


2017

El laberinto del fauno: fantasía y cristología en el personaje de Ofelia

Marianna de Tollis
Florida Atlantic University

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

Recommended Citation

de Tollis, Marianna (2017) "El laberinto del fauno: fantasía y cristología en el personaje de Ofelia," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Vol. 31 , Article 4.
Available at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro/vol31/iss31/4>

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.

The views expressed in this paper are solely those of the author.

El laberinto del fauno: fantasía y cristología en el personaje de Ofelia

Palabras clave: laberinto, fantasía, cristología, sacrificio, posguerra

Marianna de Tollis
Florida Atlantic University

Ofelia, personaje principal de la película escrita, producida y dirigida por el cineasta mexicano Guillermo del Toro, se mueve a lo largo del film entre el mundo de la cruel realidad de los inmediatos años de la posguerra española y el de felicidad al que llegará a través del mundo de la fantasía. Al final, solo el sacrificio de la protagonista llevará al triunfo del mundo ansiado. A partir del análisis del personaje de Ofelia propongo por un lado una lectura de la película dentro del género fantástico y, por otro, una interpretación cristológica de Ofelia en cuanto víctima sacrificial. Ambos aspectos, como se verá, se unen para transmitir un mensaje, una esperanza a la triste situación en la que se encontraba la España subyugada bajo la dictadura franquista.

El género fantástico, según la definición de Tzvetan Todorov:

se basa esencialmente en una vacilación del lector, de un lector [o espectador] que se identifica con el personaje principal, referida a la naturaleza de un acontecimiento extraño. Esta vacilación puede resolverse ya sea admitiendo que el acontecimiento pertenece a la realidad, ya sea decidiendo que éste es producto de la imaginación o el resultado de una ilusión... se puede decir que el acontecimiento es o no es (122).

Aceptada esta definición, el espectador ha de ver los hechos a través de los ojos de Ofelia y, como ella, luchar entre ambos mundos y, guiado por su experiencia y su juicio, poner los límites entre la realidad y lo fantástico.

El laberinto del fauno representa la cruda realidad de España en los años cuarenta. Se sitúa en 1944, periodo de mayor resistencia por parte de los rebeldes contra el régimen franquista. Este trabajo parte del aspecto fantástico de *El laberinto del fauno* para establecer una conexión no sólo con la realidad cinematográfica, sino también con el simbolismo religioso. En la obra de del Toro, realidad y fantasía se entremezclan continuamente y, a través de elementos mágicos, el mundo fantástico deja signos palpables de su existencia. Además, a lo largo de la película, se producen varias conexiones con la religión católica que confluyen en la representación de Ofelia como “figura Cristi.” Tanto Ofelia como Jesucristo viven sus vidas entre dos mundos, uno real (España y Nazaret/Cafarnaúm respectivamente) y el otro entre los límites de la realidad (el

reino de Bethmoora y el reino de los Cielos). Ofelia a lo largo de su vida lucha para preservar su existencia y, con su muerte, se sacrifica para salvar a su hermano y, con él, salvar al pueblo español de las constricciones del franquismo; periodo dictatorial que, como el pecado original pesaba sobre la humanidad, amenazaba y oprimía a los españoles en los años cuarenta.

La película cuenta la historia de los primeros años de la post-guerra española a través de un cuento de hadas. La protagonista es Ofelia (Ívana Baquero), una niña de aproximadamente diez años aficionada a los cuentos de fantasía y extremadamente conectada a su madre, Carmen (Ariadna Gil), una mujer en un estado delicado de salud causado por un avanzado embarazo. Las dos dejan la ciudad para vivir en el campo por decisión del cruel padrastro de Ofelia, el capitán falangista Vidal (Sergi López), el cual lucha contra los maquis, resistencia republicana que se esconde en los bosques. A través de los ojos inocentes y fantasiosos de Ofelia, ingresamos en una España donde la brutal realidad de la guerra se entremezcla con el mundo de la fantasía. Una fantasía que representa un oscuro cuento de hadas donde un misterioso fauno le pide a Ofelia (convertida ahora en este mundo subterráneo en la princesa Moanna) que supere tres pruebas para salvarse y, con ella, salvar también a su pueblo. Los cuentos de hadas en el imaginario contemporáneo sirven para enseñar a los niños cómo vivir en el mundo real. En esta película los dos mundos (real y fantástico) se mezclan para guiar a Ofelia hacia el cumplimiento de su destino: salvar a un pueblo.

La película comienza mezclando la historia real de España, la de los maquis escondidos en las montañas, y la historia de la princesa Moanna, que un día decide dejar el reino subterráneo de su padre para vivir entre los humanos. Ya desde el comienzo, la película de del Toro plantea minuciosamente lo que será el tema recurrente de toda la narración cinematográfica: la conexión entre el mundo de la realidad (inmediata posguerra) y el mundo de la fantasía (el cuento de hadas). La película empieza con palabras blancas, escritas sobre un fondo negro. Estas palabras describen y sitúan la película en un determinado tiempo y espacio; estas palabras no se narran, sino que se pueden leer solamente a través de la pantalla cinematográfica. “España 1944. La guerra civil ha terminado. Escondidos en las montañas, grupos armados siguen combatiendo al nuevo régimen fascista, que lucha para sofocarlos” (del Toro). Luego, acompañada por la melodía tarareada de una nana, una voz masculina empieza a narrar la historia de una princesa que un día se escapó del reino subterráneo para vivir con los humanos y, por eso, se olvidó de su identidad y de sus orígenes. En la estructura se nota que ya desde el comienzo la película adquiere rasgos de un cuento de hadas: “Cuentan que hace mucho, mucho tiempo, en el mundo subterráneo, donde no existe la mentira ni el dolor... vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos” (del Toro 9). Claramente el tiempo y el espacio de la película se

desdoblan y se presentan como dos tiempos, el tiempo real y el tiempo fantástico/mitológico, y dos espacios distintos, España en el 1944 y el reino subterráneo, que sobreviven juntos para un fin único: presentar la historia brutal de España y celebrar la victoria de los maquis contra las tropas franquistas, hecho que ocurre solamente dentro del mundo cinematográfico creado por del Toro. Además, el aspecto del fauno, mitad hombre y mitad cabra, presenta en su exterioridad una dualidad que se desarrolla a lo largo de toda la película: tanto el aspecto del fauno como la estructura de la película celebran una dualidad que terminará en el desdoblamiento de la protagonista al final de la historia. Ofelia muere a manos del capitán Vidal y su alma se separa de su cuerpo para regresar al reino del padre y celebrar la victoria de los maquis sobre el poder franquista.

Los cuentos de hadas y el hecho de contar historias juegan un rol muy importante en *El laberinto del fauno*: Ofelia, desde el principio, muestra una fuerte atracción por los libros de este género. En una de las primeras imágenes que se observan Ofelia está en el auto con su madre, rodeada de libros ilustrados de cuentos de hadas. Ella tiene un talento para contar historias. De ahí que su madre, Carmen, que está embarazada y enferma en la cama, le pide a Ofelia que le cuente una historia a su hermano para calmarlo. Ofelia pone la cabeza sobre el vientre de su madre y empieza a contar la historia de una rosa azul que otorga la inmortalidad. Esta rosa se encuentra y crece encima de una montaña, a la cual nadie podía acercarse dadas las numerosas espinas cargadas de veneno y a un dragón que cuidadosamente la custodiaba. Al final, Ofelia logrará esta inmortalidad prometida por la rosa azul de su cuento y, al contar historias a su hermano, lo calmará, tal vez retrasando, de esa manera, la muerte prematura de su madre.

Según señala Propp en su obra *Morphology of The Folk Tale*, todos los cuentos de hadas están caracterizados por una dramática situación inicial: por ejemplo, la muerte o la ausencia de un familiar. En la película, Ofelia es huérfana de padre, quien murió durante la guerra civil. La niña y su madre viajan para encontrarse con el padrastro. En segundo lugar, habrá una prohibición y una violación por parte de la heroína: no entrar en el laberinto. Según las reglas advertidas por Propp, Ofelia “ignora la admonición y entra en el laberinto donde conoce al fauno” (Deaver 156). La desobediencia es un aspecto fundamental en los cuentos de hadas. Propp reconoce la prohibición (“interdiction”) y la violación (“violation”) como características importantes en su análisis crítico. Estas características se consideran negativas y peligrosas para el héroe/heroína de los cuentos de hadas; sin embargo, en *El laberinto del fauno* se codifican como positivas y esenciales para la supervivencia: a través de la desobediencia Ofelia sobrevive en el reino subterráneo, el reino de su padre, aunque muera en el mundo real. El destino de Ofelia, de morir en el mundo real, es una importante

característica que diferencia la obra cinematográfica de del Toro de los tradicionales cuentos de hadas, donde generalmente los protagonistas tienen un final feliz. Llegado este punto, solamente falta la figura del villano que encarna Vidal, aunque sus seguidores y también Carmen lo consideran y celebran como un héroe. Deaver Jr. explica cómo el nombre del Capitán Vidal es irónico, debido a que su persona no es un instrumento de vida sino de muerte (157). El villano usualmente le hace daño a un miembro de la familia, acción que obliga al héroe/heroína a salir del hogar familiar. De hecho, Vidal está involucrado en varias muertes, incluso en la muerte de Carmen, la madre de Ofelia. Cuando el médico le confirma que el embarazo es peligroso para la madre y para el hijo, Vidal le ordena al médico lo siguiente: “Si tiene que escoger, salve al niño. Ese niño llevará mi nombre y el nombre de mi padre. Sávelo a él” (del Toro). Así, Ofelia se queda huérfana, como su medio hermano, y tiene que abandonar la casa a causa de la falta de una familia y de un hogar.

Otra de las características mencionadas en la obra de Propp y reproducidas en la película es la presencia de un agente mágico del cuento. En el caso de la obra de del Toro este agente no es otro que el personaje del fauno, como precisa Deaver Jr. en su artículo: “Es un personaje ambiguo que pide obediencia como lo hace Vidal, pero con esta diferencia: Ofelia tiene el libre albedrío para elegir o rechazar obedecerle mientras que Vidal manda la obediencia a ciegas” (157). El fauno, personaje mitológico, es una de las divinidades más populares para los romanos. Esta figura mitológica representa la divinidad del bosque y de la agricultura y exhibe características proféticas propias del oráculo. Según el mito, el fauno, como ser profético, revelaba el futuro al hombre parte en sueños y parte mediante voces de origen desconocidas, voces que pertenecían a la naturaleza. En la tradición mitológica romana, el fauno solía revelar el futuro a los hombres que se quedaban dormidos en su recinto o en el lugar donde los animales eran sacrificados, principalmente en los templos (Kravitz). En la película *El laberinto del fauno*, Ofelia recibe la visita del fauno dos veces en su habitación mientras está dormida; la tercera vez, ella se encuentra sentada en el piso de la habitación mientras apoya su cabeza en la cama. La primera vez que Ofelia ve al fauno está en la cama con su madre enferma y una de las hadas, en forma de mantis, se acerca a ella para mostrarle la vía a través del laberinto. La cama posee en el canapé figuras que recuerdan los cuernos del fauno y las espirales que se encuentran en su frente. Por esta razón, Ofelia atrae al personaje mitológico a través del sueño. Ella siempre se queda dormida o se encuentra en lugares conectados o consagrados a él.

Además de las obvias conexiones con el cuento de hadas ya mencionadas, *El laberinto del fauno* conecta con otras tradiciones orales, literarias y también cinematográficas, tal y como señala Jennifer Orme:

Pan's Labyrinth is an original cinematic fairy tale that makes clear visual and verbal references to oral, literary, and cinematic fairy-tale traditions. In its intertextual references *Pan's Labyrinth* announces its fealty to the fairy tale in the alignment of its heroine with well-known fairy-tale heroines like Snow White, Lewis Carroll's Alice (*Alice in wonderland* 1865), and Dorothy of MGM's *The Wizard of Oz*. (220)

Orme expone cómo Ofelia, a lo largo de la película, adquiere rasgos semejantes a las heroínas de otras obras literarias y cinematográficas, por ejemplo Blanca Nieves, Alicia en *Alicia en el país de las maravillas* y Dorothy en *El mago de Oz*. Las conexiones entre Ofelia y estas heroínas son explícitas en su apariencia: su pelo negro, la piel blanca y sus labios rojos. También, “the dress and pinafore her mother gives her; and the red shoes she taps at the end of the film” (220).

Ofelia, como una verdadera heroína de cuentos de hadas, tiene que superar tres pruebas muy difíciles que le permitirán regresar al reino subterráneo. Estas tres pruebas se mezclan con la realidad y se yuxtaponen a los momentos centrales de la historia real. A lo largo de *El laberinto del fauno* hay varios elementos del mundo fantástico que se materializan en el mundo real como instrumentos de conexión entre éste y el mundo fantástico. El mundo de la fantasía, donde Ofelia se refugia, parece ser provocado por una realidad brutal y feroz que la niña no puede aguantar. Todorov explica en su obra cómo lo fantástico “presenta la mayor parte del texto como perteneciente a lo real, o, con mayor exactitud, como provocada por él, tal como un nombre dado a la cosa pre-existente” (130). Ofelia a través de varios elementos sobrenaturales se pone en conexión con el mundo fantástico, permaneciendo aun en el mundo real. Estos elementos representan varios objetos mágicos que el fauno regala a Ofelia para realizar y cumplir su misión: el libro de las encrucijadas, la tiza y la mandrágora. El libro de las encrucijadas aparece en la vida real cuando Ofelia necesita respuestas o indicaciones sobre las pruebas que tiene que superar. Además, el fauno, antes de su segunda prueba, le ofrece una tiza que le permitirá dibujar y abrir puertas en las paredes como pasajes entre el mundo real y el mundo de la fantasía o viceversa. Esta tiza aparece en el mundo real cuando Ofelia la utiliza para escaparse de su habitación dibujando las líneas de una puerta en la pared y, en el acto de buscar a su hermano, deja la tiza mágica en la mesa del capitán. El capitán reconoce la tiza, la toma en su mano y se da cuenta de que, misteriosamente, la niña salió de la habitación que había sido cerrada. Por fin, el último objeto conector es la mandrágora. Esta raíz de “semejanzas humanas” (como se le llama en la película porque tiene un aspecto que recuerda características del cuerpo humano) que el fauno entrega a Ofelia, le permite curar a su madre. La mandrágora tenía que ponerse debajo de la cama de Carmen en una cuna de leche con dos gotitas de

sangre humana. La mandrágora se materializa en el mundo real cuando el capitán descubre a la niña cuidando esta raíz mágica debajo de la cama de su madre. El capitán rasga con violencia la raíz de las manos de la niña y enojado se la pasará a Carmen, la cual, con decepción, la tirará al fuego destruyendo las esperanzas de la pobre Ofelia. Por lo tanto, la magia perteneciente al mundo de la fantasía afecta nefastamente al plano de lo considerado real. Una realidad tremenda que enfrenta a Ofelia con la muerte de su madre y con el nacimiento de su medio hermano.

Al analizar las pruebas, en la primera se presenta una yuxtaposición entre los dos mundos; de un lado el mundo fantástico de Ofelia y, del otro, la brutal y cruda realidad de una España sufriente ante el régimen franquista. En esta prueba, una vez que Ofelia entra en el mundo fantástico, para satisfacer las voluntades del misterioso fauno, tiene que meter tres piedras de ámbar en la boca de un sapo albino que vive debajo de las raíces de un árbol viejo y que se nutre de sus fuerzas vitales. El árbol viejo y malnutrido, en su representación cinematográfica, está dividido en dos partes con una fisura en el medio. El árbol podría representar a la España de los años cuarenta, visiblemente e ideológicamente dividida en dos: la España franquista y la España de los vencidos. Por lo tanto, España no se podía considerar una nación unida y homogénea caracterizada por los mismos ideales, sino una nación con reglas y valores dictatoriales que iban contra de sus propios ciudadanos, creando aún una situación de malestar en la cual había sentimientos de odio entre los mismos españoles. Siguiendo por este mismo hilo conductor, en las raíces de este arbusto hay un sapo grande que vive y lentamente se nutre de las fuerzas vitales del árbol (España), destruyéndolo. El sapo podría interpretarse como la figura de Franco, jefe del régimen franquista que con su política dictatorial debilita España desde adentro, conduciéndola a la muerte. Este sapo destruye el árbol desde el interior. A su vez, en su estómago hay una llave dorada que Ofelia tiene que recuperar. Solamente a través de la muerte de este sapo malévol, el árbol puede volver a florecer. Esta llave dorada, que la niña recupera del vientre del sapo, tiene su contrapartida en el mundo real: la llave que Mercedes esconde para abrir la bodega y devolver comidas, tabaco y medicinas a los rebeldes del bosque. La niña regresa de su primera prueba sucia y helada pero con el elemento mágico, la llave, que le permitirá continuar su camino. Según Deaver Jr.: “La suciedad física de Ofelia simboliza la contaminación doctrinal de los izquierdistas, quienes no creen en la jerarquía socio-militar de los franquistas. Así, se ve la doctrina de la limpieza física y política como equivalentes al franquismo” (159). De esta manera, la suciedad en la fisonomía de Ofelia al adentrarse en el interior del árbol representa su acercamiento y su pertenencia a las ideologías republicanas; ideologías que el personaje de Ofelia llevará, poco a poco, a la luz y al mundo real, contaminando los mecanismos limpios y libres del poder franquista. La cena conmemorativa en la que el capitán presenta a su esposa, Carmen, y a su futuro hijo a la alta sociedad es otro enlace que conecta el

tiempo y el espacio real con lo fantástico. Aquí se observa otra referencia a la idea de la limpieza vs. suciedad. En esta escena, el capitán Vidal admite que su rol es el de hacer que su hijo nazca en una España limpia y nueva: “Yo estoy aquí porque quiero que mi hijo nazca en un país nuevo, fuerte y limpio. Porque la guerra se acabó. Y ganamos nosotros” (del Toro 52). También según esta interpretación, el fango sobre el que camina Ofelia que ensucia su cuerpo y sus ropas, podría representar la “suciedad” de la resistencia republicana aún viva frente a la “limpieza” franquista.

La segunda prueba que el fauno le manda a Ofelia consiste en utilizar la llave dorada, recuperada en la primera prueba, para abrir un candado con el cual se preserva un bulto guardado por una criatura monstruosa sin ojos. Para llegar al candado tiene que pasar por una mesa llena de comida que no puede tocar, tal y como le informa el fauno: “Iréis en un lugar muy peligroso. Lo que ahí habita, no es humano. Veréis un lujoso banquete. No comáis ni bebáis nada de él mientras estáis allí... Absolutamente nada. Os va la vida en ello...” (del Toro 66). La larga mesa de madera adornada con una infinidad de comida (pasteles, carne, pescado, fruta fresca y exótica, etc.) se puede conectar muy fácilmente con la mesa del mundo real donde el capitán, sentado al final de la mesa, refleja, como en frente de un espejo, la criatura monstruosa que aparece en el mundo fantástico. Mark Kermode alude a una entrevista de Guillermo del Toro en la que éste explica la naturaleza de tales criaturas monstruosas y de su representación física en la película:

‘I wanted to represent political power within the creatures,’ del Toro says, ‘and that particular character somehow came to represent the church and the devouring of children. The original design was just an old man who seem to have lost a lot of weight and was covered in loose skin. Then I removed the face, so it became part of the personality of the institution. But then, what to do about the eyes? So I decided to place a stigmata on the hands and shove the eyes into the stigmata.’ (23)

El hombre pálido sin ojos de la segunda prueba de Ofelia encarna el poder y la religión: dos aspectos que se relacionan con el franquismo. Una religión ciega dispuesta a abandonar sus propias enseñanzas a cambio de poder (material y político).

Después de haber recuperado la daga custodiada en el mundo fantástico por el hombre pálido, Ofelia desobedece al fauno y, movida por una hambre pertinaz, come dos uvas del banquete prohibido. Esta desobediencia desencadena una “masacre:” de las tres hadas que el fauno envía a Ofelia para guiarla y

protegerla, solamente una se salva mientras las otras dos son brutalmente devoradas por el monstruo. El fauno se enfada con la niña y desaparece en la oscuridad con la promesa de nunca volver a visitarla. Sin embargo, después de la muerte de Carmen y de la huida de Mercedes al bosque, el fauno regresa a la habitación de Ofelia con la promesa de perdonarla con una sola condición: la total obediencia de Ofelia a sus mandados. En este punto de la narración cinematográfica, a Ofelia le falta solamente una prueba para que el portal se pueda finalmente reabrir y que la princesa pueda reunirse con su padre.

La tercera y última prueba que se le pide a Ofelia representa la más difícil y está caracterizada por una decisión final: obedecer o desobedecer el mandato del fauno. El personaje mitológico le pide a la niña que recoja a su hermano y lo lleve al laberinto. El hermano será sacrificado para abrir el portal que permitirá a Ofelia regresar a su reino y de reunirse con su “verdadero padre.” “El portal sólo se abrirá si derramamos en él sangre de un inocente... sólo un poco de sangre. Un pinchazo tan sólo... Confíad en mí, es la última prueba. Vamos” (del Toro 116). El elemento que en este caso nos transporta de la realidad a lo fantástico es un cuchillo: el cuchillo que Mercedes esconde en su falda y con el cual había herido al capitán cortándole la boca. Paralelamente, en el laberinto hay también una daga que el fauno quiere utilizar para sacrificar al hermano de Ofelia.

La imagen del sacrificio es un tema central en *El laberinto del fauno* y en la figura de Ofelia. Según Kermode, esta película se convierte en una epifanía que celebra el sacrificio y el renacimiento de Ofelia:

These themes are central to Pan’s Labyrinth, the climax of which becomes an epiphany of sacrifice and rebirth. ‘It’s a movie about a girl who gives birth to herself,’ del Toro asserts, ‘into the world she believes in. At that moment, it doesn’t matter if her body lives or dies.’ (24)

El laberinto del fauno se presenta desde el principio como un cuento circular adornado por el tema del sacrificio ya que empieza y termina con la misma escena: Ofelia yace en el laberinto y en la oscuridad mientras su sangre inocente desciende en la cueva del fauno y baña los círculos que delinean la entrada del portal. Su muerte da entrada y comienzo a un nuevo mundo.

En la primera escena de la película se presenta la imagen del rostro pálido de Ofelia en primer plano, rodeado por la oscuridad. Ofelia está tumbada en el suelo con sus ojos grandes y húmedos y su pelo negro al lado de su rostro. En el aire se nota una respiración difícil y fatigada acompañada por una dulce canción de cuna tarareada por una voz femenina. Ofelia yace en el suelo oscuro y musgoso con un grueso hilo de sangre que brota de su nariz; pero esta sangre

fluye hacia atrás, hacia la nariz, poco a poco hasta que desaparece y su piel absorbe todo dejando a Ofelia impecable con su rostro limpio y cándido. Paralelamente, al final de la película se observa el cuerpo ensangrentado de Ofelia en el suelo oscuro y húmedo, mientras lucha en vano por su vida. Alrededor de ella se encuentran Mercedes con el niño, Pedro (el hermano de Mercedes) y varios Maquis. Mercedes pone al niño en los brazos de Pedro y se arrodilla junto a Ofelia moribunda y mientras la abraza llorando le canta una canción de cuna, la misma canción que nos guía al comienzo de la película. Así se describe la escena en el guión de la película:

Las pupilas de Ofelia se contraen. La sangre que mana de su cuerpo entra al pozo y desciende hasta el charco del fondo en el que se refleja la luna. Una imagen se empieza a formar en la página del libro. Es la de Ofelia, frente a un trono fastuoso en una corte real. (del Toro 118-19)

Estas dos imágenes de Ofelia, una al inicio de la película y la otra en la parte final, conectan a la niña no sólo con la construcción circular de la historia sino también con la lectura cristológica del personaje de Ofelia que se mencionó al comienzo de este artículo. Ofelia, al final de la película *El laberinto del fauno*, se enfrenta con la atroz “realidad” de su última prueba: entregar a su hermano a los deseosos brazos del fauno y permitir que el niño se sacrifique para que su sangre inocente abra la puerta del reino subterráneo. Ofelia, sin embargo, tiene clara su decisión de preservar la vida de su hermano:

No necesito saber mi futuro. No me interesa. Mi hermano se queda conmigo... ¿Sacrificaréis vuestro derecho sagrado por este mocoso al que apenas conocéis?... Sí. Lo sacrifico... ¿Negaréis vuestra cuna por él? ¿Él, por quien habéis sido humillada, ignorada?... Sí. La niego... Hágase pues vuestra voluntad. (del Toro 117)

El fauno trata en vano de convencer a Ofelia para que entregue al niño y lo sacrifique para su propia liberación y redención. La niña no se deja persuadir y prefiere sacrificarse a sí misma y, con ella, sus derechos “reales.” Según René Girard, un sacrificio se puede practicar cuando la víctima presenta algunos criterios específicos y, sobre todo, cuando ésta pertenece a otro grupo u otra comunidad. De esta manera, lo que se logra sacrificar a través de un sacrificio es algo “extraño;” alguien que no pertenezca al grupo dominante/sacrificante: un “Otro.” De esta manera, nadie se enfrentará con sentimientos de piedad enfrentando esta brutalidad.

... le bouc émissaire doit correspondre à certains critères. Premièrement, il faut que la victime soit à la fois assez distante du

group pour pouvoir être sacrifiée sans que chacun ne se sente visé par cette brutalité et en même temps assez proche pour qu'un lien cathartique puisse s'établir (on ne peut expulser que le mal qui est en nous). (21)

Por un lado, la víctima que se sacrifica envuelve todo el mal perteneciente a otra comunidad para que se expulse lo malo que, sacrificándola, se quiere expulsar y se pueda regresar a la paz inicial. Por otro lado, si la víctima pertenece a nuestro grupo, el mal que logramos expulsar es el nuestro. Ofelia, en *El laberinto del fauno*, representa a esta víctima de sacrificio para expulsar el “mal” de España. El capitán Vidal, falangista extremo, mata a la niña fríamente con un tiro de pistola. Ofelia, a lo largo de su historia, al desobedecer al capitán y al fauno, forma parte de otra comunidad, la de los rebeldes; por eso ella encarna todas las características girardianas para representar la perfecta víctima sacrificadora.

Según E. O. James en su obra *Sacrifice and Sacrament*: la palabra “sacrificio:”

... involves the destruction of a victim for the purpose of maintaining or restoring a right relationship of man to the sacred order. It may effect a bond of union with the divinity to whom it is offered, or constitute a peculiar expiation and propitiation to 'cover,' 'wipe out,' neutralize or carry away evil and guilt contracted wittingly or unwittingly. (13)

Es con este sentido de víctima sacrificial con el cual Ofelia puede asimilarse a la imagen de Jesucristo. Ambos simbolizan esta víctima de sacrificio que el mundo necesita para expulsar todo lo malo que gobierna España y la tierra respectivamente. Ofelia y Jesús son sacrificados por tener ideales distintos que los definían como diversos y molestos. Ofelia y Jesucristo alteraban el sistema vigente durante sus respectivas épocas y, por esta razón, necesitaban ser eliminados.

De acuerdo con el planteamiento inicial de este estudio, la película de del Toro puede asimilar la realidad brutal de España con el simbolismo religioso hasta analizar el personaje de Ofelia en tanto “figura Christi.” Guillermo del Toro parece extraer informaciones explícitas de la Biblia y de los Evangelios, yuxtaponiendo la figura de Ofelia a la figura de Cristo. Ambos son figuras atrapadas entre dos mundos que desobedecen para sobrevivir y que se sacrifican para salvar respectivamente al pueblo de España del franquismo y a la humanidad del pecado original. Cuando Ofelia entra por primera vez en el laberinto, el fauno se presenta y explica detalladamente a la niña que ella no es una mortal, no es hija de los hombres, sino una princesa, hija de un rey.

Soy un fauno. El más humilde de vuestros súbditos... Majestad. Vos sois la princesa Moanna, hija del rey de Bethmoora, el reino subterráneo. No sois hija de hombre. La luna os engendró. En vuestro hombro derecho hallareis una marca que lo confirma. (del Toro 33-34)

Ni Ofelia ni Jesús son hijos de hombres: Jesús es el hijo de Dios, mientras Ofelia es la hija del rey de Bethmoora. Los dos son enviados a la tierra, al mundo real, para cumplir sus destinos y salvar, sacrificando sus vidas, respectivamente a la humanidad y a los españoles.

En muchas situaciones y escenas de *El laberinto del fauno*, Ofelia se asimila a la figura de Jesucristo. La conexión más evidente entre las figuras de Ofelia y Cristo se produce en la última escena de la película cuando Ofelia yace moribunda en los brazos de Mercedes, quien representa aquí la imagen de la madre y también exhibe las características de la Virgen María en una clara alusión a la descripción bíblica y a su realización material en la *Pietà* de Michelangelo. Mercedes arrodillada al lado del cuerpo moribundo de Ofelia, refleja la imagen sagrada de la Virgen María que, llena de dolor, abraza y llora sobre el cuerpo sin vida de su hijo Jesús. Además, al final de la película se observa el alma de Ofelia mientras abandona el cuerpo muerto en el suelo y lentamente baja al portal, finalmente abierto, llamada por la voz del padre que le ordena: “Poneos de pie, hija mía.” Otro elemento que claramente conecta la película de del Toro con el ámbito religioso es la superación de tres pruebas para entrar en otro mundo: el portal del reino subterráneo en el *Laberinto* y el reino de los Cielos en las Escrituras. En el caso de Ofelia, el fauno le pide a la niña que supere tres pruebas. Estas tres pruebas permitirán que el portal, entrada al reino subterráneo, se pueda reabrir y consentir la entrada de Ofelia, la princesa Moanna, al reino del padre. De modo similar, en los Evangelios (Mt 4, 1-11), un espíritu lleva a Jesús al desierto para que el diablo lo pueda tentar; el demonio, como el fauno en la película, le pide a Jesús que supere tres pruebas: convertir las piedras en pan, tirarse de la montaña para ser salvado por los ángeles de Dios y, finalmente, postrarse y adorar al demonio. Jesús, como Ofelia en la película, “desobedece” al demonio y regresa a la ciudad después de cuarenta días en el desierto. La desobediencia para Ofelia y para Jesucristo es un elemento importante y positivo que les permite sobrevivir. Ofelia en *El laberinto del fauno* y Jesús en los Evangelios reciben la visita de un “espíritu” que los llevará a otro lugar para recoger las órdenes o “pruebas” del fauno y del diablo, respectivamente. En el caso de Ofelia, el espíritu que la visita para llevarla al laberinto se presenta bajo la forma de un insecto, de una mantis que, para atraer a la niña, se convierte en un hada. Ofelia y Jesucristo valientemente desobedecerán las órdenes; una decisión que les permitirá de

sobrevivir en sus respectivos reinos, salvar a su gente y resucitar para sentarse al lado de sus padres.

Ofelia en la película y Jesucristo en los Evangelios actúan por un breve tiempo en el mundo real, aunque tengan que demostrar su valor y “ganar” su entrada/retorno a otro mundo. Ambas historias comparten la presencia de un libro “misterioso” que revela la verdad y que narra los acontecimientos de la época en cuestión. En el caso de Ofelia, este libro representa otra conexión a lo religioso y a la figura de Jesucristo. En el primer encuentro, el fauno le regala a Ofelia un libro, “el libro de las encrucijadas,” el cual posee todas las páginas en blanco: “Este es el libro de las encrucijadas. Cuando estéis sola, abridlo. Él os mostrará qué hacer” (del Toro 34). Ofelia pasa las hojas del libro y se da cuenta de que todas están en blanco. El fauno le explica que poco a poco el libro le dirá lo que debe hacer y le revelará el futuro. Este libro se puede comparar con el libro sacro de la Biblia ya que presentan elementos en común: ambos se escribieron “solos,” a través de la palabra, o Verbo, dictada respectivamente por el fauno en *El Laberinto* y Dios en el caso de la Biblia; también, ambos libros quieren revelar una verdad y presentar el camino que hay que seguir. Según Matamoro:

Durante siglos, la historia no se ocupó de narrar lo que realmente había ocurrido en el pasado, sino aquello que se consideraba el “pasado útil,” los fastos de la historia, las gestas y vidas cuya evocación resultaba educativa para las generaciones actuales... Si acaso se tomaban en cuenta los textos inspirados, como la Biblia y el Corán, se les concedía el valor probatorio que se atribuye al Verbo Divino traducido por los profetas y testigos de la Buena Nueva. (88)

“El libro de las encrucijadas” y la Biblia exponen y presentan supuestamente la palabra “útil” de un ser superior (el fauno en la película y Dios en la religión católica), traducida por los ojos “atentos” de profetas y testigos. En el caso de *El laberinto del fauno*, los ojos de Ofelia serán los testigos de una verdad que mágicamente se reproduce en las páginas blancas del “libro de las encrucijadas” ante de los ojos incrédulos de la niña. Además, tanto “el libro de las encrucijadas” como la Biblia son elementos físicos y presentes en el mundo real que siguen manteniendo una fuerte relación con otro mundo a través de su materialización respectivamente en la mente de Ofelia y en la mente de todos los cristianos/católicos.

En suma, en *El laberinto del fauno* el mundo fantástico con sus cuentos de hadas se entremezcla y yuxtapone constantemente al mundo real de la España de posguerra a través de las pruebas y de los signos visibles de su existencia: el libro

de las encrucijadas, la tiza y la mandrágora. Ofelia utiliza estos elementos mágicos, regalos del misterioso fauno, para escaparse de la realidad brutal de los años de posguerra y refugiarse en un mundo fantástico dominado por el fauno y por sus reglas. Sin embargo, Ofelia decide desobedecer dichas reglas. La desobediencia en el caso de Ofelia representa una manera de sobrevivir: al final, la niña no permitirá el sacrificio del hermano para consentir la apertura del portal, sino que sacrificará su vida, arrebatada por un disparo del capitán Vidal. Sin embargo, esta vida terminará solamente en el mundo real ya que la sangre de Ofelia, sangre de un inocente, será el elemento que abrirá el portal y permitirá al alma de la niña descender y, finalmente, reunirse con sus padres. Este hecho, además, distingue la obra cinematográfica de del Toro de los clásicos cuentos de hadas. Según Todorov, el elemento sobrenatural interviene con su función semántica en el desarrollo del relato:

Al comienzo del relato hay siempre una situación estable, los personajes forman una configuración que puede ser móvil, pero que conserva intactos cierto número de rasgos fundamentales. Digamos, por ejemplo, que un niño vive en el seno de su familia; participa de una microsociedad que tiene sus propias leyes. A continuación, sucede algo que quiebra esa tranquilidad, que introduce un desequilibrio (o, si se prefiere, un equilibrio negativo); de ese modo, el niño deja, por uno u otro motivo, su casa. Al final de la historia, después de haber sobrellevado muchos obstáculos, el niño, que ha crecido, vuelve a la casa paterna. (118)

Guillermo del Toro en la creación de su relato cinematográfico, *El laberinto del fauno*, manipula y subvierte esa construcción elaborada por Todorov. De hecho, la niña Ofelia vive con su familia y participa de las leyes de su microsociedad hasta que, una noche, se topa con la figura fantástica del fauno. El fauno introducirá un desequilibrio y la llevará, poco a poco, en un mundo fantástico que, al final, reemplazará el mundo real. Según Todorov, el elemento sobrenatural/fantástico aparece a lo largo del relato para arreglar la situación entre “un equilibrio inicial y un equilibrio final perfectamente realista” (119). No obstante, en la obra cinematográfica de del Toro, el mundo fantástico es el relato principal de la vida de Ofelia que oscila entre el reino de Bethmoora y una España oprimida social y políticamente; un mundo fantástico que prima en el relato cinematográfico de del Toro con la muerte de Ofelia descendiendo al reino del padre.

Por lo tanto, la primacía del mundo fantástico sobre el mundo real es otro elemento que acerca el personaje de Ofelia a la imagen de Cristo. Ambos se acogen a otro mundo lejos de lo terrenal, tocan con su presencia la vida real y superan los obstáculos para, finalmente, regresar a sus respectivos reinos.

Además, también el sacrificio final de Ofelia la asemeja a una “figura Cristi” del imaginario religioso. Tanto Ofelia como Jesús llegan al mundo para cumplir un destino en común: no obedecer ciegamente las órdenes del fauno y del diablo, sobrevivir, y, por fin, sacrificarse para salvar a un pueblo y a la humanidad. Tanto Ofelia como Jesús después de la muerte se separan de sus cuerpos terrenales para regresar al reino del padre y cumplir sus cargos. Ambos dejan huellas visibles de su existencia y de sus pasos por el mundo; “huellas visibles sólo por aquel que sepa dónde mirar...” (del Toro 120).

Obras citadas

- Camino, Mercedes. "Blood of an Innocent: Montxo Armendáriz's *Silencio Roto* (2001) and Guillermo del Toro's *El Laberinto del fauno* (2006)." *Studies in Hispanic Cinemas* 6.1 (2010): 45-64. *MLA*. Web. 5 April 2012.
- Campbell, Gordon. *Bible: The Story of the King James Version, 1611-2011*. Oxford: Oxford UP, 2010. Print.
- Deaver, William O. Jr. "El laberinto del fauno: una alegoría para la España democrática." *Romance Notes* 49.2 (2009): 155-65. *MLA*. Web. 5 April 2012.
- Del Toro, Guillermo. *El laberinto del fauno*. Madrid: Ocho y Medio, 2006. Print.
- El laberinto del fauno*. Dir. Guillermo del Toro. 2006. Film.
- Girard, René. *Le Bouc Émissaire*. Paris: B. Grasset, 1982. Print.
- . *Violence and the Sacred*. Baltimore: Johns Hopkins UP, 1977. Print.
- Greenhill, Pauline, and Sidney Eve Matrix. *Fairy Tale Films: Vision of Ambiguity*. Logan, Utah: USUP, 2010. Print.
- Hodgen, Jacob. "Embracing the Horror: Tracing the Ideology of Guillermo del Toro's *Pan's Labyrinth*." *Velox* 1.1 (2007): 15-30. *MLA*. Web. 5 April 2012.
- James, O. E. *Sacrifice and Sacrament*. New York, NY: Barnes and Nobles, 1962. Print.
- Kermode, Mark. "Girl Interrupted." *Sight and Sound* 16.12 (2006): 20-24. *MLA*. Web. 7 April 2012.
- Kravitz, David. *Who's Who in Greek and Roman Mythology*. N.Y.: C.N. Potter, 1976. Print.
- Matamoro, Blas. "Fantástico, fantasía, fantasmas." *Hispamérica* 22.66 (1993): 87-97. *JSTOR*. Web. 5 Nov. 2015.
- Orme, Jennifer. "Narrative Desire and Disobedience in *Pan's Labyrinth*." *Journal of Fairy-Tale Studies* 24.2 (2010): 219-34. *MLA*. Web. 5 April 2012.
- Perlongher, Néstor. "Anochecer de un fauno." *Hispanamérica* 16.48 (1987): 74-76. *JSTOR*. Web. 7 April 2012.

Propp, Vladimir I. A. *Morphology of The Folktale*. Austin: U of Texas P, 1968. Print.

Richter, David H. *The Critical Tradition: Classic Texts and Contemporary Trends*. "Fairy Tale Transformations." Boston: Bedford St. Martins, 2007: 785-97. Print.

Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*. México D.F.: Premiá, 1987. Print.