántico que, como explica el propio Rousseau, “has its own methods of seeing, thinking, and feeling” (122), su terrible padrastro defiende una versión victoriana de la educación. De hecho, en la composición que de este cruel personaje hace Sergi López hay claros ecos de los siniestros educadores de la literatura decimonónica, especialmente la británica. El capitán Vidal es presentado desde la primera escena como un militar severo, obsesionado por la pulcritud, el orden y la eficiencia. Los espectadores nunca vemos en este personaje una debilidad emotiva o un devaneo imaginativo. Tal y como le reprocha el médico republicano, el doctor Ferreiro (interpretado por Álex Angulo), su gran cualidad consiste en seguir e implementar órdenes sin segundas reflexiones ni dudas improductivas. Este talante se aplica a la gestión de provisiones, al trato de la población civil, a la organización del cuartel militar y también a la instrucción de Ofelia. Aunque ésta no se encuentra entre las prioridades de su padrastro, el capitán Vidal insiste en que Ofelia sea disciplinada y, por lo tanto, aprenda unos hábitos debidamente sancionados. La violencia que este militar ejerce sobre su hijastra en varias escenas pone de relieve una percepción victoriana de la niñez y la educación.⁶ Ésta pone énfasis, tal y como declara Henry Jenkins, “on adult responsibility to constrain and ‘manage’ the child, shaping development in line with community standards” (18). El propio Jenkins completa esta idea, afirmando que “wax, clay, and botanical metaphors rationalize increased adult control over children’s minds and bodies, resulting in harsh punishment” (18).

En *El laberinto del fauno*, no prevalecen realmente las metáforas de la plastilina o la botánica, sino la de la máquina, en concreto, la maquinaria del reloj que Vidal limpia y cuida con un esmero patológico. Éste afronta la relación con otros personajes como un proceso de engranaje en el que priman, no valores afectivos o morales, sino la exactitud, el control y la precisión. Educar significa, desde esta perspectiva, forzar un conjunto de comportamientos que respondan a las expectativas de una colectividad de adultos, en este caso, la sociedad franquista. El niño se convierte en material dúctil que sus mayores y un sistema educativo configuran a su imagen y semejanza. En este proyecto, la imaginación se torna facultad

problemática porque su rol en el proceso de crecimiento resulta necesariamente negativo. Crecer significaría, de hecho, deponer la imaginación o domarla para impedir que se convierta en un principio organizador de la conducta. Joe Kelleher explica precisamente que uno de los tableros simbólicos en donde se ha disputado la colisión entre sucesivas versiones del niño romántico y el niño victoriano ha sido la contienda entre “intellect and materialism” (30). Aunque los términos esgrimidos por este crítico no nos parecen los más útiles para este ensayo, sí nos interesa rescatar de su argumento la confrontación básica entre dos filosofías de la educación. Una aspira a imponer una epistemología racionalista, especulativa y socialmente consensuada, que esgrime un principio de realidad al que los infantes deben atenerse *tout court*. El otro proyecto busca, más que implantar métodos de conocimiento y actuación, proteger al niño como portador de una creatividad imaginativa y de una pureza cognoscitiva que la edad adulta corrompe con su restrictiva racionalización de lo real.

Éste es, en nuestra opinión, uno de los pilares básicos de la representación de la Guerra Civil que propone *El laberinto del fauno*. Ofelia no sólo simboliza el valor romántico de la infancia, sino también el sentido político de uno de los dos bandos contendientes, el de los guerrilleros republicanos. Esta asociación se podría justificar con varios argumentos. En primer lugar, Ofelia encuentra en el militar fascista su principal adversario, ese polo opuesto ante el que tiene que defender el derecho a sus quimeras fantosmas. Es importante recordar que el plano que desvela el carácter imaginado de las aventuras de Ofelia está rodado como un plano subjetivo desde el punto de vista del capitán. En el tramo final del film, mientras Ofelia habla con el Fauno, que acaba de pedirle que le entregue a su hermano pequeño para ser sacrificado, la cámara recoge esta escena desde la perspectiva de Vidal. Lo que el espectador observa, por primera vez, es a una niña hablando sola o hablándole a un vacío que, unos segundos antes, ocupaba un ser prodigioso. En otras palabras, es este militar (metonimia del nuevo régimen) el que acosa literal y simbólicamente a Ofelia y el que desvela a los espectadores la inexistencia fáctica del mundo ideado por la niña. En segundo lugar, este personaje infantil nunca expresa opiniones políticas que pudiesen comprometer su inocencia y, sin embargo, sí demuestra una solidaridad intuitiva con los maquis. Ofelia descubre que una de las empleadas de su padrastro, Mercedes (interpretada por Maribel Verdú), colabora con los forajidos pero promete de inmediato guardar fielmente el secreto.

En tercer lugar, los pocos datos aportados sobre los progenitores de Ofelia insinúan que éstos no se vieron beneficiados por el final de la guerra. Aunque el film no confirma las simpatías políticas del padre biológico de la protagonista, parece evidente que la historia familiar no es la de una ascensión de clase mediante la colaboración con el bando ganador. La madre de Ofelia, Carmen (interpretada por Ariadna Gil), cuenta en una cena con amigos del capitán que su primer marido trabajaba como sastre

antes de morir en la guerra. La reacción despectiva de varias invitadas, así como la evidente incomodidad del capitán, permiten suponer que Carmen no proviene social y políticamente del bando cuya posición salió fortalecida en 1939. En último lugar, Ofelia comparte con los maquis su carácter periférico y contestatario ante un orden de cosas que ninguno acepta. Si la infancia ha sido uno de los tropos románticos por excelencia, no menos preeminentes han sido las figuras previamente estilizadas de distintos perseguidos por la ley (de los que encontramos plasmaciones paradigmáticas en la poesía de Lord Byron o, en España, en la de Espronceda). Los maquis atentan en el film contra el poder del franquismo en una lucha que ellos no dan por terminada. Por su parte, Ofelia supone, en palabras de los sociólogos Allison James, Chris Jenks y Alan Prout, “a potential challenge to social order by virtue of their [children’s] constant promise of liminality” (198). En *El laberinto del fauno*, niños y maquis son inadaptados ya que comprometen un determinado *status quo* con la afirmación de posibilidades alternativas, una “otredad” política, afectiva y/o epistemológica que los mandos franquistas perciben como una amenaza intolerable. En ambos casos, niños y maquis necesitan ser disciplinados por el capitán, cuyo propósito no es otro que darles a su hijastra y a los rebeldes una lección definitiva.⁷

Guerra y cuentos de hadas: tan lejos, tan cerca

La conexión más profunda entre Ofelia y los partisanos republicanos, esa que permite entender a la primera como una sinécdoque de los segundos, tiene que ver con la particular epistemología de Ofelia en su relación con el nuevo hogar. Poco antes de arribar al cuartel donde habita el capitán Vidal, el film presenta a Ofelia como una niña lectora. Esto podría contradecir, en principio, el carácter natural de un niño romántico porque, como bien explica Karín Lesnik-Oberstein, “the ‘child’, in rescuing particular historians and children’s literary critics from language and textuality, is made to preserve for them a safe world of an emotion which is spontaneous, caring, and unified” (26). Tiene razón Lesnik-Oberstein al afirmar que parte del interés posmoderno por la infancia surge, en la línea de pensadores como Michel Foucault, del anhelo por un más allá del lenguaje, del logos que produce y fiscaliza sujetos.⁸ Si bien este principio básico de contradicción entre textualidad e infancia resulta útil para explicar las virtudes de la desescolarización de Ofelia, no lo es tanto para desentrañar el efecto subversivo que un género textual como los cuentos de hadas tiene en una niña (especialmente cuando ésta se niega a crecer tal y como los adultos del estamento franquista la incitan a hacerlo). Este personaje entiende y reorganiza la realidad desde la epistemología de los cuentos de hadas como un ejercicio de insumisión que, además, le aporta conclusiones muy parecidas a las obtenidas por los maquis.

En un primer momento, esta epistemología no parece acercar a Ofelia a ninguna realidad histórica, sino más bien alejarla. Tal y como recuerda oportunamente Elizabeth Wanning Harries, “tales are said to be ‘timeless’ or ‘ageless’ or ‘dateless;’ they seem removed from history and change” (3). Las narraciones sobre hadas y faunos no se refieren al tiempo histórico, sino precisamente a un limbo intemporal en el que priman enseñanzas y personajes eternos, de todos los tiempos y de ninguno simultáneamente. En *El laberinto del fauno*, esta primera impresión es reforzada por dos hechos. En primer lugar, el plano que abre el film nos muestra a la protagonista agonizando sobre el suelo mientras un hilo de sangre asciende desde la mejilla hasta la nariz. Inmediatamente después, la cámara realiza un brusco *travelling* hacia el ojo de Ofelia y, una vez traspasada la pupila, hacia un decorado de castillos y escalinatas eternas. Éste es el espacio de los cuentos de hadas y su ubicación en el mundo histórico de la Guerra Civil española queda bastante clara tras el audaz movimiento de cámara con que arranca el film: la interioridad psicológica de Ofelia. Guillermo del Toro parece proponer con este planteamiento la siguiente dualidad narrativa: por una parte, una contienda histórica en una geografía conocida con una trama que bien pudo tener un referente en los años treinta; por otra, la aventura ahistórica en un territorio imposible con una serie de personajes que no tienen ningún referente en nuestra zoología (por ejemplo, sapos de varios metros o ancianos con ojos en la palma de las manos). La epistemología de Ofelia parece, por lo tanto, una estrategia mediante la cual su propia interioridad psicológica se protege de una coyuntura demasiado cruda. Esta interioridad hace las veces de un tiempo sin tiempo, un ente no sometido a la determinación de un contexto histórico. Este planteamiento dista mucho de ser novedoso pues, como afirma Carolyn Steedman, una de las características más importantes del niño moderno en su versión romántica ha sido el entendimiento de su mundo psicológico y afectivo como una esfera libre en donde el universo se deshistoriza y a donde el niño vuelve en busca de protección ante una realidad siempre reductora (95).

Hay un segundo rasgo que, también desde el mismo comienzo del film, subraya el carácter interior y ensoñado de las aventuras protagonizadas por Ofelia. La narración inicia con el plano antes descrito y con la siguiente voz en *over*: “Cuentan que hace mucho, mucho tiempo, en el reino subterráneo donde no existe la mentira ni el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos”. Esta voz sobrepuesta reviste una gran importancia porque condiciona el modo en que el espectador recibe toda la trama fantástica.⁹ Guillermo del Toro usa una marca retórica archiconocida (equivalente al “érase una vez...”) de un género literario fácilmente identificable. “Cuentan que hace mucho, mucho tiempo, en el reino subterráneo...” sirve para crear en el espectador un grado de auto-reflexividad narrativa: lo que a continuación se relata viene codificado explícitamente en un género cuyo pacto con el

público todos conocemos en mayor o menor medida. Ese tiempo tan lejano no es, en verdad, ningún tiempo científicamente remoto. Esa distancia temporal no puede ser medida porque dicho reino no existe o, al menos, no existe en el mismo plano ontológico en el que habitan los militares golpistas que gobiernan España. Ese tiempo y ese reino, en los que se actualizan posibilidades que no pertenecen a la historia humana (como la ausencia de dolor y mentira), son el producto de la imaginación de una ávida lectora de cuentos que se aproxima a la realidad de la Guerra Civil desde estos últimos.¹⁰

Una vez que Ofelia recorre todo el camino narrativo que podía transitar en el cuento que ella misma pergeña, esta primera impresión desaparece. El relato de hadas que organiza su interioridad psicológica deja de presentarse como un mecanismo escapista para resurgir como un subtexto y un comentario de la Guerra Civil. Es más, al final del film, queda claro que sólo desde la epistemología del cuento de hadas se alcanza el último y más importante sentido de la contienda. En este cuento, Ofelia tiene que superar tres pruebas que señalan un progresivo aprendizaje. En la primera prueba, Ofelia se encara con un temible y gigantesco sapo al que le arranca una llave. En la segunda, debe abrir un cofre en donde se encuentra una daga sin probar (y esto es lo importante) los manjares que se despliegan sobre una mesa cercana. Finalmente, Ofelia tiene que derramar su propia sangre para evitar que su pequeño hermano sufra. Todas estas pruebas poseen un fondo sapiencial. En ellas, Ofelia aprende varias virtudes, fundamentalmente, el control sobre el propio miedo, la valentía, la capacidad de sacrificio y la generosidad extrema, esa que implica la entrega de la propia vida para que otros no tengan que hacerlo. Uno de los momentos culminantes de los cuentos de hadas es la muerte y su significado radica, como explica Julius Heuscher, en la subida de un último peldaño en una escalera de crecimiento cognoscitivo y perfeccionamiento moral (308). Lo relevante de esta trayectoria es que coincide con el proyecto de los maquis.

Durante todo el film, el grupo de guerrilleros hace gala de las mismas virtudes que Ofelia adquiere en su viaje hacia el reino subterráneo. Éstos tienen que controlar su miedo para afrontar situaciones desbordantes, como la amputación de una pierna o la tortura atroz por parte del capitán Vidal. La propia Mercedes se infiltra y espía en casa del capitán, confrontando de continuo un monstruo humano ante el que, como Ofelia, debe mantener la entereza. En segundo lugar, los adeptos a la Segunda República ejercitan la capacidad de sacrificio, soportando una situación de penurias. El hambre de Ofelia ante los manjares custodiados por el anciano sin rostro supone un claro eco de las muchas carencias que padecen los hombres del monte (tema recurrente en el film). Finalmente, tanto a este personaje infantil como a los guerrilleros subyace la misma lógica de lo que podríamos denominar una derrota heroica. Es evidente que Ofelia no triunfa en el escenario histórico porque el film concluye con su fallecimiento.

Ahora bien, en el ámbito simbólico del cuento, su triunfo es pleno porque consigue retornar al hogar subterráneo donde la esperan sus progenitores, los reyes (Carmen y su padre, interpretado por Federico Luppi). Habiendo entregado su vida para evitar que otro inocente la diera, Ofelia recobra su condición de princesa justo antes de morir y dar por terminado el cuento que mentalmente ha ido forjando.

La imagen final de este personaje, cuyo cadáver rodean los maquis con admiración, atesora una clave política del film: Ofelia resume la lógica de la causa republicana, que a pesar de estar condenada al fracaso y a pesar de haber fracasado ya en una guerra, persiste en lo moralmente correcto. A los maquis y a Ofelia les une su oposición al proceder mezquino del capitán (emblema de un mal político y moral absoluto), pero también la condición de derrotados que, en la derrota misma, encuentran paradójicamente una recompensa. El cuento de hadas no aleja, por lo tanto, a Ofelia del tiempo histórico, sino que la lleva a una serie de actitudes y enseñanzas que comparte con uno de los bandos. En las empresas de Ofelia y los leales republicanos subyace un coincidente espíritu utópico que, como explica Jackes Zipes, preside los cuentos de hadas (*Dreams* 4). Como este mismo autor plantea en otro de sus estudios, en este género literario se ha proyectado tradicionalmente el deseo metafísico de una plenitud moral, de una bondad y de una capacidad de sacrificio ilimitadas (*Happily* 9). En esta familia narrativa late un anhelo de pureza, de contrarios esencialmente buenos y esencialmente malos. Mientras los antagonistas ejercitan sistemáticamente su perversidad, los protagonistas superan los obstáculos para profundizar en un estadio superior de conocimiento y virtud. El resultado final para éstos últimos es, como explica Zipes en sus ensayos, la identidad conseguida, el aprendizaje de uno mismo, la propia transparencia, un logrado auto-conocimiento, la conquista de una esencia íntima e idéntica a sí misma. Ésta sólo es posible, como sucede en el caso de Ofelia, tras la generosidad y el desprendimiento más absolutos. Éste es, como explica Heuscher en un ensayo ya mencionado, “a one-sided aspect of this ‘world of meaningfulness’” (389).

Ahora bien, si el éxito de Ofelia se realiza en el plano simbólico de su cuento, ¿en qué plano triunfan los guerrilleros? ¿dónde radica narrativamente la contrapartida moral de una derrota que se sabe inminente? ¿cómo resultan recompensados el doctor Ferreiro o El Tarta tras ser asesinados por el capitán Vidal, al igual que Ofelia? El recién nacido por el que la joven protagonista entrega su vida cumple un papel igualmente decisivo en la victoria simbólica de los maquis porque, en *El laberinto del fauno*, otro de los temas recurrentes es el de la paternidad y la filiación, asociadas ambas a los poderes de la memoria. El capitán Vidal vive galvanizado por el ejemplo heroico de su padre, un militar “gloriosamente” fallecido en la Guerra de Marruecos. El hijo pretende emular esta hazaña y porta consigo, a modo de constante recordatorio, el reloj que su progenitor estrelló contra el suelo tras ser

abatido. En el desenlace del film, Vidal hace tres cosas cuando comprende que va a ser ajusticiado: entrega a su hijo, aprieta el reloj contra su mano y pide a sus captores que informen a su vástago de quién fue y cómo murió. Los maquis no le permiten terminar la frase, sentenciando: “Nunca sabrá tu nombre”. A continuación, el hermano de Mercedes le dispara un tiro en la cara y el capitán cae muerto. Estos momentos finales destilan la venganza de un enemigo que no sólo ejecuta al militar franquista, sino que además compromete su memoria, el recuerdo venerado de sus proezas. Este tema nos devuelve una estampa del capitán más preocupado por la rememoración de unos hechos que por los hechos mismos. Dicha rememoración sólo queda garantizada si existe una genealogía dispuesta a reproducir un escenario mitológico de soldados-héroes. Sin esta genealogía, el castigo es el olvido, la muerte definitiva, la falta de un propósito ulterior que justifique y otorgue trascendencia temporal a los propios actos.

Es precisamente en este final donde se manifiesta con claridad el horizonte de expectativas y conocimientos, no tanto de unos personajes inmersos en la Guerra Civil, sino del contexto histórico que configura a dichos personajes en una producción cinematográfica del siglo XXI. Este final puede ser interpretado desde una perspectiva más amplia porque supone, en el fondo, un comentario sobre la posterior evolución de la memoria histórica. La imagen del recién nacido en manos de la familia republicana sugiere un estado de cosas muy posterior en el que la gestión del recuerdo es dominada por los perdedores circunstanciales de la guerra. En otras palabras, si la mayor preocupación del capitán es garantizar quién va a recordar a quién y de qué forma, parece que su derrota es doble. Este film prefigura un futuro en el que a su muerte física hay que sumarle su muerte simbólica: nadie lo recordará o, al menos, no del modo en que pretendía. En conclusión, si el niño que los guerrilleros republicanos y Ofelia le disputan al militar franquista representa (antes que lazos sanguíneos o puentes biológicos) una gestión política de la memoria, *El laberinto del fauno* anuncia la victoria de los que, en principio, pierden la contienda. Lo relevante es que, al igual que sucedía con Ofelia, esta victoria no se produce en los campos de batalla, sino en un plano simbólico que los trasciende y los desborda: 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 en los que resultan decisivas la capacidad y la autoridad para recontar lo ocurrido.

Nostalgia por la infancia nacional

La muerte del niño constituye un evento narrativo tan sugerente porque ha servido, como pone de relieve Reinhard Kuhn, para cumplir al menos tres distintos objetivos: “To register a social protest [...], to express a metaphysical revolt [...]; or to make a comment on the precarious condition of

childhood itself” (193). De estos tres cometidos nos interesan especialmente los dos primeros porque aparecen entrelazados en *El laberinto del fauno*. El asesinato de Ofelia cifra el aplastamiento de una protesta social, pero también de unos valores ético/morales (como la inocencia, el ejercicio de la imaginación o la libertad románticamente concebida). En el personaje de Ofelia ambos aspectos están imbricados por lo que, en la conclusión del film, su muerte viene a representar no sólo la derrota de un proyecto político concreto, sino también de esos bienes morales de carácter intemporal. Por una parte, Guillermo del Toro sugiere que la llegada del Franquismo, tal y como aparece reflejado en este film, actúa como una losa que destruye a un ser puro. Por otra, este director parece historizar las virtudes encarnadas por Ofelia y su particular epistemología de los cuentos de hadas. Al final del film, resulta evidente que esta niña no representa una partícula libre que, mediante una completa sublimación de la realidad, muere en un estado de enajenación psicológica. Muy al contrario, uno de los ejes de *El laberinto del fauno* es precisamente la estrecha conexión entre este personaje y uno de los dos sectores contendientes. Esta conexión circula en una doble dirección: Guillermo del Toro historiza la pureza y la inocencia de Ofelia al asociarlas a los guerrilleros anti-fascistas, y simultáneamente deshistoriza a este bando al conferirle el aura de unas virtudes ajenas al orden histórico.

El hecho de que, en recientes films sobre la Guerra Civil, la infancia se solape con un determinado pasado nacional acarrea varias consecuencias. En primer lugar, sugiere una evolución antropofórmica para un periodo específico de una comunidad política. Si a la historia de una nación le adjudicamos la estructura temporal de una vida humana, un determinado pasado es susceptible de funcionar como una suerte de infancia colectiva. La expulsión de esa infancia conlleva necesariamente la pérdida de un tiempo idealizado, de posibilidades ilimitadas, crecimiento expansivo y candidez moral. Es por esto que Ala Alryyes argumenta lo siguiente: “Children become loci of vulnerable memory, and, according to organic growth ‘theories’, determinants of the future of [...] the nation. Children’s stories continue to allegorize national victimization and ‘hope’ well into our days” (208). Para que el proceso descrito por Alryyes resulte exitoso deben cumplirse, sin embargo, una serie de requisitos. El primero sería la selección de un tiempo pretérito que el presente encuentra suficientemente lejano como para poder idealizarlo, pero también suficientemente cercano como para poder servir de archivo sentimental biográfico-histórico. El segundo sería la reinención de ese periodo concreto en tanto que paraíso perdido. El fin de dicho periodo, una vez identificado con la niñez, no supone solamente el paso a una nueva etapa (mejor o peor), sino la liquidación de un tiempo puro y sencillo. Finalmente, el tercer requisito sería la percepción del presente como un tiempo de pérdidas porque, sólo así, la nostalgia

adquiere sentido. En conclusión, se añora la infancia porque en ella se dieron (o en ella se proyectan) cualidades que hoy no existen.

Esto nos lleva a otro de los motivos por los que la muerte de un niño acopia tanto potencial simbólico: el crimen puede resultar paradójicamente una solución para salvaguardar su libertad interior. Kimberley Rynolds y Paul Yates resumen esta tesis del siguiente modo: “The textual desire to kill children can be understood as a way of keeping and protecting them; halting the ageing process and preventing children from becoming something less perfect” (167). No es necesario extenderse aquí en ciertas figuras de la tradición cultural moderna (como Werther) para detectar de inmediato sus vasos comunicantes con el *ethos* romántico que inspira el “deseo textual de matar al niño”. Aunque el suicidio, más que el asesinato, ha sido la solución dramática preferida de muchos de estos héroes, lo importante en todos estos casos es que la muerte se convierte en la única salida coherente para sus interioridades. Este recelo hacia la adaptación es una consecuencia lógica porque, al interpretar la pureza, la inocencia o la libertad en términos absolutos y transhistóricos, no hay espacio para la negociación. Negociar con ellas sería destruirlas. La tarea de su poseedor no es otra que la de una constante e imposible lucha por salvaguardarlas. Lo interesante de *El laberinto del fauno* es que esta tesis respalda la siguiente lectura política de la historia española: la muerte de Ofelia llega de manera irremediable porque, si la Segunda República y su defensa articularon el tiempo de la inocencia, el Franquismo llegó como un cataclismo para ésta. El fin de la Segunda República constituyó el fin de la infancia y, consecuentemente, el fin de un tiempo biográfico (e histórico) puro e imaginativo.

En este punto, debemos reconsiderar cuáles son los riesgos de este tipo de representación que reinventa la Guerra Civil no como la colisión entre dos proyectos políticos más o menos des/acertados, sino como el enfrentamiento de unos principios abstractos y una racionalización pedestre del mundo. En otros términos, ¿qué implicaciones trae consigo concebir el Franquismo como un monstruo esencial, cuyo crimen no es de proporciones históricas, sino más bien míticas? ¿qué sentido puede tener la consideración de éste como el responsable no tanto de perpetrar unos crímenes materiales y psicológicos, sino de haber destruido la inocencia moral y la plena autonomía epistemológica de un individuo? En definitiva, ¿qué conclusiones pueden obtenerse, si se sugiere que la pérdida de la Guerra Civil constituyó también el fin de una infancia nacional? La primera conclusión cae por su propio peso porque la historia no tiene la estructura temporal de una vida humana, a no ser que caigamos en posturas evolucionistas. No parece demasiado clarificador afirmar que la Segunda República es la infancia de nuestra democracia, de igual forma que tampoco resultaría acertado seguir concibiendo la Edad Media como una etapa pueril de la que finalmente la Modernidad nos liberó. En segundo lugar, los estados

beatíficos de pureza o feliz simplicidad no pertenecen ni al pasado, ni al presente ni al futuro porque su lugar no está en la Historia. En un apasionante ensayo sobre objetos de la memoria, Susan Stewart nos recuerda que este tipo de narraciones participan de una política postmoderna de la nostalgia que recrea algo que nunca existió para volver a un lugar en el que no hemos estado, con la intención de recuperar un objeto perdido que jamás tuvimos (23).

En el contexto particular de la Guerra Civil y de su posterior tratamiento cinematográfico, Sharon Willis, se ha referido a estas narraciones como “a left-wing romantic nostalgia, and a kind of tourist reverie” (37), mientras que Roman Gubern ha alertado contra lo que considera una tendencia al sentimentalismo y a una ternura autocomplaciente (106). Si creemos a Gubern y Willis, y aceptamos que una determinada corriente del cine español contemporáneo (en la que enmarcamos aquí estratégicamente esta producción dirigida por el mexicano Guillermo del Toro) participa de esta nostalgia por un pasado re-actualizado en clave sentimental, debemos preguntarnos qué hay de cuestionable en esta opción. En primer lugar, hay un problema de moralidad epistemológica que Avishai Margalit resume en su canónico ensayo *The Ethics of Memory*: “An essential element of nostalgia is sentimentality. And the trouble with sentimentality [...] is that distorts reality in a particular way that has moral consequences. Nostalgia distorts the past by idealizing it. People, events, and objects from the past are presented as endowed with pure innocence” (62). Si esta distorsión no ayuda al entendimiento del pasado, tampoco ayuda la principal consecuencia de esta deformación embellecedora: “An attack on the nostalgic past is like an attack on the paradigmatic kitsch objects of crying children, smiling beggars, gloomy clowns, sleeping babies, and sad, brown-eyed dogs” (Margalit 62). Este tipo de nostalgia pone en una situación imposible a cualquier crítica cultural sobre el pasado porque, toda crítica dirigida a un tiempo puro e inocente resulta necesariamente excesiva, equivocada e injusta. El pasado feliz y puro mira al crítico, así lo expone Margalit, como un niño agonizante en toda su fragilidad. Ante esta mirada, es lógico que ciertos criterios de lucidez intelectual den paso a la complaciente empatía.

En segundo lugar, este modelo de presentaciones de la Guerra Civil puede incurrir en una esquematización de la guerra o, en palabras de José Luis Abellán, en un “modo arquetípico [de] las características de *toda* guerra civil, de tal manera que la convierten [...] en una especie de micro-historia” (47). Este proceso ya fue descrito por Jo Labanyi en su estudio de la narrativa española de posguerra para llegar a unas acertadas conclusiones que aquí nos gustaría retomar.¹¹ Al representar la Guerra Civil española y el posterior triunfo del Franquismo como la pérdida de la niñez, el peligro es congelar la complejidad de un proceso histórico en un arquetipo. En éste, se pierde la especificidad cultural del hecho mismo. Por otra parte, si la Guerra Civil no fue sólo “una” guerra civil, sino “el” enfrentamiento

titánico entre principios abstractos, una suerte de guerra de guerras, todos los demás altercados bélicos parecen quedar rebajados a simples colisiones entre proyectos coyunturales, meros conflictos derivativos de segunda clase. Esta retórica ha rodeado a la Guerra Civil desde sus inicios. Tal y como nos recuerda Stanley Weintraub, el conflicto de 1936 fue sentido y propagado en muchos ámbitos como “the last great cause” (2), la última causa justa, un supra-combate de opuestos definitivos. Aunque sería imposible resumir aquí la evolución y variantes de esta aproximación (que ha sufrido varias reformulaciones), sí podemos señalar sus efectos sobre filmes como *El laberinto del fauno*. Esta narración cinematográfica construye una base para la Guerra Civil que no está en el evento mismo o en sus circunstancias, sino en un suelo ahistórico y metafísico de inocencias empozoñadas y libérrimas infancias (siempre cómplices de la imaginación). El resultado final de este proceso es que toda la apariencia fenomenológica, discursiva, material e ideológica de la Guerra Civil se torna en un superfluo envoltorio tras el que se encuentra su núcleo duro: una suerte de *tableau vivant* donde se escenifica una batalla entre valores absolutos.

Coda y conclusión: la Guerra Civil española en la era post-9/11

Hay un último e importante aspecto de este tratamiento de la Guerra Civil que no está relacionado con la historia española, sino con un marco geopolítico más amplio. El propio Guillermo del Toro inicia sus comentarios a la edición en DVD de *El laberinto del fauno*, afirmando que la motivación primigenia para volver al conflicto de 1936 en una clave parecida a la de *El espinazo del diablo* fueron los eventos del 11 de septiembre de 2001: “*Pan’s Labyrinth* is intended to be a sister history or a companion piece to *Devil’s Backbone*, that I did in 2001. From 2001 to 2006, in five years, the world changed completely after 9/11, and everything I had to say about brutality, and violence, and childhood and war changed dramatically”. Del Toro contextualiza su propia lectura del film en una fase histórica post-9/11, que él concibe como una quiebra drástica en muchos de nuestros esquemas previos. El planteamiento de Guillermo del Toro tiene un doble filo y nos obliga a repensar *El laberinto del fauno* como un film dotado de un valor político ambivalente. Por una parte, poca duda cabe de que el catastrófico atentado contra el *World Trade Center* y la posterior cadena de reacciones han dado paso a una nueva etapa histórica que ha sido entendida como fin al *impasse* vivido tras el fin de la Guerra Fría.¹²

Por otra parte, esta nueva fase (caracterizada por la emergencia o el recrudecimiento de un conjunto de conflictos, así como por la intensificación de unas políticas de seguridad nacional e internacional) no debería ser entendida como una suerte de refundación histórica, un nuevo comienzo tras el que entramos en un tiempo cualitativamente distinto. Ahora más que nunca, debemos prestar gran atención al tipo de esquemas históricos con que se describe la relación entre el “antes” y el “después” del

11 de septiembre. Dos peligros se nos antojan especialmente apremiantes. En primer lugar, una sobreinsistencia en este evento, como el día que cambió el mundo (evidentemente a peor), puede devolvernos la imagen desenfocada de un periodo anterior en el que el mundo se desarrollaba, con problemas concretos, pero por un sendero apacible de avance y progreso post-comunista. El 11 de septiembre cambió algunas cosas, pero otras muchas no, porque el mundo anterior a estos eventos ya era altamente violento y conflictivo. Por lo tanto, *El laberinto del fauno*, en tanto que reflexión sobre estos recientes hechos o sobre la Guerra Civil española, corre un claro riesgo, al alegorizar una realidad y unas víctimas históricas mediante la interioridad pura de una infancia inocente. Ni la contienda de 1936 ni los atentados de Nueva York destruyeron ningún frágil paraíso ni ninguna utopía materializada de inocencia, emancipación y creatividad.

En segundo lugar, las palabras de Guillermo del Toro destilan un evidente pesimismo histórico. Tras lo acontecido en los últimos años, este director confiesa la necesidad de un tipo de representación que enfatice la radicalidad de la nueva violencia y la victimización sin precedentes de las nuevas víctimas. *El laberinto del fauno* aporta esa nueva versión en la que, tras la iconografía de la Guerra Civil española, se propone una reflexión sobre un tipo de violencia que fulmina no sólo una legalidad vigente (la Segunda República o las relaciones diplomáticas entre ciertos países) o una determinada fase histórica (la democracia española de los años treinta o la denominada post-Guerra Fría entre superpotencias), sino a un personaje que representa la interioridad imaginativa, creadora y libre de la infancia. La confusión de mermas históricas e imaginadas, es decir, la nostalgia por la pérdida de algo que, sin embargo, nunca se poseyó (ni antes de la Guerra Civil ni antes del 9/11) tiene un efecto preocupante porque, como bien explica David Simpson, una de las claves en la política conmemorativa del atentado contra las Torres Gemelas ha sido su “absolutización”, su progresiva magnificación hasta convertirlo en una injuria fundacional e impagable que justifica, en muchas ocasiones, lo injustificable (4). Aunque Guillermo del Toro alerta precisamente contra estos mismos abusos, *El laberinto de fauno* sí coincide con estas políticas conmemorativas al considerar una violencia específica contra una realidad concreta como una herida de magnitud metafísica, un sacudimiento histórico tras el que se producen cambios inconmensurables, esenciales y categóricos, no cuantitativos sino cualitativos. En esta esencialización de un evento histórico, se asienta el estado de excepción, la “necesaria” deposición de unas normas legales y la legitimidad para empresas que, sin una pérdida fundacional, serían difícilmente defendibles.

En este ensayo, hemos comentado algunas de las consecuencias que un determinado tratamiento de la Guerra Civil tiene para el entendimiento de la historia española y también de una problemática geopolítica más amplia, en la que el propio director sitúa su proyecto. *El laberinto del fauno* se enmarca no

sólo en una nueva corriente de filmes sobre la Guerra Civil, sino también en una familia de largometrajes de muy diversa procedencia que aborda distintas violencias del pasado desde la lente inevitable de las actuales circunstancias (marcadas por una serie de guerras y conflictos que, desde el año 2001, han creado no poca frustración y desencanto). Desde estas circunstancias, la tentación es recrear escenarios (a veces históricos, a veces futuristas) que sirvan para subrayar la radicalidad de una situación que, aquí y ahora, puede parece sin precedentes. Guillermo del Toro confiesa, en el análisis de su obra, esta necesidad de apartarse de sus previas concepciones de la violencia, del miedo o del valor, para volver a observarlas bajo la luz, bastante más negativa, de los acontecimientos actuales. Esta nueva y más radical representación termina por deparar, en palabras de Amy Elias, “‘a cognitive map’ for history that is somewhere between science and myth, between pure empiricism and pure fantasy” (47). Elias propone esta reflexión en el marco de un amplio análisis de las narrativas posmodernas de carácter histórico en las que prevalece eso que este crítico denomina “the historical sublime” (53), es decir, la percepción post-empírica de la historia como un conjunto de datos y materiales detrás de los cuales anida un último sentido “untouchable, ultimately unknowable, and excruciatingly tantalizing as well as terrifying” (Elias 53). Esta reflexión resulta muy relevante para *El laberinto del fauno* porque su particular yuxtaposición de una narrativa histórica y otra fantástica (la segunda como comentario y suplemento de la primera) sugiere la existencia de un último sentido de la historia que no emana de sí misma, de sus hechos, fases y componentes, sino de un más allá, un absoluto no racionalizable, que sólo un género como el cuento de hadas puede recuperar.

Obras citadas

- Abellan José Luis. “La ‘Guerra Civil’ como categoría cultural”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 440-441 (1987): 43-55.
- Alryyes, Ala. *Original Subjects. The Child, the Novel, and the Nation*. Cambridge: Harvard UP, 2001.
- Ariès, Philippe. *Centuries of Childhood: A Social History of Family Life*. Trans. Robert Baldick. New York: Vintage Books, 1962.
- Corsaro, William. *The Sociology of Childhood*. Thousand Oaks: Pine Forge Press, 1997.
- De Gabriel Fernández, Narciso. *Alfabetización, semialfabetización y analfabetismo en España (1860-1991)*. Madrid: Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense, 1991.

- El laberinto del fauno*. Dir. Guillermo del Toro. Perf. Ivana Baquero, Maribel Verdú, Ariadna Gil y Sergi López. Tequila Gang, 2006.
- Elias, Amy J. *Sublime Desire. History and Post-1960's Fiction*. Baltimore: The Johns Hopkins UP, 2001.
- Foucault, Michel. *Madness and Civilization*. London: Tavistock, 1967.
- General Assembly of the United Nations. *Declaration of the Rights of the Child* 20 November 1959. *Office of the High Commissioner of Human Rights* 6 August 2007
<<http://www.unhchr.ch/html/menu3/b/25.htm>>
- Goytisolo, Juan. *Coto vedado*. Madrid: Alianza, 1999.
- Gubern, Roman. "The Civil War: Inquest or Exorcism?" *Quarterly Review of Film and Video* 13.4 (1991): 103-112.
- Harries, Elizabeth Wanning. *Twice Upon a Time. Women and the History of the Fairy Tale*. Princeton: Princeton UP, 2001.
- Heuscher, Julius. *A Psychiatric Study of Myths and Fairy Tales. Their Origin, their Meaning, and Usefulness*. Springfield: Charles C. Thomas Publisher, 1974.
- Huntington, Samuel. *The Clash of Civilizations and the Remaking of the World Order*. New York: Simon & Schuster, 1996.
- Jenkins, Henry. "Childhood Innocence and Other Modern Myths". *The Children's Culture Reader*. New York: New York UP, 1998. 1-37.
- Jones, Owain. "Melting Geography. Purity, Disorder, Childhood and Space". *Children's Geographies. Playing, Living, Learning*. Ed. Sarah Holloway and Gill Valentine. London: Routledge, 2000. 29-47.
- Jordanova, Ludmilla. "Children in History: Concepts of Nature and Society". *Children, Parents and Politics*. Ed. Geoffrey Scarre. Cambridge: Cambridge UP, 1989. 3-24.
- Kelleher, Joe. "Face to Face with Terror: Children in Film". *Children in Culture. Approaches to Childhood*. Ed. Karín Lesnik-Oberstein. New York: St. Martin's Press, 1998. 29-54.
- Kuhn, Reinhard. *Corruption in Paradise. The Child in Western Literature*. Hanover: UP of New England, 1982.
- Labanyi, Jo. *Myth and History in the Contemporary Spanish Novel*. New York: Cambridge UP, 1989.
- Lesnik-Oberstein, Karín. "Childhood and Textuality: Culture, History, Literature". *Children in Culture. Approaches to Childhood*. New York: St. Martin's Press, 1998. 1-28.
- Margalit, Avishai. *The Ethics of Memory*. Cambridge: Harvard UP, 2002.

- James, Allison, Chris Jenks and Alan Prout. *Theorizing Childhood*. Cambridge: Polity, 1998.
- Reynolds, Kimberley and Paul Yates. *Too Soon: Representations of Childhood Death in Literature for Children*. Ed. Karín Lesnik-Oberstein. New York: St. Martin Press, 1998. 151-176.
- Rousseau, Jean-Jacques. "On Reasoning with Children". *The Portable Age of Reason Reader*. Ed. Crane Brinton. New York: Viking, 1956, 1956. 121-123.
- Simpson, David. *9/11. The Culture of Commemoration*. Chicago: Chicago UP, 2006.
- Steedman, Carolyn. *Strange Dislocations. Childhood and the Idea of Human Interiority, 1970-1930*. Cambridge: Harvard UP, 1995.
- Stephens, Sharon. "Children and the Politics of Culture in 'Late Capitalism'". *Children and the Politics of Culture*. Princeton UP, 1995. 1-48.
- Stewart, Susan. *On Longing: Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*. Durham: Duke UP, 1997.
- Weintraub, Stantley. *The Last Great Cause. The Intellectuals and the Spanish Civil War*. New York: Weybright and Talley. 1968.
- Willis, Sharon. "La guerre est finie: The Image as Mourning and Anticipation of History". *The Spanish Civil War and the Visual Arts*. Ed. Kathleen Vernon. Ithaca: Cornell UP, 1990. 37-45.
- Zipes, Jack. *When Dreams Come to True. Classical Fairy Tales and Their Tradition*. London: Routledge, 1999.
- . *Happily Ever After. Fairy Tales, Children, and the Culture of Industry*. London: Routledge, 1997.
- . *Fairy Tales as Myth. Myth as Fairy Tales*. Lexington: University of Kentucky, 1994.

Notas

¹ La guerra abarca, en estas obras, la lucha de los maquis en la década de los cuarenta. A pesar de la declaración oficial por parte del bando nacional que daba por concluida la contienda, estas narraciones entienden las acciones de los guerrilleros como un intento por prolongar un conflicto hasta, al menos, el desenlace de la Segunda Guerra Mundial.

² Dos de las principales recriminaciones al procedimiento de Ariès han sido su uso, casi exclusivo, de fuentes artísticas y literarias francesas, así como el análisis de estas fuentes como si fuese un material sociológico de carácter fiable.

³ Esta perspectiva, claramente emparentada con la del “buen salvaje” roussoniano, tiene su opuesto complementario en la consideración que de la infancia propone, por ejemplo, William Golding en *The Lord of the Flies* (1954). Esta comunidad de niños no erige ningún edén, sino una micro-sociedad en la que se dan las mismas miserias que en una comunidad de adultos, aunque con mayor ímpetu.

⁴ Algunos escritores memorialistas que vivieron la Guerra como niños coinciden en esta asociación de libertad y proceso bélico. Un ejemplo paradigmático sería la narración que Juan Goytisolo realiza en *Coto vedado*. A pesar de la muerte de la madre, este autor interpreta su infancia durante la Guerra Civil como un tiempo de descubrimientos y hallazgos vitales de muy diverso tipo.

⁵ Para este asunto recomendamos las estadísticas y tablas de datos sobre alfabetización en España que aporta Narciso de Gabriel Fernández (199-231).

⁶ El capitán Vidal afirma, en una cena con las fuerzas vivas de la zona, que su función consiste en hacerle saber a la población local quiénes ganaron la guerra. Este personaje se presenta, por lo tanto, como alguien que enseña aunque lo haga con violencia y desde unas posiciones altamente jerarquizadas y paternalistas. Ésta sería, de hecho, una buena definición del maestro victoriano.

⁷ En ambos casos, esta lección se podría resumir, más que en un contenido concreto, en la necesidad de atenerse a unas órdenes y una estructura de poder. En otras palabras, en *El laberinto del fauno*, más que una doctrina determinada, el capitán desea cercenar la posibilidad misma de imaginar política o emotivamente una realidad que no sea la dada por el nuevo régimen.

⁸ Foucault afirma lo siguiente en *Madness and Civilization*: “Madness represent [...] a form of minority status [...] Madness is childhood [...] They [people diagnosed as mad] are regarded as children who have an overabundance of strength and make use of it” (123).

⁹ En *El espinazo del diablo*, la trama fantástica no es imaginada por ningún personaje sino que es vivida como una experiencia empírica de diversos personajes, tanto adultos como niños. En este film, por ejemplo, el fantasma de un niño asesinado vuelve al ámbito ontológico de los vivos para vengarse de su victimario. En *El laberinto del fauno*, la frontera entre ambas esferas narrativas nunca es cruzada, excepto por la imaginación de Ofelia.

¹⁰ Zipes entiende este tipo de cuento como una manifestación posmoderna de auto-reflexividad narrativa mediante la cual el propio texto “re-create[s] the rules of narrative production” (*Fairy* 157). En el film de Guillermo del Toro, se pueden encontrar estrategias narrativas que, de manera explícita, le hacen saber al espectador la presencia consciente de un género narrativo determinado.

¹¹ Labanyi afirma lo siguiente: “myth is concerned with the eternal and the universal, and attempts to neutralize change; history is concerned with the temporal and the particular, and stresses the importance of change” (33). En otro momento, Labanyi añade que la presencia de un mito puede funcionar de dos maneras: “by denying history, or by critically exposing the universal human tendency to mythification” (53). Nosotros añadiríamos una tercera forma, de la que participa *El laberinto del fauno*, que consiste en compaginar estas dos opciones: una narración que,

mostrando la tendencia universal de un personaje a mitificar la historia, también supone la negación narrativa de la historia como sucesión de hechos únicos e irrepetibles.

¹² Esta nueva fase ha tenido una de sus más célebres y polémicas interpretaciones en el ensayo de Samuel Huntington, *Clash of Civilizations and the Remaking of World Order*.