

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

Los monstruos fantásticos del franquismo y sus
equivalentes históricos en las películas *El espíritu de
la colmena* y *El laberinto del fauno*

verfasst von / submitted by

Benjamin Schramek, BEd

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the
degree of

Master of Education (MEd)

Wien, 2023 / Vienna, 2023

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 199 517 529 02

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Lehramt Sek (AB)
Unterrichtsfach Italienisch
Unterrichtsfach Spanisch

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann

Danksagung

Zunächst möchte ich meinem Betreuer Univ.-Prof. Dr. Jörg Türschmann für die wertvollen Ratschläge, die fachliche Anleitung und die konstruktiven Rückmeldungen danken. Seine Unterstützung war entscheidend für den erfolgreichen Abschluss meiner Arbeit, und ich habe enorm von seinem Fachwissen profitiert.

Ein besonderer Dank gebührt meinen Eltern und meiner Familie. Ihr unermüdlicher Glaube an mich und ihre ermutigenden Worte haben mir die Kraft gegeben, die Herausforderungen des Studiums zu meistern. Ihre Liebe und Unterstützung haben mich stets begleitet und ermutigt.

Auch meiner Freundin möchte ich meinen aufrichtigen Dank aussprechen. Ihr Verständnis, ihre Geduld und ihre unerschütterliche Unterstützung während der stressigen Phasen meines Studiums waren unbezahlbar. Sie war mein Rückhalt und meine Motivation, und ich bin unendlich dankbar, sie an meiner Seite zu haben.

Durch all diese Unterstützung habe ich es geschafft, meine Ziele zu erreichen und diese wichtige Etappe in meinem Leben erfolgreich abzuschließen.

Índice

Introducción	6
1. El niño en el cine y en la literatura	8
1.1 La perspectiva infantil en el cine	8
1.2 El niño en películas sobre la guerra	8
1.3 El niño y los cuentos de hadas	10
1.4 Los niños y los monstruos	10
2. El monstruo.....	12
2.1 Definición	12
2.2 Significado y funciones	14
2.3 El monstruo en la literatura.....	16
2.4 En monstruo en el cine.....	17
2.4.1 El monstruo humano	18
2.4.2 La monstruosidad de lo real.....	19
2.4.3 Las funciones de la violencia en el cine	20
3.1. El cine español en los últimos años de la dictadura y el Nuevo Cine Español.....	21
3.2. La censura	23
3.3. Víctor Erice: vida y estilo	24
3.4 Sinopsis.....	26
3.5 Personajes	28
3.5.1. Ana.....	28
3.5.2. Isabel.....	29
3.5.3. Fernando	30
3.5.4. Teresa.....	31
3.5.5. El fugitivo	31
3.6 La colmena como alegoría.....	32
3.7. Los monstruos.....	33
3.7.1. La función del monstruo de Frankenstein.....	33
3.7.2. El padre como monstruo	35
3.8. Las monstruosidades de la Guerra Civil en El espíritu de la colmena	36
3.8.1 La violencia.....	36
3.8.2 El aislamiento y la represión.....	37
3.9. El niño como protagonista en El espíritu de la colmena.....	38
3.10 Análisis de escena: el reloj de bolsillo.....	39
4. El laberinto del Fauno.....	45
4.1 El boom de la memoria.....	45
4.2 Guillermo del Toro: vida y estilo.....	46
4.3 El laberinto del Fauno: sinopsis.....	48
4.4 Personajes	50

4.4.1 Ofelia	50
4.4.2 El capitán Vidal	51
4.4.3 Carmen.....	52
4.4.4 Mercedes.....	53
4.4.5 El doctor Ferreiro.....	54
4.4.6 Los maquis.....	55
4.5 Criaturas fantásticas.....	55
4.5.1 El fauno.....	55
4.5.2 El Hombre Pálido	56
4.5.3 El sapo	57
4.6 Los monstruos en El laberinto del Fauno	58
4.6.1 El capitán Vidal como monstruo en El laberinto del Fauno	58
4.6.2 El fauno como monstruo en El laberinto del Fauno	60
4.7 Las monstruosidades de la Guerra Civil en El laberinto del Fauno.....	61
4.8 El mundo real y el mundo fantástico en El laberinto del Fauno.....	62
4.9 El niño como protagonista en El laberinto del Fauno.....	63
4.10 La obediencia y la desobediencia	64
4.11 protocolo de secuencia: la tercera prueba	66
5. Comparación de las dos películas.....	73
5.1 Ana y Ofelia.....	73
5.2 La representación de la guerra	74
5.3 Los monstruos.....	74
6. Resumen	75
Bibliografía	77
Anexo.....	80
Abstract auf Deutsch.....	80
Abstract in english	81

Introducción

Este trabajo tiene el objetivo de investigar dos películas que se dedican a la Guerra Civil y a la posguerra en la España de Franco: *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice y *El laberinto del Fauno* (2005) de Guillermo del Toro. A pesar de que se trate de dos filmes muy distintos, tienen muchas características en común. En las dos películas los espectadores ven las circunstancias del franquismo y de la posguerra desde los ojos de una niña. Sin embargo, la semejanza más interesante para este trabajo es el hecho de que hay monstruos como protagonistas que críticamente hacen referencia al franquismo y a las monstruosidades de la Guerra Civil. Estos monstruos fantásticos en las películas son los equivalentes de los monstruos reales, es decir los monstruos humanos. Los directores Víctor Erice y Guillermo del Toro, que rodearon las películas en dos épocas totalmente distintos, compartieron entonces la idea de representar una de las épocas más oscuras de España a través de los monstruos y las figuras fantásticas. Este trabajo tiene el objetivo de contestar la siguiente pregunta de investigación: *¿Cuáles son las funciones de los monstruos fantásticos y de sus equivalentes históricos en cuanto a la representación del franquismo en las películas “El espíritu de la colmena” y “El laberinto del Fauno”?*

En el primer capítulo se explora la presencia del niño en la literatura y en el cine como un protagonista y un observador único de las complejidades del mundo que lo rodea. Nos adentraremos en la perspectiva infantil en el cine, examinando cómo puede iluminar aspectos sorprendentes de las circunstancias sociales y políticas. Luego, exploraremos el impacto del niño en películas ambientadas en tiempos de guerra. Además, nos sumergiremos en el mundo de los cuentos de hadas y su influencia en la construcción de la identidad infantil. Finalmente, descubriremos cómo los niños interactúan con los monstruos en la pantalla, revelando una compleja danza entre el miedo y la fascinación. En el segundo capítulo se adentra en el fascinante mundo de los monstruos desde diversas perspectivas, incluyendo definiciones, etimologías, significados, funciones y su presencia en la literatura y el cine. A lo largo de este capítulo, se explora la noción de monstruosidad en sus múltiples facetas, desde los seres deformes y aterradores hasta los monstruos morales y políticos.

El tercer capítulo se dedica a la película *El espíritu de la colmena*. En este contexto, exploraremos el cine español en los últimos años de la dictadura y el surgimiento del Nuevo Cine Español. Además, se introduce la vida y el estilo del director Víctor Erice, destacando su importancia en el cine español y su relación personal con sus obras. A lo

largo de este capítulo, desentrañaremos los temas clave que dominan la película, incluyendo la violencia, el aislamiento, la represión y la búsqueda de significado. Profundizaremos en cada uno de los personajes, analizando sus motivaciones, su evolución a lo largo de la película y su simbolismo en el contexto histórico y social de la España de posguerra. Desde la apicultura como metáfora del aislamiento humano hasta la presencia del monstruo de Frankenstein como reflejo de los horrores de la posguerra española, esta película se convierte en un lienzo en el que se proyectan las complejidades de la sociedad, la historia y la psicología humana.

En el capítulo cuatro se analiza la película *El laberinto del Fauno*. Nos sumergiremos en el contexto histórico de la película, destacando el "pacto del olvido" que caracterizó la transición a la democracia en España después de la muerte del dictador Franco. Luego, se describe brevemente la vida y el estilo del aclamado director mexicano Guillermo del Toro, destacando su impacto en la industria cinematográfica con su enfoque visualmente deslumbrante y su narrativa única. Después se entra en el corazón de la trama de la película explorando la historia de Ofelia, una niña de once años con una imaginación desbordante que se ve atrapada en un mundo de crueldad y opresión durante la posguerra española. Se describe los personajes, así como las criaturas fantásticas con interés especial por el monstruo humano de la película, el capitán Vidal. También analizaremos cómo la película aborda temas como la violencia, la obediencia y la desobediencia, la dualidad entre el mundo real y el mundo fantástico, así como el papel del niño como protagonista en la película y cómo su perspectiva se utiliza para deconstruir el trauma histórico.

Las semejanzas y diferencias más interesantes para este trabajo serán tratadas en el capítulo cinco. Tras la comparación se resume el trabajo y también se contesta la dicha pregunta de investigación.

1. El niño en el cine y en la literatura

1.1 La perspectiva infantil en el cine

La perspectiva infantil en el cine puede ser utilizada para ofrecer un punto de vista inusual a las circunstancias sociales en las que los niños crecen. Así el contexto histórico es mostrado por la mirada de un personaje imparcial, es decir desde los ojos de un niño. Como los niños perciben las situaciones y las experiencias de una manera más neutral, ese es un método interesante de representar el pasado. Las reminiscencias políticas directas muchas veces son omitidas, dado que un niño no las comprendería. Las situaciones que un niño no puede entender así son representadas de una manera filtrada.¹ Además, el niño en la literatura y en el cine puede ser usado para expresar la opinión del autor o del director y para confrontar los lectores o espectadores con el contenido de una historia de otra manera.² El niño guía al público por la historia y representa indirectamente la crítica de los autores o directores con respecto a temas políticos. La perspectiva de un niño tiene la posibilidad para una representación, que no distingue entre sueños, fantasía y realidad. Ya que los niños tienden a fantasear valoran las cosas en su imaginación y en la realidad igualmente. Así para los niños la realidad y la fantasía son evidentes y lógicos y los límites entre los dos para ellos no son existentes.³

1.2 El niño en películas sobre la guerra

Lo que hay que tener en cuenta al analizar las películas *El laberinto del Fauno* y *El espíritu de la colmena* es el hecho de que las dos películas no fueron hechas para un público infantil. En primer lugar, las dos películas se dirigen a espectadores adultos tratando aspectos muy serios como el abandono de los niños y las experiencias traumáticas causadas por la guerra. Los espectadores ven entonces a niños que participan y actúan en el mundo de los adultos. En las películas sobre la guerra los niños pueden representar la fantasía, el miedo y preocupaciones de los adultos. Es decir que los niños en el cine pueden ser utilizados para la proyección de emociones adultos. Además, la presencia de un ser diminuto y sensible puede ser sinónimo del sufrimiento y la muerte

¹ Seidler, Miriam. *Sind wir denn noch Kinder?: Untersuchungen zur Kinderperspektive in Ilse Aichingers Roman „Die größere Hoffnung“ unter Einbeziehung eines Fassungsvergleichs*. Frankfurt am Main: Lang, 2004. p. 92

² Spielmann, Monika. *Aus den Augen des Kindes: die Kinderperspektive in deutschsprachigen Romanen seit 1945*. Innsbruck: Universität Innsbruck, 2002. p. 65

³ Seidler 2004: 92

de muchos. De ahí que sea posible interpretar el rol de Ana, una niña inocente, en *El espíritu de la colmena* como representación de España en tiempos de sufrimiento.⁴

La infancia en el contexto de la guerra es sincero e inocente, y sus experiencias parecen muy intensas. Ofrece un trayecto al pasado y un cambio o un proceso que parte de ese al mismo tiempo. El contenido del pasado así es cuestionado por la naturaleza de la infancia. Lo mismo vale para el modo en el que son interpretados los eventos del pasado. La presencia de un niño en el cine permite ignorar lo que normalmente es considerado importante por los adultos con respecto a la guerra. En las dos películas el contenido es marcado por anormalidades temporales y contado a través de géneros que no parecen adecuados para esta temática, como el cuento infantil. Así la historia es contada por otra manera y presentado como algo mágico e irracional.⁵

La experiencia de la guerra en el cine puede también ser articulada por las experiencias físicas de un niño. La presencia de un niño puede permitir a los espectadores una impresión sensual por sus confrontaciones táctiles con la violencia de la guerra o con su ambiente.⁶ En el caso de *El laberinto del Fauno* Ofelia está en contacto físico con elementos de la naturaleza como el fango, la lluvia y el fuego. Durante la primera prueba Ofelia tiene que gatear en una cueva que está debajo de un árbol antiguo. Cuando sale de esa cueva está llena de fango y vuelve al pueblo mientras llueve muy fuerte. Durante el ataque de los republicanos Ofelia huye con su hermano del pueblo, que poco después está en llamas. También se nota en casi toda la película la presencia del bosque, elemento asociado con la guerra por un lado, y con los cuentos infantiles por el otro. También en *El espíritu de la colmena* Ana encuentra al monstruo cerca de un río que está al lado de un bosque. Además, hay una escena en la que Ana está fascinada, casi hipnotizada por una hoguera. El bosque es un lugar típico de los cuentos infantiles donde los niños suelen ser abandonados y donde viven los monstruos. Es el sitio que obliga al niño a confrontarse con la naturaleza y sus elementos. Además, el bosque ofrece al niño un lugar donde esconderse. Sin embargo, es también el sitio donde los niños se pierden.⁷

⁴ Lury, Karen. *The child in film: tears, fears and fairy tales*. London: I.B. Tauris, 2010. pp. 106-109

⁵ Ibid.: 110-111

⁶ Ibid.: 7

⁷ Ibid.: 126

1.3 El niño y los cuentos de hadas

Un cuento de hadas, también llamado cuento infantil, es una “*narración de hechos fantásticos con que se entretiene, por ejemplo, a los niños*”.⁸ Los cuentos de hadas forman parte de la literatura clásica y han atravesado generaciones y culturas. De origen se trataba de relatos contados sobre todo oralmente y adaptados según la subjetividad del orador. Entonces eran disponibles también para la gente, sea narradores que oyentes, que no sabía leer ni escribir. Estos relatos involucran al público y, con respecto al público infantil, contribuyen al proceso de construcción del yo del niño. Son llenos de magia, fantasía y simbolismo, de ahí que fomenten el desarrollo imaginario de los niños. En el fondo un cuento de hadas tiene que ser optimista y debe tener final feliz para demostrar al niño que cada conflicto puede ser atravesado. Las frases típicas como “Érase una vez en un lugar remoto...” tienen un efecto pacificador y soñador, lo cual ayuda a los niños para identificarse con un personaje con una cierta distancia con ellos mismos. Los niños tienen la plasticidad necesaria para identificarse con los personajes de los cuentos de hadas, que pueden ser seres humanos, animales u objetos. La situación inicial muchas veces es una situación cotidiana, como una madre que envía a su hija a llevarle alimentos a su abuela. La aparición de un lugar típico como el bosque significa que algo está por suceder. En el caso de *Caperucita Roja* la protagonista rebelde y desobediente desafía los peligros al modo como lo haría una niña a las puertas de la pubertad. Al final es ella misma quien castiga al lobo llenando su barriga con piedras. Lo importante es que los niños puedan proyectarse en los héroes de los cuentos de hadas.⁹

1.4 Los niños y los monstruos

Las capacidades cognitivas de los monstruos muchas veces no están plenamente desarrolladas, como por ejemplo en el caso del monstruo de Frankenstein en la película de James Whale. Así que en la escena en que ahoga a la chica tiene dificultades diferenciando entre las flores y ella. Además, de una cierta manera, el monstruo se comporta como un niño y su creación puede ser visto como un parto. La relación entre los monstruos y los niños es resaltado en películas como *Frankenstein*, así como en las otras dos que son tema de este trabajo. Tanto los monstruos como los niños por sus

⁸ Moliner, María. *Diccionario de uso del español. A – G*. Madrid: Gredos, 1986a. p. 831

⁹ Munte, Claudia Cristina. “Los niños y los cuentos de hadas.” *Archivos argentinos de pediatría* 109.5, 2011: 471-472

características son más propensos a sufrir en estos filmes que representan tiempos de crisis agudas.¹⁰

La relación entre el niño y el monstruo es un motivo corriente en las películas que recrean la historia de la guerra. Tanto Víctor Erice como Guillermo del Toro establecen este motivo en *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del Fauno*. El monstruo puede ser visto como alegoría para el horror de la guerra y para las circunstancias horribles que la gente vivenció durante la guerra y durante los años de la posguerra en un régimen represivo. El encuentro del niño con un monstruo entonces representa alegóricamente el contacto con el horror de la historia de España.¹¹

El contacto entre los seres humanos y los monstruos puede causar reacciones diferentes. Por una parte, miedo, temor y asco, y por la otra, fascinación y curiosidad. No es inusual que estas dos reacciones diferentes aparezcan al mismo tiempo.¹² Este hecho concuerda con las relaciones las jóvenes protagonistas y los monstruos en las dos películas. Ana está fascinada por el monstruo desde el momento que lo ve en la pantalla. No entiende por qué mató a la chica en la película. Cuando su hermana le cuenta que no se trata de un monstruo sino de un espíritu que vive cerca del pueblo Ana quiere encontrarlo a toda costa. Durante la escena, una reconstrucción de aquella de la película de James Whale, en que finalmente encuentra al monstruo Ana parece horrorizada, su cara está temblando y sus ojos parecen llenos de miedo.¹³ Por un lado, vemos entonces que la relación entre Ana y el monstruo se basa en el miedo. Por el otro, parece que Ana no cree que el monstruo este de todo malo y aún está “obsesiva”¹⁴ por él.

En *El laberinto del Fauno* Ofelia tiene que afrontar a varios protagonistas que pueden ser vistos como monstruos. Durante la segunda prueba la chica tiene que huir del monstruo pálido que la quiere devorar. En esta escena se nota claramente el pánico en los ojos de la niña cuando la criatura se acerca hacia ella. Ofelia también siente miedo y odio por el capitán Vidal, cuyo papel como monstruo es analizado en el capítulo 5.6.1. Además, esta relación está marcada por la continua desobediencia de la chica. El motivo de la desobediencia es también una característica de la relación entre Ofelia y otra figura monstruosa y fantástica, el fauno. El fauno, descrito en el capítulo 5.6.2., es un

¹⁰ Gómez, Benito. “La retórica del miedo: la función del monstruo de Frankenstein en *El espíritu de la colmena*.” *Revista de estudios hispánicos* 52.1, 2018: 147–169. p. 150

¹¹ Wright, Sarah. *The child in spanish cinema*. Manchester: Manchester university press, 2015. p. 94

¹² Gebhard, Gunter / Geisler, Oliver / Schröter, Steffen. *Einleitung*. In: Gebhard, Gunter / Geisler, Oliver / Schröter, Steffen. *Von Monstern und Menschen*. Bielefeld: transcript, 2009: 9-30. p. 10

¹³ Ibid.: 99

¹⁴ Lury 2010: 118

protagonista especial por su ambigüedad. Actúa “a veces como padre protector y a veces como desafiante castigador de los errores de la niña”¹⁵.

2. El monstruo

2.1 Definición

Según el diccionario de uso del español de María Moliner es un “*ser deforme, que tiene alguna anormalidad muy notable y fea*”. En las fábulas y cuentos muchas veces aparece como “*animal dañino, grande o poderoso, generalmente de forma no real o resultado de combinar partes distintas de los animales reales*”. Además, el término puede referirse a una persona “*muy fea o repugnante por sus calidades físicas o morales*” o a una persona “*muy cruel o malvada*”.¹⁶

El término del *monstruo* deriva etimológicamente de la palabra latina *monstrum*, una forma del verbo *monere*, que significa *advertir*. De ahí que un monstruo sea un presagio. El monstruo puede ser una representación de la ira de Dios, una señal de un futuro peligroso, un símbolo para un vicio moral o un accidente de la naturaleza. No es simplemente una criatura odiosa de la imaginación, sino que es una categoría cultural que se encuentra en la religión, la biología, la literatura, el cine y la política.¹⁷

Según Gómez la etimología del término permite una cierta dualidad en cuanto a su interpretación, puesto que deriva también del verbo latino *monstrare* (mostrar):

*“Antes del siglo XVIII la significación que se solía aceptar era la que había ido perneando a través del francés montrer (demostrar), según la cual, la monstruosidad constituía un indicio divino que necesitaba ser interpretado.”*¹⁸

Según Schmitz-Emans el monstruo es definido sobre todo por su anomalía e irregularidad en cuanto a lo que es considerado normal.¹⁹ También Brittnacher se orienta en la característica de la anomalía con respecto a la definición del monstruo. Dice que lo que

¹⁵ Rodero, Jesús. "Un cuento de hadas subversivo o conservador? Monstruos, autoridad e insumisión en El laberinto del Fauno de Guillermo Del Toro." *Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico = Research journal on the fantastic* 3.2, 2015: 35-54. p. 48

¹⁶ Moliner, María. *Diccionario de uso del español. H - Z*. Madrid: Gredos, 1986b. p. 448

¹⁷ Asma, Stephen T. *On monsters: an unnatural history of our worst fears*. Oxford university press, 2010. p. 13

¹⁸ Gómez 2018: 148

¹⁹ Schmitz-Emans, Monika. „Sebalds Monster.“ En: Röttgers, Kurt / Schmitz-Emans, Monika (Ed.). *Monster*. Essen: Die Blaue Eule, 2010: 78-118. p. 78

todos los monstruos tienen en común entre ellos son sus irregularidades excesivas de las normas de la integridad física.²⁰ Sin embargo, Röttgers añade que la irregularidad con respecto a las normas no es bastante para una definición adecuada. Dice que una anomalía, aunque sea confundente, no es automáticamente algo monstruoso. Razona su afirmación con el ejemplo de Albert Einstein y su inteligencia irregularmente alta, que no es considerada una característica monstruosa.²¹

El concepto del monstruo es flexible y tiene muchos usos distintos. En el siglo diecinueve eran comunes los así llamados “freak shows” o “monster spectacles”. Eran exhibiciones públicas de personas con malformaciones físicas.²² Barry Keith Grant las describe así:

*“The “monsters” most like us, freaks were forced to make a living putting themselves on display for the voyeuristic pleasure of a society that regarded them as Other while assuring itself of its normality. Physical freaks are merely biological anomalies, although decidedly human, yet they are often regarded as monstrous.”*²³

Desde entonces la civilización se ha desarrollado éticamente. Sin embargo, el término peyorativo *monstruo* sigue siendo utilizado para criaturas que consideramos inhumanas, pese a que sean de nuestra especie. El concepto del monstruo evolucionó desde una dimensión biológica hacia una dimensión política. Así, hoy en día, es más común hablar sobre monstruos en el contexto de la política.²⁴

Stephen T. Asma, tras haber visitado una cárcel en Camboya donde se torturaban a los prisioneros, describe el concepto del monstruo refiriéndose a la falta de la rastreabilidad y de la lógica. Dice que una persona, una cosa o una acción es monstruosa cuando no puede ser entendido desde un punto de vista racional. Además, comenta la dimensión de las emociones que causan un comportamiento monstruoso que no puede ser comprendida:

“One aspect of the monster concept seems to be the breakdown of intelligibility. An action or a person or a thing is monstrous when it can’t be processed by our

²⁰ Brittnacher, Hans Richard. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994, p. 183

²¹ Röttgers, Kurt. „Monster gibt es nicht – oder doch?“ En: Röttgers, Kurt / Schmitz-Emans, Monika (Ed.). *Monster*. Essen: Die Blaue Eule, 2010: 7-8. p. 8

²² Asma 2010: 7

²³ Grant, Barry Keith. *Monster cinema*. New Brunswick: Rutgers university press, 2018. p. 35

²⁴ Asma 2010: 7

rationality, and also when we cannot readily relate to the emotional range involved. We know what it's like to hate, for example, but when we designate a monstrous hate, we are acknowledging that it is off our chart. We don't have to go all the way to Pol Pot's Cambodia to find modern monsters. Many more are very close to home."²⁵

Con respecto al término *monstruo* Asma añade que en el pasado tenía menos connotaciones negativas que hoy en día. Nunca ha sido una palabra amable, así se llamaba monstruos los seres humanos que hoy se llamaría personas genéticamente disminuidas. Hoy en día es muy claro que el término no tiene más un sentido objetivo o descriptivo, sino que está lleno de connotaciones negativas.²⁶

2.2 Significado y funciones

La existencia del monstruo es dependiente de los humanos, puesto que solamente se trata de un monstruo cuando es llamado así. Por eso, está limitado en su independencia y relación entre monstruo y ser humano siempre es asimétrica. Es decir que el encuentro del ser humano con un monstruo siempre es un encuentro con él mismo. En el monstruo están reflejadas las imaginaciones y las ideas de lo inhumano, de todo lo que no se puede o no se quiere clasificar en las categorías conocidas. Obviamente, el contacto entre el humano y el monstruo casi siempre está situado en un contexto medial. En el caso de este trabajo hablamos sobre todo de la película como medio. Así es creado un espacio de contacto que protege al público de un contacto real y que, al mismo tiempo, produce reacciones y emociones. Sin embargo, no sería correcto destinar al monstruo solamente un espacio vital imaginario. Los monstruos también pueden existir en el "mundo real". Desde la antigüedad hasta la edad moderna el nombre *monstra* fue utilizado para seres humanos vivos con malformaciones. Además, el monstruo no debe referirse a un cuerpo físico, sino que puede existir también en un nivel semántico.²⁷

Los monstruos se han transformado juntos con los medios en que aparecen. Son protagonistas en libros, cómics, periódicos, películas, televisión y medios interactivos como el internet y los videojuegos. Aun han llegado a ser el centro de géneros enteros, como la ciencia ficción, lo fantástico o lo misterioso. El cuerpo sigue siendo la

²⁵ Ibid.: 10

²⁶ Ibid.: 15

²⁷ Gebhard et al. 2009: 9-12

característica más significativa de un monstruo, aunque existen también varios ejemplos del monstruo moral, como *Hannibal Lecter*. El concepto del monstruo sirve perfectamente como estrategia para explicar el comportamiento extremo, por ejemplo, de asesinos seriales o delincuentes de incesto. Es decir, también los humanos pueden ser monstruos. Muchas veces en estos casos tenemos también una dimensión política. Dictadores o opositores políticos pueden ser nombrados monstruos para estigmatizar un comportamiento social discordante y para establecer márgenes para crear identidades de grupos. Cuando se llama monstruo al enemigo se lo marca como algo existencialmente diferente quitándole las calidades humanas.²⁸

Sin embargo, hay que añadir que no todos los monstruos son malos. Por ejemplos, los dragones en la tradición china son monstruos muy amados. Los monstruos también pueden ser principalmente inofensivos, pero propia naturaleza puede causar una vuelta hacia la maldad. El monstruo de Frankenstein quizás es el ejemplo más famoso de un monstruo gigantesco que en el fondo tiene un carácter bueno, pero que se convierte en una criatura mala. Este desarrollo es la culpa de su criador Victor Frankenstein y de la sociedad, que no logra establecer un espacio para la criatura en el mundo de los seres humanos.²⁹

Los monstruos aparecen desde hace siglos en medios distintos, ya mucho antes de que existiera el cine. Son protagonistas en cuentos, mitos, literatura y otros artes de culturas en todo el mundo. Las obras clásicas de la literatura occidental son llenas de monstruos: las sirenas y los cíclopes de Homero, las harpías de Virgilio o Grendel de la saga de Beowulfo. También la cultura pop es llena de todos los tipos de monstruos, como demonios, fantasmas, brujas o zombis. Aparecen en cómics, videojuegos, como juguetes e incluso llevamos ilustraciones de ellos en nuestra ropa.³⁰

Los monstruos en los medios, en la literatura, así como en el mundo cinematográfico, muchas veces tienen la función de una metáfora. Una metáfora es un *“tropo que consiste en usar las palabras con sentido distinto del que tienen propiamente, pero que guarda con este una relación descubierta por la imaginación”*.³¹ Las metáforas tienen un papel muy importante cuando formamos nuestros pensamientos y experiencias. Según Johnson y Lakoff nosotros seres humanos utilizamos el concepto de la metáfora como lentes para filtrar y organizar nuestras experiencias:

²⁸ Ibid.: 21-22

²⁹ Asma 2010: 11

³⁰ Grant 2018: 3

³¹ Moliner 1986b: 402

“Our ordinary conceptual system, in terms of which we both think and act, is fundamentally metaphorical in nature. The concepts that govern our thought are not just matters of the intellect. They also govern our everyday functioning, down to the most mundane details. Our concepts structure what we perceive, how we get around in the world, and how we relate to other people.”³²

Cuando se habla de alguien llamándolo un monstruo, la persona que está oyendo eso entiende lo que se quiere decir porque crea en su mente la imagen de alguien que tiene calidades inhumanas. Por ejemplo, una persona tiene un colega de trabajo que está utilizando a los demás y parece “alimentarse” por sus debilidades. La persona podría llamarlo a ese colega un vampiro. Sería un caso clásico de utilizar una actividad o característica muy obvia, como el hecho de que un vampiro bebe la sangre de sus víctimas para sobrevivir, para crear una metáfora basada en un monstruo para referirse a una persona.³³

2.3 El monstruo en la literatura

A pesar de que el contacto con los monstruos se limite a un contexto medial tiene un efecto estimulante en la percepción y la imaginación. Encontramos cuentos sobre viajes ficticios llenos de encuentros con figuras fantásticas y monstruosas en la antigüedad romana y griega. En estas leyendas los protagonistas afrontan a seres humanos que llevan la cara en el pecho, personas de estatura bajísima o con la cabeza de un perro y caníbales. Las diferencias físicas muchas veces se refieren a miembros de una dimensión o de un número inusual. Además, es habitual que comparten características físicas y comportamientos de ciertos animales. Sin embargo, las diferencias entre los seres humanos y los seres exóticos y desconocidos no se refieren solamente a la fisionomía, sino también a las costumbres. Por ejemplo, los monstruos de la antigüedad comen la carne humana, viven en cuevas y no saben hablar la lengua de los humanos. También en la literatura de la Edad Media el motivo del viaje, durante el cual el protagonista humano encuentra a criaturas fascinantes, horribles y violentos, es bastante común. El concepto del monstruo sigue apareciendo en la literatura en general. Ejemplos serían la *Divina*

³²Johnson, Mark / Lakoff, George. „Conceptual Metaphor in Everyday Language.” En: Johnson, Mark, *Philosophical perspectives on metaphor*. University of Minesota press, 1981: 453-486. p. 454

³³ Asma 2010: 14

Commedia de Dante, *Dracula* de Bram Stokers, *Frankenstein* de Mary Shelley o *The Islands of Dr. Moreau* de H. G. Wells.³⁴

2.4 En monstruo en el cine

Las películas en que aparecen los monstruos son los equivalentes de los mitos culturales en la sociedad moderna. Tradicionalmente los mitos son los cuentos de una sociedad que típicamente hablan de dioses y héroes que explican la relación entre los individuos y la naturaleza del universo. La transmisión de estos cuentos se ha desarrollado de una forma oral a la impresión tipográfica, y desde más de un siglo los escuchamos y los vemos en forma digital.³⁵

El cine está obsesionado por los monstruos ya desde su principio. Entre la primera función pública de una película en 1895 y 1903 el director francés Georges Méliès ya hizo filmes con monstruos, fantasmas, demonios y otros espíritus. En el 1897 Bram Stoker publicó *Dracula* y en el mismo año Méliès *Le manoir du Diable*, una película en que aparecen el mismísimo diablo y otras criaturas monstruosas. Es decir, los monstruos están apareciendo en el cine desde hace sus primeros años rompiendo tabúes culturales de sus tiempos y representando miedos actuales.³⁶

En la historia del cine los monstruos han aparecido en todas las formas que se puede imaginar. Han sido animales (*King Kong*, 1933), humanos (*Psycho*, 1960), inhumanos (*Alien*, 1979), tecnológicos (*The Terminator*, 1984) e incluso verduras (*Attack of the Killer Tomatoes!*, 1978). Es típico que la monstruosidad sea marcada por ciertas anormalidades físicas. Los monstruos en el cine muchas veces son relevados gradualmente al público para crear suspense y expectación hasta el momento inevitable en que son mostrados en toda su monstruosidad.³⁷

Los géneros cinematográficos en que más probablemente aparecen los monstruos son la película de terror y de ciencia ficción. También es posible que una película con un monstruo como protagonista tenga elementos de ambos géneros, como por ejemplo *Frankenstein* (1931). En este caso las circunstancias que posibilitan la existencia del monstruo son ficcionales y al mismo tiempo el filme implica los elementos visuales de la película de terror. Entonces se puede afirmar que los monstruos tienen la función de un puente entre dos géneros cinematográficos, lo que permite también otras combinaciones.

³⁴ Gebhard et al. 2009: 13-15

³⁵ Grant 2018: 12-13

³⁶ Ibid.:12

³⁷ Ibid.: 1-2

Así existen por ejemplo comedias con monstruos (*Shaun of the Dead*, 2004), películas musicales (*The Rocky Horror Picture Show*, 1975), películas de vaqueros (*Ravenous*, 1999, *The Burrowers*, 2008) y aun vídeos musicales como el famoso *Thriller* (1983) de Michael Jackson.³⁸

Según Germann el monstruo en el cine en realidad es poco monstruoso, puesto que su presencia sigue estrictamente las convenciones y normas del gusto de la mayoría y entonces no sirve más para escandalizar verdaderamente.³⁹

Cuando se habla sobre el papel del monstruo en el cine se tiene que hablar sobre quién es que en el fin tiene que luchar y ganar contra el monstruo. En muchísimos casos son los hombres que tienen que enfrentarse a sus contrincantes monstruosos. Mejor dicho, son los padres. En películas como *I am Legend* (2007), *War of the Worlds* (2005) o *Signs* (2002) los protagonistas son padres en situaciones extremas que tienen que proteger a sus niños luchando contra monstruos y extraterrestres.⁴⁰

2.4.1 El monstruo humano

Si un ser humano es llamado un monstruo tiene que tratarse de una persona que actúa de una manera que es considerada verdaderamente mala o inmoral. Muchas veces encontramos a los monstruos humanos en el ámbito de la política, como, por ejemplo, Adolf Hitler, quien es considerado un monstruo. Como ya mencionado, la característica de la grave anormalidad física no se limita exclusivamente a los monstruos criados por la imaginación humana, sino también a los seres humanos mismos, que eran insultados como “freaks” y exhibidos públicamente.⁴¹

Otros monstruos humanos serían los asesinos seriales, que son una parte importante de las películas de miedo y de las películas de suspense. Hannibal Lector en *The Silence of the Lambs* es un asesino serial tan peligroso y angustioso que está encerrado en una célula individual. Además, su apariencia física en ciertas escenas es modificada por una máscara especial que cubre la boca del caníbal. El motivo del asesino serial disfrazado se encuentra también en muchas otras películas de terror, como *Halloween* (1978), *Friday the 13th* (1980) o *Scream* (1996). A veces los asesinos en estas películas parecen como monstruos

³⁸ Ibid.: 15-16

³⁹ Germann, Lukas. „Die Monströsität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik“. En: Gebhard, Gunter / Geisler, Oliver / Schröter, Steffen. *Von Monstern und Menschen*. Bielefeld: transcript, 2009: 153-172. p. 153

⁴⁰ Alma 2010: 23-24

⁴¹ Grant 2018: 33-35

supernaturales e inmortales, puesto que siguen volviendo tras sufrir heridas aparentemente graves.⁴²

2.4.2 La monstruosidad de lo real

La monstruosidad puede ser un “*cualidad de monstruoso*”, una “*anormalidad grande y fea en cualquier cosa*” o un “*hecho monstruoso, en cualquier acepción*”.⁴³

Los censores estadounidenses que vieron la versión original de King Kong de los años treinta no reclamaron contra el mono gigantesco. Lo que a ellos les escandalizó fueron la escena en que el monstruo le quita la ropa a una mujer y aquella en que pisotea a los indígenas en un pueblo. Entonces se pensaba que era necesario proteger al público no del monstruo mismo, sino de sus acciones, de la representación realística de la piel nuda y de la violencia.⁴⁴ Lo monstruoso en una película entonces no es la aparición del monstruo, sino el efecto de las imágenes en el público. Estas tienen un impacto chocante, dado que parecen ubicarse en la realidad de los espectadores. Por ejemplo, durante la función de *L'arrivée du train à la Ciotat* de los hermanos Lumière, una de las primeras películas en general, había personas en el público que se asustaron e incluso se desmayaron a causa de la impresión que el tren entrara directamente en la sala.⁴⁵ Hoy en día estamos acostumbrados al efecto de las imágenes fílmicas y no nos asustamos más cuando un tren aparece en la pantalla. Sin embargo, las imágenes siguen teniendo el potencial de desequilibrar al público. La representación de lo real en las imágenes de un filme todavía es lo que choca a los espectadores. Este choque depende pero del contenido de las imágenes. El público se atemoriza sobre todo cuando es confrontado con la violencia física. Cuanto más naturalistas y excesivas son las representaciones, más monstruoso es el impacto y el efecto en los espectadores.⁴⁶

La representación naturalista de la violencia existe ya desde los principios del cine, por ejemplo, el ojo cortado en *Un perro andaluz* de Luis Buñuel o el partisano torturado en *Roma. Città aperta* de Roberto Rossellini. Sin embargo, lo que ha cambiado a lo largo de la historia cinematográfica es la calidad de las imágenes. Desde el fin de los años sesenta

⁴² Ibid.: 55-57

⁴³ Moliner, 1986b: 448

⁴⁴ Germann 2009: 153

⁴⁵ Brownlow, Kevin. *Pioniere des Films. Vom Stummfilm bis Hollywood*. Basel: Stroemfeld, 1997. p. 26

⁴⁶ Germann 2009: 153-154

existe un cine que se dedica a la violencia, que la muestra directamente y la pone en foco. La violencia no es más algo incidental, sino que es un motivo central.⁴⁷

2.4.3 Las funciones de la violencia en el cine

¿Pero para qué sirve la estética filmica de la violencia? Una respuesta posible sería que las imágenes de la violencia tuvieron un potencial iluminante. Según Kracauer el objetivo del realismo cinematográfico es confrontar al público con partes de la realidad que normalmente prefiere no ver. Muestra al espectador lo que teme y lo obliga a cuestionar las ideas y los conceptos respecto a lo representado. No se soportaría experimentar en la vida real el horror que es mostrado en la pantalla por el miedo y el dolor que causaría. La única opción para sí afrontar este horror es ver las imágenes que reproducen su aparición real. El cine es un medio que es capaz de ponernos un espejo frente a nuestro mundo permitiendo así la reflexión sobre acontecimientos que nos petrificarían si los afrontáramos en la vida real.⁴⁸ Lo monstruoso en el cine que horroriza al público entonces puede ser lo fantástico, sino lo real. Si nos volvemos hacia el horror de la vida, de la sociedad y de la naturaleza aprendemos entenderlo y superarlo. El choque de la confrontación medial nos hace reflejar y nos pone en una relación con lo que vemos. En consecuencia, tenemos que aceptar las realidades que propendemos no ver.⁴⁹

Otra función de la violencia en cine puede ser la provocación. La rotura de un tabú puede ser vista como provocación, pero es una de las formas de comunicación más directa de una obra de arte con la sociedad. A través de la violencia excesiva en la pantalla en cine puede referirse a las realidades sociales y a ciertas ideologías.⁵⁰

Las imágenes de la violencia y su monstruosidad de hecho son una exigencia excesiva para el público. La violencia en el cine tiene una presencia tan impertinente que, aun no creando contacto físico con los espectadores, al público no le deja escapar de lo físico. Tiene un efecto indignante y desequilibrante por que de inmediato nos muestra la proximidad a las monstruosidades de nuestro mundo real. Nos obliga a una discusión intelectual sobre lo que vemos en la pantalla.⁵¹

⁴⁷ Ibid.: 155

⁴⁸ Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1960. p. 395

⁴⁹ Germann 2009: 160

⁵⁰ Ibid.: 162-163

⁵¹ Ibid.: 170

3. *El espíritu de la colmena*

El espíritu de la colmena es la primera película española que trata el tema de la Guerra Civil desde el punto de vista de los perdedores, y eso mientras el dictador Francisco Franco seguía viviendo. En el filme las protagonistas infantiles Ana e Isabel se mueven con una libertad total en un ambiente rural como se fuera un gran parque infantil, mientras las consecuencias de la Guerra Civil apenas terminada están visibles en cualquier lugar. Las casas parecen ruinas, están llenas de huecos de balas disparadas y en un muro se reconoce el resto del emblema de la Falange. Sin embargo, los rastros más graves que la guerra dejó están en el interior de los adultos y en la vida de las familias. Así el director vasco Víctor Erice se opuso al concepto del mundo franquista, cuya familia modelo conservadora-católica fue el mismísimo clan del caudillo.⁵²

3.1. *El cine español en los últimos años de la dictadura y el Nuevo Cine Español*

Con la muerte de Franco en 1975 la España salta políticamente de una dictadura represora a una monarquía constitucional y una democracia parlamentaria. Obviamente se nota este salto también en lo cultural. La censura es abolida y sustituida en 1977 por un sistema de calificaciones, hecho por el cual el mercado español se halla inundado de materiales antes prohibidos. Pocos años antes, en 1970, la censura volvió a una línea dura tras el intento de la apertura de la década de 1960. En estos contextos enrarecidos de censura y libertad se establece el Nuevo Cine Español, que en la década de 1970 está altamente politizado y que tiene un carácter estéticamente desafiante.⁵³ El Nuevo Cine Español tiene sus raíces ya los principios de los años sesenta, cuando algunos cineastas jóvenes tímidamente empiezan a liberarse, pero que tienen sus límites por el poder del régimen. Sin embargo, se autoriza la realización de obras importantes cuya escritura y estética raramente obtienen éxito. El objetivo de los creadores es el de hacer una crítica social limitada.⁵⁴ El Nuevo Cine Español evita la censura de una manera lista con una interioridad muy ofensiva. La violenta realidad política y social muchas veces es mostrada por el punto de vista de protagonistas inocentes y menores de edad. En el centro de interés están los microcosmos familiares, rurales o urbanos como, por ejemplo, en *La caza* (1965) de

⁵² Vossen, Ursula. “Víctor Erice: El espíritu de la colmena (1972)” En: Junkerjürgen, Ralf. *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt, 2012, p. 183

⁵³ Faulkner, Sally. *Una historia del cine español. Cine y sociedad 1910-2010*. Frankfurt am Main, Madrid: Vervuert, 2017. p. 187

⁵⁴ Seguin, Jean-Claude. *Historia del cine español*. Madrid: Acento, 2003, p. 53

Carlos Saura, en que una caza ingenua entre amigos degenera en una lucha sangrienta. La zona rural, que parece inanimada y agresiva al mismo tiempo, es un escenario típico de directores como Manuel Gutiérrez Aragón, Ricardo Franco, José Luis Borau y Víctor Erice.⁵⁵ La película que es considerada la obra maestra de esta tradición es *El espíritu de la colmena* (1973) de Víctor Erice. La tendencia del cine de autor incluye también el debut de Pedro Almodóvar en 1980 con *Pepi, Luci, Bom y otras chicas del montón*, que también es estéticamente experimental dejando pero un tratamiento abierto de lo político.⁵⁶ En *Historia del cine español* de Gubern et al. el Nuevo Cine Español es descrito así:

*“El común denominador de los films (...) no era otro que en cualquier terreno del arte: la pretensión de abordar temas viejos desde un prisma nuevo – la incertidumbre del despertar a la vida de los jóvenes, una mirada entre crítica y desencantada a la cotidianidad, la frustración que deja la falta de libertad en toda formación intelectual y afectiva, los difíciles vínculos con la familia, que es como decir con la generación que ha vivido la traumática experiencia de la Guerra Civil, gran tabú soterrado, pesados telón de fondo de difícil abordaje frontal, con el consiguiente tira y afloja con la censura para saber efectivamente cuál era su grado de tolerancia.”*⁵⁷

Los últimos años de la dictadura, por contradictorio que pueda parecer, son unos de los más creativos para el cine español. La incoherencia del régimen se hace manifiesta y las exigencias comerciales llevan a los productores a proponer dos versiones de sus películas: una para el mercado interior y otra para el extranjero, dónde no se censuran las escenas eróticas.⁵⁸

Un punto muy interesante es el hecho de que los directores del Nuevo Cine Español, sobre todo en los últimos años de la dictadura, utilizaron métodos muy creativos para evitar que la censura prohibiera las películas que sí criticaban el franquismo:

⁵⁵ Hamdorf, Wolfgang. “Geschichte des Schweigens: Spuren von Bürgerkrieg und Diktatur im spanischen Kino.” *Film-Dienst* 59, 15, 2006: 41-43, p.42

⁵⁶ Faulkner 2017: 187

⁵⁷ Gubern, Román / Monterde, José Enrique / Pérez Perucha, Julio / Rimbaut, Estève / Torreiro, Casimiro. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995 p. 309 – 310.

⁵⁸ Seguin, 2003: 60

*“Erice, Saura, and Borau found new and imaginative ways of getting around the constraints imposed by censorship. They resorted to nonlinear plots, allusion, symbols, and parables in order to deal with such taboo subjects as sexual repression, the role of the church in Spanish society, and the legacy of the Civil War.”*⁵⁹

3.2. La censura

La censura cinematográfica directa fue el mecanismo de control más evidente del régimen de Franco. Apareció como consecuencia natural en el momento del levantamiento armado y se mantuvo durante largo tiempo dependiente de los poderes militares locales o regionales. En 1938 se organizó la Junta Superior de Censura Cinematográfica con el objetivo de la fiscalización moral del cine en su aspecto político, religioso, pedagógico y castrense. Mantuvo su actividad tras el fin de la guerra con el añadido de la censura previa de guiones. Desde entonces varios organismos del régimen se ocuparon de la supervisión de los guiones, de los permisos de rodaje y de las licencias de exhibición de las películas españolas y extranjeras que se proyectaban en el territorio nacional. El régimen siempre tuvo la posibilidad de impedir un filme por completo o de sugerir diversas modificaciones, como cortes o remontajes de ciertos planos o secuencias o cambios en los diálogos. Definió también la calificación de los filmes con relación a las diversas edades del público. Las motivaciones de las prohibiciones o manipulaciones de las películas fueron tanto políticas como morales.⁶⁰ Juan Martínez-Bretón resume lo que prohibían las normas de la censura:

“(...) la justificación del suicidio, del homicidio por piedad, de la venganza y del duelo, del divorcio como institución, del adulterio, de la prostitución, y de todo lo que atente contra la institución matrimonial, del aborto y de los métodos contraceptivos. También se prohibirá la presentación de las perversiones sexuales como eje de la trama, de la toxicomanía y del alcoholismo de manera inductora, de las escenas brutales de crueldad hacia personas y animales. (...) Se prohibirá todo lo que atente de alguna manera contra la Iglesia católica, su dogma, su moral y su culto, los principios fundamentales del Estado, la dignidad,

⁵⁹ Kovacs, Katherine S. “Introduction: background on the new spanish cinema” *Quarterly review of film studies*. 8.2, 1983. p. 2

⁶⁰ Gubern et al. 1995: 189 - 193

la seguridad interior y exterior del país, y todo lo que atente contra la persona del jefe del Estado.”⁶¹

Lo que tuvo una influencia estructural sobre el cine español aún más grave que la censura fue la instauración del doblaje obligatorio. Quedó prohibida la proyección cinematográfica en otro idioma que no fuera el español, de ahí que las películas extranjeras tuvieron que ser previamente dobladas.⁶²

3.3. Víctor Erice: vida y estilo

Víctor Erice nació en Carranza en el País Vasco en 1940. Tras cursar el bachillerato superior en San Sebastián se trasladó a Madrid para comenzar sus estudios de ciencias políticas. Sin embargo, lo que a él le llevó a la capital fue su pasión por el cine, de ahí que ingresara en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas en 1960. Allí realizó varios cortometrajes como *En la terraza* (1960) y *Los días perdidos* (1962). Entró en el mundo del cine profesional como colaborador en dos guiones para los directores Antón Eceiza y Miguel Picazo. Además, ejerció la crítica cinematográfica en las revistas *Cuadernos de Arte y Ensayo* y *Nuestro Cine*.⁶³ El programa ideológico de *Nuestro Cine* era marcado por el realismo crítico, que es descrito por Carmen Arocena en su libro sobre Víctor Erice así:

*“El realismo crítico es un método para que el espectador comprenda la realidad que le rodea. El realismo crítico aplicado al arte convierte a éste en algo útil para el hombre.”*⁶⁴

El camino crítico de Víctor Erice comenzó entonces con la colaboración en una revista que critica al formalismo y defiende el contenido de las obras. Él mismo escribió la siguiente definición del cine:

⁶¹ Martínez-Breton, Juan Antonio. *La denominada escuela de Barcelona*. Madrid: Facultad de ciencias de la información, 1984, p. 340 - 342

⁶² Gubern et al. 1995: 192 - 193

⁶³ Arocena, Carmen. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996, p. 9 - 11

⁶⁴ Ibid.: 14

*“Cada obra refleja la situación histórica en que se produce. Para bien o para mal, en ella nace y en ella encuentra su razón de ser. El film se convierte así en un hecho social.”*⁶⁵

En 1969 el productor Elías Querejeta reunió a tres jóvenes alumnos aventajados de la Escuela Oficial de Cinematografía para dirigir la película *Los desafíos*: José Luis Egea, Claudio Guerín y Víctor Erice. El primer largometraje de Erice fue una colaboración con otros dos directores en tres episodios distintos. Estos están unidos por un débil hilo argumental: dos parejas que se intercambian y un estallido de violencia final. Según Carmen Arocena se trató más de una obra del productor Elías Querejeta, que vigilaba los más mínimos detalles de todas las películas que producía. *Los desafíos* es considerada como una de las grandes obras del Nuevo Cine Español, que ya estaba en vías de extinción cuando salió la película.⁶⁶ En 1972 Erice empezó a elaborar el guion de *El espíritu de la colmena* junto a Ángel Fernández-Santos y convenció al productor Elías Querejeta del interés de la película. Según Casimiro Torreiro *El espíritu de la colmena* fue la película más importante de este periodo en el cine español, y posiblemente también de toda su historia.⁶⁷ Fue la primera película española que fue premiada con la *Concha de Oro*, el premio principal en el festival de San Sebastián.⁶⁸

Víctor Erice, quién es conocido por su relación personal entre él mismo y sus obras, tematizó sobre todo en *El espíritu de la colmena* y en *El Sur* la ausencia de los padres que es sufrida por los niños. No se trata de una ausencia física, sino de su incapacidad de hablar sobre las heridas en su interior. El director vasco, que nació inmediatamente tras el fin de la Guerra Civil, procesó sus propias experiencias infantiles dolorosas.⁶⁹ Dijo sobre los adultos traumatizados por la guerra que estaban físicamente presentes, pero ausentes al mismo tiempo. Habían huidos y vivían aislados y cerrados. Se refirió obviamente a los perdedores de la guerra, pero también a todos que simplemente habían luchado para sobrevivir, sin conocer verdaderamente los motivos de sus actos. Después de que el incubo de la Guerra Civil hubiera terminado los adultos regresaron a sus casas

⁶⁵ Erice, Víctor. “Sección crítica. “siempre es domingo” de Fernando Palacios”. En: *Nuestro cine*, 4, Madrid, 1961

⁶⁶ Arocena 1996: 39 - 44

⁶⁷ Gubern et al. 1995: 356

⁶⁸ Vossen 2012: 180

⁶⁹ Ibid.: 190

y tuvieron hijos, pero ellos mismos en su interior estaban mutilados para siempre, y por eso sus hijos sentían su ausencia.⁷⁰

Desde 1973 ha realizado solamente tres largometrajes. Sin embargo, es uno de los directores españoles más influyentes a quién muchos otros directores suelen referirse. Su filmografía tras *El espíritu de la colmena* está marcada por circunstancias difíciles con respecto a la producción y por conflictos entre él y los productores de sus filmes. La producción de su siguiente película *El Sur* (1983) fue abandonada por Querejeta, quién fue el productor otra vez, contra la voluntad de Erice. Según Querejeta el problema fue sobre todo el desacuerdo entre los dos en cuanto a la duración de la película.⁷¹ Sin embargo, *El Sur* fue un éxito y en 1995 entró, junto con *El espíritu de la colmena*, en la lista de las películas para un centenario, compilada por la Comisión del Centenario del Cine. El mismo Víctor Erice consideró su segundo largometraje una “obra inacabada”:

*“El Sur, en su estado actual, por el hecho de ser una obra inacabada, comporta una cierta forma de fracaso, en el que yo tengo, imagino, mi parte de responsabilidad.”*⁷²

En 1992 rodeó su tercer y último largometraje hasta la fecha, *El sol del membrillo*. Se trató de un retrato documental del pintor realista Antonio López. En 1999 fracasó el proyecto de la adaptación de la novela *El embrujo de Shanghai* de Juan Marcés tras problemas insalvables entre el director Víctor Erice y el productor Andrés Vicente Gómez. Desde entonces Erice se dedica más a cortometrajes, medimetrajes y largometrajes colectivos.⁷³

3.4 Sinopsis⁷⁴

La película tiene lugar en el 1940, es decir un año tras el fin de la Guerra Civil, en un pequeño pueblo en Castilla llamado Hoyuelos. En este pueblo viven las hermanas Ana e

⁷⁰ Mahieu, José Agustín. “Víctor Erice. Vom Geist des Bienenkorbs in den Süden“ *Tranvía, Sondernummer: Spanische Filme*. 1986, 28-31. p. 30

⁷¹ Ibid.: 180-181

⁷² Marías, Miguel / Vega, Felipe. „En el camino del Sur. Una conversación con Víctor Erice” *Casablanca*. 31/32, Madrid: 1983.

⁷³ Vossen 2012: 182

⁷⁴ Erice, Víctor. *El espíritu de la colmena*. España: Elías Querejeta P.C., 1973.

Isabel, que tienen aproximadamente seis y ocho años, con sus padres Fernando y Teresa. Se trata de una familia de la alta clase media, que vive en una casa grande y tiene niñera. Un día, las dos chicas ven la función de la película *El doctor Frankenstein* en el ayuntamiento del pueblo. Ana está fascinada por el monstruo de Frankenstein y su hermana Isabel le cuenta que existe de verdad y que ya lo ha visto en un sitio cerca del pueblo. Dice que se trata de un espíritu sin cuerpo, que solamente sale por la noche disfrazándose como monstruo, y que es posible hablar con él cerrando los ojos.

Fernando, un hombre intelectual, se dedica a la investigación del comportamiento de las abejas. Pasa las noches en su despacho escuchando la radio y tomando notas sobre su trabajo con las abejas. Con su mujer Teresa casi no hay comunicación. Ella escribe una letra nostálgica a una persona desconocida que no ha visto desde la Guerra Civil diciendo que ella y su familia están pasando unos años muy duros, llenos de destrucción y tristeza, y que reciben poca información sobre lo que está pasando “fuera”.

Un día, después de la clase, Isabel le enseña a Isabel una casa abandonada con un pozo dónde, según la hermana mayor, vive el espíritu que Ana desea ver, pero no lo encuentran. Ana sigue buscando el espíritu y vuelve unas veces al pozo. No encuentra al espíritu, pero a un refugiado herido que se esconde en el edificio ruinoso. La chica lo ayuda, dándole comida e incluso un abrigo de su padre, en cuya bolsa está un reloj de bolsillo. Ana sigue visitando a su nuevo amigo, pero un día el refugiado es descubierto y fusilado por la Guardia Civil.

En consecuencia, Fernando es convocado por los hombres uniformados para recoger sus zapatos, su abrigo y su bolsillo de reloj. Fernando parece bastante confuso antes de que se dé cuenta que su hija menor ha cuidado ese refugiado. Ana regresa a la casa abandonada, pero el hombre ya no está y en el suelo la niña detecta un reguero de sangre. El padre, que ha seguido a Ana, confronta a su hija, a lo cual ella se escapa. La madre de Ana se pone muy preocupada puesto que la chica no regresa. Durante la noche mucha gente del pueblo contribuye a la búsqueda de la niña desaparecida.

Mientras tanto, Ana está caminando por el bosque dónde unos días antes ha ido a buscar setas con su padre y con su hermana. Llega a un río y se sienta al lado del agua, una escena casi idéntica con la de *Frankenstein*. Allí finalmente encuentra al espíritu, en forma del monstruo de Frankenstein, que se acerca a la chica por detrás, se sienta en frente a ella y estira sus manos hacia ella.

El padre de Ana encuentra a la chica que está durmiendo al lado de una ruina en el campo. Vuelven a casa donde un médico se ocupa de la chica. La madre de Ana está muy

preocupada puesto que su hija casi apenas duerme, come o habla y, además, no parece reconocer a nadie. El médico trata de tranquilizar a Teresa diciéndole que Ana está baja los efectos de una impresión muy fuerte, pero que lo pasaría olvidando poco a poco lo que ha pasado. Añade que lo importante es que la chica aun esté viva.

Durante la noche Ana se levanta y abre la puerta balconera. Siente otra vez la voz de su hermana acordándose que le ha contado cómo hablar con el espíritu. La niña cierra los ojos y se da la vuelta.

3.5 Personajes

3.5.1. Ana

Ana es el personaje principal y la protagonista de la película *El espíritu de la colmena*. Ana es retratada como una niña soñadora e imaginativa, con una profunda curiosidad por el mundo que la rodea. Es particularmente fascinada por la película "Frankenstein" que ve en el cine del pueblo y se obsesiona con el personaje de la criatura. A través de esta obsesión, Ana busca comprender el mundo y encontrar un sentido de conexión y compasión. La niña se sumerge en un mundo de fantasía y poesía, buscando el "espíritu" de Frankenstein en su entorno, explorando cuevas y rincones apartados. Su imaginación y su perspectiva inocente le permiten percibir la belleza en lo ordinario y descubrir la magia en pequeños detalles. Ana también muestra una profunda sensibilidad hacia el sufrimiento de los demás, especialmente de su padre, que está traumatizado por los eventos de la guerra. Aunque es joven, Ana tiene una intuición y una empatía sorprendentes, y busca comprender y aliviar el dolor de su familia. A lo largo de la película, Ana se enfrenta a situaciones desconcertantes y a veces aterradoras, pero su naturaleza resiliente y su imaginación le permiten encontrar formas de lidiar con ellas. A través de su viaje personal, Ana representa la inocencia perdida en un mundo marcado por la guerra y la desesperanza, pero también muestra la capacidad del espíritu humano para encontrar belleza y esperanza en medio de la adversidad.

Una de las escenas más características de Ana es la en que la chica es confrontada por primera vez con el monstruo durante la función de la película *Frankenstein*. Víctor Erice logró grabar la reacción emocional de Ana Torrent, que tenía seis años. La niña nunca había visto un monstruo antes, de ahí que Erice captó la imagen de una niña que verdaderamente se asusta por el primer contacto con un monstruo. El director reconoció la importancia de esta imagen y sobre todo del efecto de la mirada de la chica. En la

mirada de Ana se nota una transformación que representa la pérdida de la inocencia. Allí, en la sala de proyecciones, está el origen del conflicto principal de la película. Ana, una niña inocente y cándida, descubre la maldad humana y la existencia de la muerte. El hecho por el cual se trata de una escena tan relevante es que en este momento la protagonista está en la etapa de la vida más sensible: la infancia.⁷⁵

En la escena de la clase en la escuela Ana tiene que poner los ojos, el elemento que falta a Don José. Se usa este migote en el aula para repasar las partes del cuerpo, lo que se une simbólicamente a la recomposición y creación del monstruo de Frankenstein, revivido de materia muerta. Es un ejemplo para el hecho de que la monstruosidad en la película de Erice es sobre todo simbólica.⁷⁶

En el final de la película Ana, tras el trauma de su encuentro personal con el monstruo, se levanta, abre el balcón y se enfrenta de nuevo a sus propios miedos invocando al espíritu. La niña recuerda de nuevo las instrucciones de su hermana Isabel, que se escucha como voz en off. Además, se escucha el mismo tema musical extradiegético como en la escena en que Ana encuentra al monstruo. Parece que la chica resiste a olvidar su encuentro con el monstruo, y en vez toma la posibilidad de poco a poco ir olvidando el trauma para un futuro libre.⁷⁷

3.5.2. Isabel

Isabel es retratada como una adolescente en pleno desarrollo, en contraste con la inocencia y la imaginación de Ana. A diferencia de su hermana, Isabel está más preocupada por los asuntos propios de la edad, como los cambios físicos y las interacciones sociales. Es una adolescente curiosa y a veces despreocupada, mostrando interés por los chicos de su edad y las cuestiones relacionadas con la adolescencia. A pesar de que Isabel está atravesando su propia etapa de crecimiento y transición, se muestra cariñosa y protectora hacia Ana. Aunque no siempre comprende o comparte las obsesiones de su hermana menor, muestra paciencia y compasión hacia ella. Isabel también desempeña un papel importante al actuar como una figura de apoyo para Ana cuando esta se encuentra en situaciones difíciles o aterradora, como el momento en el que Ana se pierde en el campo. En la película, Isabel no tiene tanto protagonismo como Ana,

⁷⁵ Gómez 2018: 150 - 151

⁷⁶ Ramos, Yvonne Gavela. "El acto colectivo de recordar: historia y fantasía en *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del Fauno*." *Bulletin of hispanic studies*. Liverpool: Liverpool university press, 88.2, 2011: 179-196. p. 192

⁷⁷ Ibid.: 193-195

pero su presencia es significativa para el desarrollo de la historia y su relación con Ana ayuda a revelar aspectos de la personalidad y las experiencias de ambos personajes. A través de su relación, se pueden explorar temas de la adolescencia, la responsabilidad fraternal y la conexión familiar en un entorno marcado por la posguerra.

Una de las diferencias más significantes entre Isabel y su hermana Ana es el hecho de que Ana aún no distingue entre lo que es mágico y lo que es real. Por el contrario, Isabel ya sabe que no todo que se ve en el cine es la verdad y que hay trucos en las películas. Por ejemplo, juega con la credulidad y la candidez de su hermana fingiendo su propia muerte.⁷⁸

3.5.3. *Fernando*

Fernando es el padre de Ana y un personaje complejo y enigmático. Su papel es fundamental en la historia, ya que su pasado traumático como consecuencia de la Guerra Civil Española afecta profundamente a su familia. Fernando es un apicultor y se muestra como un hombre reservado y distante. A través de su comportamiento y sus acciones, se percibe que lleva consigo el peso de las experiencias vividas durante la guerra. La película sugiere que Fernando ha sido testigo de la violencia y la destrucción, lo que ha dejado una profunda cicatriz en su alma y lo ha sumido en un estado de melancolía. Aunque no se explora completamente su historia personal, se muestra que Fernando está atrapado en su propio mundo interior y tiene dificultades para comunicarse emocionalmente con su esposa e hijas. Su mirada reflexiva y silenciosa revela un hombre atormentado, cuyos pensamientos y emociones son difíciles de comprender para los demás. Sin embargo, a pesar de su distancia emocional, Fernando también muestra momentos de ternura y afecto hacia su familia. Se preocupa por el bienestar de su esposa y de sus hijas, aunque a veces tenga dificultades para expresarlo de manera directa. La relación entre Fernando y Ana es especialmente significativa, ya que Ana busca entender y conectar con su padre a lo largo de la película. Fernando representa la figura paterna herida por los estragos de la guerra, un hombre que lucha por encontrar su lugar en un mundo desgarrado por la violencia. Su personaje simboliza las consecuencias psicológicas y emocionales de los conflictos y el trauma, así como la dificultad para reconciliarse con el pasado y reconstruir la vida en tiempos difíciles.

⁷⁸ Ibid.: 187

3.5.4. *Teresa*

Teresa, la madre de las dos chicas, es una figura materna comprensiva y cariñosa. A diferencia de su esposo, Fernando, ella es más accesible emocionalmente y muestra una mayor capacidad para expresar sus sentimientos. A lo largo de la película, se preocupa por Ana y busca entender sus inquietudes y fantasías. Teresa también está comprometida con el cuidado de su familia. Es responsable de mantener el hogar y atender las necesidades cotidianas de sus hijas. Aunque a veces puede estar preocupada y abrumada por las dificultades de la vida después de la guerra, muestra una fortaleza y determinación para mantener un ambiente seguro y estable para su familia. La relación entre Teresa y Ana es cercana y amorosa. Teresa se preocupa por el bienestar emocional de su hija y trata de brindarle apoyo y consuelo. Aunque no siempre comprende completamente las obsesiones de Ana, muestra paciencia y trata de ayudarla a encontrar su lugar en el mundo. Teresa también se preocupa por su esposo, Fernando, y trata de entender su mundo interior y apoyarlo en medio de sus propias luchas emocionales. Su relación con Fernando refleja las dificultades de la comunicación y la conexión emocional en un contexto marcado por el trauma y la guerra. A través de Teresa, se exploran temas como el amor maternal, la preocupación por el bienestar familiar y la lucha por mantener la estabilidad emocional en tiempos difíciles. Su personaje aporta calidez y compasión a la historia, y muestra el papel fundamental que desempeñan las madres en la protección y el cuidado de sus hijos.

3.5.5. *El fugitivo*

El personaje del fugitivo es un hombre misterioso que aparece en el pueblo y se convierte en una figura importante en la trama. Aunque no se revela mucho sobre su identidad o trasfondo, su presencia tiene un impacto significativo en la historia. El fugitivo es presentado como un hombre perseguido y en fuga, buscando refugio y escapando de su pasado o de alguna amenaza desconocida. No se conocen los detalles de por qué está huyendo o quién lo persigue, lo que agrega un elemento de intriga y misterio a su personaje. Cuando el fugitivo se encuentra con Ana, se establece una conexión especial entre ellos. A pesar de que apenas intercambian palabras, hay una comunicación silenciosa y una comprensión mutua entre ambos. La presencia del fugitivo despierta en Ana una mezcla de temor, curiosidad y compasión, lo que lleva a una serie de eventos importantes en la película. El fugitivo se convierte en una especie de símbolo de la

esperanza y la libertad en un entorno marcado por el miedo y la opresión. Representa la posibilidad de escapar de las realidades sombrías y encontrar un sentido de redención o salvación. Aunque su aparición es breve, el fugitivo desencadena una serie de eventos que afectan la vida de los personajes principales. Su presencia y su destino final tienen un impacto profundo en la forma en que los personajes enfrentan sus propias realidades y encuentran formas de reconciliación y esperanza.

3.6 La colmena como alegoría

Como ya vemos en el título, la colmena es un concepto muy presente en la película. Fernando huye de la realidad y se centra en su pasión, la apicultura. Es una de las metáforas centrales de Erice. La apicultura es una expresión del aislamiento humano. Erice se refiere a la obra *La vie des abeilles* (1901) de Maurice Maeterlinck. Las regularidades de una colmena son fascinantes e inusuales y se parecen al comportamiento de Fernando que se dedica a su tratado científico sobre la vida de las abejas. Las ventanas de la casa de la familia se parecen a las panas de miel de una colmena. En la casa los miembros de la familia se retiran y se aíslan, como Fernando cuando trabaja solo en su despacho. El camarógrafo Luis Cuadrado logra producir varias escenas con luz de color amarillo miel con efecto acogedor.⁷⁹

Hay varias interpretaciones de cómo se utiliza la colmena como alegoría en la película. La colmena puede ser vista como una representación simbólica de la sociedad opresiva y controladora en la que viven los personajes. Al igual que las abejas en una colmena, los personajes están atrapados en un sistema que dicta su comportamiento y limita su libertad individual. La colmena también puede simbolizar el aislamiento y la soledad que experimentan los personajes. Al igual que las abejas que trabajan en una colmena, los personajes se sienten solos y desconectados en un entorno desolado y abandonado. Las abejas en una colmena siguen una estructura rígida y una rutina predefinida. Esta alegoría puede representar la falta de libertad y la necesidad de conformarse a las normas y expectativas sociales, que se reflejan en el entorno familiar y en la sociedad en general. La colmena también puede simbolizar el deseo de encontrar un sentido de organización y orden en medio del caos y la desolación. En contraste con el mundo exterior desolado, la colmena representa una estructura y una comunidad organizada.

⁷⁹ Vossen 2012: 184-185

3.7. Los monstruos

3.7.1. La función del monstruo de Frankenstein

Ana tiene que confrontarse a varias experiencias dolorosas que representan la vida durante el franquismo en España. Conoce a un fugitivo con quien se hace amigos antes de que sea matado por las autoridades locales y tiene una relación complicada con su padre que sufre por un estado de exilio interior. Una posible interpretación con respecto a la función del monstruo de Frankenstein y a su significado para la niña es que Ana reconstruye su propio monstruo a partir de las imágenes que ve en la proyección de la película de James Whale. Además, revive el encuentro con el monstruo y experimenta el medio en una situación que para ella es real.⁸⁰ Tras el encuentro entre Ana y el monstruo el médico diagnostica que la niña está bajo los efectos de una impresión muy fuerte, pero que se le pasaría y que, poco a poco, olvidaría lo que pasó. Eso puede llevar a la lectura del contacto con el monstruo como alegoría del horror de la guerra y de la represión de la posguerra.⁸¹

Según Gómez la presencia del monstruo de Frankenstein sirve también para crear una conexión con el popular género de terror. Además, especula que Erice y Querejeta incorporaron estas referencias metaficcionales porque el monstruo formaba parte del imaginario de las obsesiones infantiles de ambos.⁸² Sin embargo, también para Gómez queda claro que el monstruo sirve sobre todo como referencia a la violencia y a la Guerra Civil:

“(...) las alusiones a Frankenstein que se realizan en El espíritu de la colmena funcionan como recordatorio de la violencia bélica y como advertencia de sus secuelas, específicamente de la Guerra Civil Española. El monstruo simboliza el miedo en general, y más concretamente el pavor a la reanudación del conflicto armado durante la posguerra.”⁸³

La posguerra con toda su violencia y terror encaja perfectamente como contexto en que el monstruo aparece en toda su agresividad. Su presencia permite interpretaciones según ambos significados etimológicos del término monstruo: la demostración y la advertencia.

⁸⁰ Ramos 2011: 187

⁸¹ Ibid.: 189

⁸² Gómez 2018: 148

⁸³ Ibid.: 148

Por un lado, el filme identifica las circunstancias en las que surge la discordia política. Por el otro, el monstruo delata los errores históricos cometidos por los seres humanos y sirve como amenaza, mostrando las evidencias, que estos no sean repetidos. El monstruo de Frankenstein tiene una función social, dado que es capaz de sugerir los partes más escabrosos de las emociones humanas. Nos muestra nuestros temores, la realidad y los efectos inconscientes de los eventos históricos. Además, las interpretaciones de los monstruos generalmente han sido utilizadas para criticar mentalidades políticas opuestas. Las asociaciones del monstruo con la crueldad de la historia ya han sido realizadas por Mary Shelley, puesto que la monstruosidad física es una consecuencia de la monstruosidad moral. El monstruo de Frankenstein en *El espíritu de la colmena* contribuye a revelar pensamientos y sentimientos que se quería ocultar durante el franquismo y sirve como advertencia según la retórica del miedo que fue usada durante este periodo.⁸⁴

Hay que recordar que Víctor Erice utilizó elementos y experiencias autobiográficas, sobre todo con respecto a la guerra, en sus obras. De ahí que se puede interpretar que la presencia de la película de James Whale en *El espíritu de la colmena* se basa en el impacto del cine en infancias como su propia. Él mismo ha comentado el contacto entre la guerra y el cine afirmando que el cine puede contribuir a un proceso de maduración de los espectadores jóvenes.⁸⁵ Víctor Erice escribe sobre sus propias experiencias en cuanto a la relación entre la guerra y el cine:

*“(...) esa experiencia común que sigue a los grandes conflictos bélicos a través de la cual el adolescente, huérfano en su vida cotidiana de figuras paternas, busca en lo imaginario del cine las imágenes simbólicas capaces de religarle a la realidad, y se fabrica de este modo una identidad, se hace adulto definitivamente.”*⁸⁶

Las referencias monstruosas y fantasmales en una película pueden ser utilizadas para crear una tensión que provoca una conciencia histórica. *El espíritu de la colmena* logra a crear una asociación entre el monstruo y el franquismo y los espectadores se ven forzadas a preguntarse por qué un filme de los años setenta trata de esta manera los tiempos de los años cuarenta. Según Gómez la perpetuación de la dictadura fue uno de los miedos más

⁸⁴ Ibid.: 149-150

⁸⁵ Ibid.: 153

⁸⁶ Erice, Víctor. “Serge Daney” *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 22, 1995: 74-78 p. 75

presentes en España en los últimos años del franquismo. De este punto de vista se puede explicar mejor la adecuación de la metáfora que algo o alguien ya muerto sigue con vida prolongando el horror. Las referencias directas a la Guerra Civil, por otra parte, no son muchas, puesto que se debía tener en cuenta la censura. A pesar de que hubiera que evitar la crítica política obvia, el hecho de que la película tiene lugar justamente al inicio de la posguerra ya fue bastante para recrear la atmósfera tétrica de esta época.⁸⁷

3.7.2. El padre como monstruo

El personaje de Fernando, el padre de Ana, puede ser interpretado simbólicamente como un "monstruo" en el sentido metafórico más que literal. Aunque no es retratado directamente como una criatura monstruosa, su comportamiento y su presencia en la película evocan ciertos aspectos asociados con la figura del monstruo. En primer lugar, Fernando es presentado como un hombre enigmático y distante. Su naturaleza reservada y su falta de comunicación emocional con su familia generan una sensación de separación y misterio. Esta distancia emocional se percibe como una especie de barrera entre él y los demás personajes, lo que puede transmitir una sensación de monstruosidad emocional. Además, el pasado traumático de Fernando, que se sugiere que está relacionado con la guerra, puede asociarse con las experiencias monstruosas. La película deja entrever que ha presenciado horrores y ha estado expuesto a la violencia de la guerra civil, lo cual ha dejado una huella en su psique. Esta carga emocional no resuelta y sus efectos en su comportamiento podrían interpretarse como características monstruosas.

Es bastante obvio que Fernando es un intelectual que simpatiza con la República, dado que en la película se ve un retrato de él junto a pensadores y literatos como José Ortega y Gasset y Miguel de Unamuno. Personajes como Fernando representaban en el franquismo una amenaza ideológica importante. A los intelectuales el régimen les había que reprimir mediante la fuerza si fuera necesario, prohibiéndoles el habla libre, condenándolos al silencio y persiguiéndoles. El reloj de bolsillo de Fernando establece una cierta relación monstruosa entre él, la figura del fugitivo y también el guardia civil. El fugitivo lo recibe inconscientemente cuando Ana le da el abrigo de su padre. Tras la aprehensión y el asesinato del fugitivo el guardia civil se lo devuelve a Fernando. A través del reloj Fernando comprende que su hija estaba en contacto con el maquis puesto que Ana se

⁸⁷ Gómez 2018: 155

delata con su mirada. El reloj de bolsillo es entonces un objeto que se relaciona con lo monstruoso.⁸⁸

3.8. *Las monstruosidades de la Guerra Civil en El espíritu de la colmena*

En realidad, la película *El espíritu de la colmena* no aborda directamente la Guerra Civil Española. Aunque se insinúa la existencia de un contexto de posguerra, la película no muestra escenas explícitas de la guerra ni se centra en los eventos históricos específicos de ese período. En lugar de eso, la película se enfoca en los efectos emocionales y psicológicos que la posguerra ha dejado en los personajes y en el entorno en el que viven. El ambiente desolado y abandonado, junto con la opresión y la falta de comunicación emocional en las relaciones familiares, son representaciones más generales de la situación posguerra.

Es importante tener en cuenta que *El espíritu de la colmena* es una película que se desarrolla en un contexto de posguerra, pero su enfoque principal es explorar las emociones y la búsqueda de significado en un entorno desolado, en lugar de presentar una representación detallada de la Guerra Civil Española.

3.8.1 *La violencia*

La presencia de la violencia en la película *El espíritu de la colmena* es sutil y simbólica, más que explícita o gráfica. La película se centra más en la violencia emocional y psicológica, así como en el impacto duradero que puede tener en las personas, especialmente en los niños. Aunque no se muestra violencia física directa, se insinúa a través de elementos como los efectos de la guerra civil española, que ha dejado el pueblo y sus habitantes en un estado de desolación y trauma. Además, hay momentos de tensión y agresión emocional en el entorno familiar de Ana. Por ejemplo, hay una escena en la que Ana escucha una fuerte discusión entre sus padres, lo que muestra la disfunción y la violencia emocional presente en el hogar. Estos momentos sugieren la violencia latente y las heridas emocionales que persisten en el contexto de posguerra. Es importante destacar que la película se enfoca más en la exploración de las emociones y los estados de ánimo, utilizando imágenes poéticas y metáforas visuales, en lugar de mostrar violencia gráfica. El director Víctor Erice elige abordar la violencia de manera indirecta, permitiendo que

⁸⁸ Ramos 2011: 190-191

los espectadores sientan su presencia a través de la atmósfera y las emociones que impregnan la historia.

3.8.2 *El aislamiento y la represión*

La representación del aislamiento en la película *El espíritu de la colmena* es uno de los temas centrales que se exploran a lo largo de la historia. El aislamiento se manifiesta en varios niveles, tanto físicos como emocionales, y afecta a diferentes personajes de diferentes maneras.

En primer lugar, el aislamiento se refleja en el entorno físico del pequeño pueblo rural donde se desarrolla la historia. El pequeño pueblo aislado Hoyuelos representa la España rural de la posguerra. El tren que llega y parte esporádicamente y una carretera estrecha constituyen las dos únicas vías de comunicación. Los edificios parecen ruinas y los medios de transporte que existen son las bicicletas y los carruajes. El motivo del aislamiento entonces ya es visible por el pueblo y las circunstancias de la vida cotidiana en que la película tiene lugar.⁸⁹

En el ámbito emocional, el aislamiento se muestra a través de las relaciones familiares. Ana, la protagonista, y su hermana Isabel, parecen tener una conexión frágil y distante. Sus padres también están emocionalmente distantes y se percibe una falta de comunicación y comprensión entre ellos. Esta falta de conexión emocional dentro de la familia crea un sentido de aislamiento y soledad para los personajes, especialmente para Ana. Ana busca escapar de su aislamiento a través de la imaginación y la fantasía. Su obsesión por la película "Frankenstein" y su búsqueda del monstruo reflejan su deseo de encontrar una conexión, una figura que la entienda y acepte. La imaginación se convierte en su refugio y en una forma de superar el aislamiento y la tristeza que la rodean.

La película también aborda la temática de la represión de manera significativa. En primer lugar, la represión se refleja en el contexto histórico de la película, que se sitúa en la posguerra española de la década de 1940. Durante este periodo, España estaba bajo la dictadura de Francisco Franco, un régimen caracterizado por la represión política, social y cultural. Esta represión se ve representada en la película a través de la opresión y la falta de libertad de expresión y de pensamiento. A nivel individual, la represión se muestra en la falta de comunicación y expresión emocional en las relaciones familiares. Los personajes se encuentran atrapados en un estado de silencio y distancia emocional,

⁸⁹ Gómez 2018: 147-148

incapaces de comunicarse abiertamente sobre sus sentimientos y emociones. Esto crea una atmósfera de represión emocional en la que los personajes se sienten atrapados y limitados. Asimismo, la represión se refleja en la manera en que los personajes luchan por encontrar su voz y su identidad en un entorno restringido. Ana, en particular, es una niña curiosa e imaginativa, pero se ve silenciada y limitada por las restricciones y las expectativas sociales impuestas sobre ella. Su búsqueda del monstruo de Frankenstein y su deseo de escapar de la realidad represiva son una manifestación de su anhelo de libertad y de expresión individual.

3.9. El niño como protagonista en El espíritu de la colmena

El niño, Ana, desempeña un papel central como protagonista en la película *El espíritu de la colmena*. A través de sus ojos inocentes y su perspectiva infantil, la película nos permite explorar el mundo interior de Ana y las complejidades emocionales que experimenta. Como protagonista, Ana representa la inocencia, la curiosidad y la búsqueda de significado en un entorno desolado y opresivo. También sirve como un símbolo de la infancia en un contexto marcado por la represión y la falta de comunicación. A través de su perspectiva, la película muestra cómo la inocencia de los niños puede ser afectada por el entorno y las circunstancias que los rodean, pero también cómo su imaginación y capacidad de soñar pueden ofrecer una forma de resistencia y escape.

Para Gómez el hecho de que la protagonista es una niña tiene el objetivo de que los espectadores ahonden más emocionalmente en la historia español y en los miedos que se sentía durante la posguerra:

“En El espíritu se utiliza el prisma de la infancia para recalcar al espectador los miedos asociados con el conflicto armado y el enfrentamiento político de la posguerra, exigiéndole que se enfrente a ellos y considere las implicaciones de esta relación.”⁹⁰

El papel de los niños también es influido por la presencia de los monstruos, puesto a ellos les hace cuestionar el mundo que perciben. Ana le pregunta a su hermana mayor por qué el monstruo ha matado a la niña. La respuesta improvisada de Isabel provoca que Ana

⁹⁰ Ibid.: 151

construya una identidad significativamente influida por el contacto aterrador con el monstruo.⁹¹

Los niños en *El espíritu de la colmena* no solo están situados como protagonistas, sino también interpretan su existencia independientemente de los adultos. Representan cómo un conflicto bélico afecta al imaginario infantil. Por la presencia del monstruo el mundo escenificado en la pantalla parece aún más lejos del mundo de los adultos. De ahí que los espectadores adultos tengan que observar la realidad desde otro punto de vista, como con los ojos frescos de un niño. Especialmente con respecto a la temática de la posguerra española las opiniones de los niños muchas veces son descartadas. Sin embargo, sobre todo la perspectiva infantil en *El espíritu de la colmena* es el factor que más consigue afectar al espectador potenciando la comprensión de la complejidad de la historia española.⁹²

3.10 Análisis de escena: el reloj de bolsillo

Después de que Ana descubre al fugitivo herido la chica empieza a cuidarse de él. Así le porta a él comida y el abrigo de su padre. En la bolsilla de este abrigo está el reloj de Fernando, lo cual los oficiales le devuelven a él después de que encuentran y matan al fugitivo. La escena que sigue muestra la familia tomando todos juntos una taza de té. Esta escena sirve muy bien para un análisis más profundo puesto que tematiza varios aspectos centrales de la película. El reloj de bolsillo es un objeto que se asocia a Fernando, el padre de la familia, y se interpreta como un recuerdo de su participación en la guerra. La devolución del reloj simboliza el retorno de su pasado y su trauma de la guerra a su vida cotidiana. La escena resalta cómo los recuerdos de la guerra siguen siendo una parte integral de la vida de Fernando y cómo la violencia de la guerra ha dejado una huella indeleble en él. La escena también muestra la dinámica familiar y las tensiones no expresadas entre los miembros de la familia. La familia se sienta junta, pero hay un aire de incomodidad y distanciamiento entre ellos. La falta de comunicación y la incapacidad de los personajes para abordar abierta y directamente sus emociones y preocupaciones son temas recurrentes en la película. Esta escena resalta la brecha emocional que existe entre los personajes. Muestra también la relación entre las dos hermanas, que parece más natural. Las dos chicas se divierten e intercambian sonrisas. A pesar de las tensiones

⁹¹ Ibid.

⁹² Ibid.: 154

subyacentes, la escena ofrece un momento de relativa calma y normalidad en medio del contexto histórico turbulento. La familia se reúne en la casa, disfruta de una bebida caliente y trata de establecer un sentido de normalidad en un mundo que está marcado por la posguerra y la melancolía. Además, la escena en el interior de la casa, con su relativa serenidad, contrasta fuertemente con las imágenes externas en la película, donde se muestran paisajes desolados y sombríos que simbolizan la devastación de la guerra y la desolación del entorno. Este contraste subraya la dualidad de la vida en ese período histórico y la desconexión entre el mundo interior y exterior de los personajes. Un último punto muy interesante de esta escena es la relación entre Ana y su padre. El padre nota que su hija sabe algo en cuanto a cómo su reloj de bolsillo y su abrigo han llegado a los manos del fugitivo. Por otro lado, Ana sabe que, de una manera u otra, su padre se ha tomado las cosas que ella le había dado al fugitivo. Para la chica en este momento no es claro si su padre haya hecho algo monstruoso para recuperar su reloj. Sin embargo, en la escena después la chica descubre las huellas de sangre y se aparta de su padre. De ahí que se trate de una escena crucial para entender mejor la relación problemática entre Ana y Fernando, así como la posible interpretación del padre como monstruo.

Nº	Duración	Argumento	Cámara	Nivel visual	Nivel auditivo
1	1:16:41 – 1:16:56	Fernando está sentado en una mesa y estar en punto de fumar un cigarro. Abre una caja de cerillas y la ama de casa llega con una jarra en sus manos. Le escancia té caliente en la taza de Fernando. Después él enciende un cigarro con una cerilla	Transición gradual a un enfoque a corta distancia de Fernando. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Fernando que lleva un chaleco de punto y está sentado en una mesa. En el fondo se ve una ventana cerrada con formas de panales que brilla en color amarillo. En la mesa están una taza, un pequeño cuaderno de notas y un paquete de cigarrillos. Fernando toma un cigarrillo y una caja de cerillas cuando	Se oyen los pasos de la ama de casa, el sonido del agua cuando escancia el té en la taza y el ruido de una cerilla que se enciende.

				de la parte derecha entra la ama de la casa con una jarra en los manos para escanciarle a Fernando té caliente en su taza. Después Fernando enciende un cigarrillo con una cerilla.	
2	1:16:56 – 1:17:04	Teresa, la mujer de Fernando, también está sentada en la mesa. Pone un poco de azúcar en su taza de té.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Teresa. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Teresa sentada en la mesa. En la mesa están un azucarero de porcelana y una taza de té. Teresa toma un poco de azúcar con una cuchara y lo pone en su taza.	Se oye el ruido de la cuchara que toca la porcelana.
3	1:17:04 – 1:17:08	Parece que toda la familia está tomando té, porque también Isabel está sentada en la mesa. Tiene una taza grande que aguanta con dos manos. Sopla antes de beber y mira hacia su hermana.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Isabel. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Isabel sentada en la mesa. En la mesa está una taza grande que la chica aguanta con dos manos. Sopla a la taza y la mueve hacia su boca mientras mira a la izquierda.	Se oye el sonido del aire cuando la chica sopla.
4	1:17:08 – 1:17:15	Ahora vemos que también Ana está en la mesa y bebé desde una taza grande que aguanta con dos manos. Se trata entonces de una reunión de toda la familia. Ana	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Ana. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Ana sentada en la mesa. Está bebiendo desde una taza grande que aguanta con dos manos. Se ve que Ana mira hacia su hermana y	Se oye el ruido de una cuchara de metal que toca una taza de porcelana.

		mira en la dirección de Isabel y sonríe.		sonríe. Se ven solamente los ojos de la chica, porque la taza grande oculta la parte inferior de su cara. Después bebe de la taza de manera que esa cubre toda su cara.	
5	1:17:15 – 1:17:19	Fernando está fumando un cigarrillo y está mirando a la mesa. Su cara tiene una expresión pensativa.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Fernando. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Fernando que mira a la mesa y después al cigarrillo en su mano. Le da una calada al cigarrillo.	Se oye el campaneo distante.
6	1:17:19 – 1:17:21	Isabel está bebiendo. Mira a su padre y después a Ana.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Isabel. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Isabel bebiendo de la taza grande. Solo se ven los ojos de la chica porque la taza cubre el resto de su cara. Mira en la dirección de su padre y después hacia su hermana.	Se oye el campaneo distante.
7	1:17:21 – 1:17:27	Ana sopla a su taza y sonríe a su hermana.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Ana. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Ana soplando a su taza. Después gira su cabeza y mira a Isabel. La chica sonríe.	Se oyen el campaneo distante y el viento.
8	1:17:27 – 1:17:35	Isabel mira a Ana y sonríe. Bebe un poco de té, se atraganta y tiene que reír.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Isabel. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Isabel bebiendo de su taza y mirando a Ana. Se atraganta y empieza a toser. Sonríe y mira a Ana, después remueve con la	Se oyen el campaneo distante y la tos de Isabel.

				cuchara en su taza.	
9	1:17:35 – 1:17:45	Fernando está fumando y parece que está perdido en sus pensamientos. De repente parece acordarse de su reloj de bolsillo que tiene en su chaleco. Lo toma en sus manos y lo mira.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Fernando. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Fernando mirando a la mesa. Después toma el reloj de su bolsillo y lo mira.	Se oye la toz de Isabel.
10	1:17:45 – 1:17:49	Teresa bebe y mira en su taza.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Teresa. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Teresa bebiendo de su taza de té y mirando en esa.	No se oye nada.
11	1:17:49 – 1:17:52	Fernando le da cuerda a su reloj de bolsillo que tiene en sus manos. Después mira a Isabel.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Fernando. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Fernando con el cigarrillo entre dos dedos y con el reloj de bolsillo en sus manos. Le da la cuerda a su reloj mientras lo mira. Después mira a Isabel.	Se oyen el ruido del reloj del bolsillo y la tos de Isabel.
12	1:17:52 – 1:17:58	Isabel sigue riendo y remueve con la cuchara en su taza. Se frota la cara con su mano y después mira a su padre sonriendo.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Isabel. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Isabel que sigue riendo. Con una mano remueve con la cuchare en su taza y con la otra se frota la cara. Después mira en la dirección de su padre y sonríe.	Se oye el ruido de una cuchara de metal que toca una taza de porcelana.
13	1:17:58 – 1:18:01	Ana se está fijando en su padre después de que él ha	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Ana.	Vemos a Ana bebiendo de su taza grande. Se ven solo a los	No se oye nada.

		tomado su reloj de bolsillo. Parece que está escondiéndose detrás de la taza grande.	No hay movimiento de la cámara.	ojos de la chica porque la taza cubre el resto de su cara. Mira hacia su padre.	
14	1:18:01 – 1:18:06	Fernando se da cuenta de que su hija le está mirando y mira hacia ella. Empuja el botón del reloj, la cual se abre y reproduce una melodía.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Fernando. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Fernando que sigue teniendo el reloj de bolsillo en sus manos. Mira a Ana y empuja el botón del reloj y lo abre.	Se oye la música producida por el reloj de bolsillo.
15	1:18:06 – 1:18:09	Ana y su padre comunican sin palabras. La chica parece entender que su padre sabe algo sobre el camino de su reloj de bolsillo.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Ana. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Ana que tiene en sus manos la taza grande. Está mirando con ojos muy abiertos a su padre. Su expresión de cara parece angustiada.	Se oye la música producida por el reloj de bolsillo.
16	1:18:09 – 1:18:12	Fernando mira a su hija sin moverse y sin señales de emoción. Parece saber que su hija reconoce el reloj, y que en cualquier manera ella es responsable de que el fugitivo tuviera su abrigo y su reloj.	Corte a un primer plano que muestra a Fernando. No hay movimiento de la cámara. La perspectiva de la cámara cambia, ahora Fernando es mostrado desde el lado dónde está sentada Ana.	Vemos a Fernando desde su lado derecho. Está mirando a Ana sin moverse.	Se oye la música producida por el reloj de bolsillo.
17	1:18:12 – 1:18:15	Ana sigue mirando a su padre.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Ana. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Ana con su taza en los manos. Sigue mirando a su padre.	Se oye la música producida por el reloj de bolsillo.
18	1:18:15 – 1:18:23	Fernando sigue mirando a Ana. Cuando la	Corte a un primer plano que muestra a	Vemos a Fernando que mira a su hija.	Se oye la música producida

		música del reloj se para, gira la cabeza y mira de nuevo al reloj.	Fernando. No hay movimiento de la cámara. Es mostrado desde el lado dónde está sentada Ana.	Lentamente gira su cabeza y mira otra vez al reloj en sus manos.	por el reloj de bolsillo, la cual se para de repente.
19	1:18:23 – 1:18:26	Parece que ahora Ana está mirando en la dirección de su madre.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Ana. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Ana con la taza grande en sus manos. Mira a su madre.	Se oye el ruido de una cuchara de metal que toca una taza de porcelana.
20	1:18:26 – 1:18:31	Parece que Teresa entiende que está pasando algo entre su marido y su hija porque los mira a los dos. Sin embargo, no dice nada y mira en su taza.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Teresa. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Teresa bebiendo de su taza. Mira en la dirección de Fernando, después a Ana y al final en su taza.	No se oye nada.
21	1:18:31 – 1:18:40	Fernando no dice nada, solamente sigue fumando y le da una mirada a su mujer.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Fernando. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Fernando fumando un cigarrillo. Mira a su mujer y después mira con una expresión de cara pensativa a la mesa.	No se oye nada.

4. El laberinto del Fauno

4.1 El boom de la memoria

Partiendo del conocido "pacto del olvido" o "pacto de silencio" que caracterizó la transición a la democracia después de la muerte del dictador Franco, Labanyi señala que durante los diez primeros años, muy pocos productos culturales en España trataron el tema de la guerra civil. Esto se debió a la necesidad de presentar la transición como un rompimiento con el pasado, no solo para afirmar que España se estaba liberando de casi cuarenta años de dictadura, sino también para argumentar que el país estaba dando un

salto hacia la modernidad. Sin embargo, a partir de la segunda mitad de los años 80 y sobre todo en la década de los 90, se produce un auge en la producción de películas y libros sobre la guerra civil y sus consecuencias, en el contexto del debate sobre la memoria histórica. Lo interesante es que, según Labanyi, la mayoría de esta producción cultural muestra una preferencia por formatos realistas e incluso documentales, alejándose del interés mostrado a fines de la dictadura por formatos que incorporan el horror traumático de la guerra para exponer lo inefable o innombrable. Sin embargo, no todas las películas de aquel tiempo tienen este enfoque realista. Otras películas reconocen y admiten el horror y lo indecible, mientras que las producciones realistas asumen que basta con nombrar o describir lo que sucedió, sin tener en cuenta que este proceso siempre es problemático.⁹³

Es evidente que *El laberinto del fauno* puede ser considerado como parte de la tendencia no realista dentro del boom de la memoria. Guillermo del Toro se desmarca de la mayoría de las obras publicadas durante este período, y su película es una excepción que se asemeja a *El espíritu de la colmena*.⁹⁴

4.2 Guillermo del Toro: vida y estilo⁹⁵⁹⁶

Guillermo del Toro es un reconocido director de cine, guionista y productor mexicano, nacido el 9 de octubre de 1964 en Guadalajara, México. Es conocido por su estilo distintivo y su enfoque en películas de género fantástico y terror. Del Toro ha dejado una huella duradera en la industria del cine con su creatividad visual y narrativa única. Desde una edad temprana, del Toro mostró un gran interés por el cine y los efectos especiales. Se involucró en la realización de cortometrajes y trabajó como maquillador y coordinador de efectos especiales en la industria del cine mexicano. Su primer largometraje, *Cronos* (1993), fue una película de vampiros que obtuvo reconocimiento internacional y le valió varios premios en festivales de cine. Del Toro continuó expandiendo su carrera con películas como *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006), esta última fue un éxito de crítica y público, obteniendo múltiples premios, incluyendo tres premios de la Academia. Su estilo distintivo y su capacidad para combinar elementos de fantasía con historias emotivas y profundas lo llevaron a ser reconocido como uno de los

⁹³Labanyi, Jo, "Memory and modernity in democratic Spain: the difficulty of coming to terms with the spanish civil war" En: *Poetics today* núm. 28/1, 2007, 89-116.

⁹⁴ Rodero 2015: 35-54.

⁹⁵ Jones, Tanya. *Studying Pan's Labyrinth*. Auteur, Leighton Buzzard LU7 1AB 2010. pp. 7-12

⁹⁶ <https://www.imdb.com/name/nm0868219/>

directores más talentosos de su generación. En 2008, del Toro dirigió la película de acción y ciencia ficción *Hellboy II: El ejército dorado*, basada en el cómic del mismo nombre. También ha incursionado en el cine estadounidense con películas como *Pacific Rim* (2013) y *La forma del agua* (2017). Esta última se convirtió en un gran éxito y ganó varios premios, incluyendo el premio a Mejor Director en los Premios de la Academia, convirtiéndose en la primera película de género fantástico en recibir dicho galardón.⁹⁷

El estilo de Guillermo del Toro como cineasta se puede describir como visualmente deslumbrante, imaginativo y único. Sus películas suelen ser un festín para los sentidos, con una atención meticulosa al detalle y una estética visualmente rica. Del Toro tiene una habilidad extraordinaria para crear mundos fantásticos y oscuros que cautivan al espectador. Sus historias a menudo exploran temas como el horror, la fantasía, la inocencia perdida y los monstruos tanto internos como externos. Del Toro tiende a combinar elementos de cuentos de hadas y mitología con elementos de la realidad, creando narrativas que son a la vez hermosas y perturbadoras. Su enfoque en los personajes complejos y su desarrollo emocional profundo también son características distintivas de su estilo. Además, del Toro es conocido por su uso magistral de efectos especiales prácticos y maquillaje, lo que le permite dar vida a criaturas y seres fantásticos de una manera realista y cautivadora. Sus películas también se caracterizan por su manejo hábil de la iluminación, el color y la composición, creando una atmósfera única y evocadora.⁹⁸

Todas las películas de del Toro presentan elementos fantásticos y sobrenaturales, pero todas están ambientadas en la Tierra y en contextos socio-históricos claros. Todas sus películas retratan a niños o adultos atrapados en estados infantiles y muestran familias disfuncionales y la búsqueda de vínculos con otros que también están excluidos de la unidad familiar nuclear. Todas sus películas muestran seres humanos que entran en contacto con otras especies sobrenaturales (vampiros, fantasmas, demonios, monstruos). Todas contienen monstruos, pero son igualmente ambiguas al asignar estados morales binarios a lo que es monstruoso y lo que es malvado. A menudo, el verdadero vacío moral en las películas se encuentra en los personajes humanos, mientras que los propios

⁹⁷ <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2018>

⁹⁸ Koebner, Sascha: „Zwischen Tragik und Comic. Die fantastischen Filme des Guillermo del Toro.“ En: Koebner, Thomas/ Liptay, Fabienne (Ed.): *Die jungen Mexikaner*. Richard Boorberg Verlag, München: 2009. pp. 31-34

monstruos son malinterpretados y alienados por la población humana, al igual que la creación de Víctor Frankenstein.⁹⁹ El autor Keith McDonald escribe sobre Del Toro:

*“Toro’s obsession is the obsession of Victor Frankenstein, compelled to create from used, discarded and diverse sources, with monstrous results.”*¹⁰⁰

4.3 El laberinto del Fauno: sinopsis¹⁰¹

La película tiene lugar en el 1944, es decir cinco años después del fin de la Guerra Civil. Ofelia, una chica de circa doce años, se traslada con su madre, Carmen, desde la ciudad hacia un pequeño pueblo en el Norte de España. Allí van a vivir con el nuevo esposo de Carmen, el capitán Vidal. Él es un comandante general del ejército de Franco que lucha contra un grupo de partisanos que se esconde en los bosques. Es un hombre dictatorio y cruel que tortura a los cautivos para castigar su desobediencia hacia el régimen de Franco. Ofelia es una chica soñadora que está fascinada por los cuentos de hadas. El día que llega al pueblo Ofelia descubre un insecto que se transforma en un hada y que, poco después, le guía a la chica hacia un laberinto en el bosque durante la noche. En el laberinto conoce al misterioso fauno, que le cuenta a Ofelia que en realidad es una princesa llamada Moana. El fauno le dice que puede regresar a su reino subterráneo, de dónde proviene de origen, si es capaz de sacar tres pruebas antes de que llegue la próxima luna llena. Ofelia acepta la oferta del fauno y así comienza su aventura entre el mundo real y el mundo de la fantasía.

El lugar de la primera prueba es un árbol muy grande y antiguo que está en punto de marchitarse por el hecho de que debajo de sus raíces un sapo grande y gordo está absorbiendo su fuerza. Ofelia tiene que detener al sapo depositando tres ámbares en su estómago. La chica logra a hacerlo y obtiene así una llave dorada que necesita para la segunda prueba.

En el cuartel general del capitán Vidal y de sus soldados, un molino antiguo, Ofelia conoce a una empleada de hogar llamada Mercedes y al doctor Ferreiro, un médico que se ocupa de las tropas y también de la madre de Ofelia, que está en malas condiciones físicas sufriendo por un embarazo complicado. Lo que el capitán Vidal no sabe es que

⁹⁹ McDonald, Keith / Clark, Roger. *Guillermo Del Toro*. New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2014. p. 3

¹⁰⁰ Ibid.

¹⁰¹ Del Toro, Guillermo. *El laberinto del Fauno*. España, México: Warner Bros. Pictures, 2006.

Mercedes y el Doctor Ferreiro estén apoyando secretamente a los maquis del bosque, cuyo jefe es Pedro, el hermano de Mercedes. Les proveen a los rebeldes de medicina y alimentos que Mercedes roba de la despensa de la molina. Ofelia entabla amistad con Mercedes y descubre su secreto, sin contarle nada a su padrastro despreciado, el capitán Vidal. Para mejorar el estado de salud de su madre, Ofelia le pide al fauno que le ayude, a lo cual este le da una mandrágora que Ofelia coloca debajo de la cama de su madre, lo que verdaderamente tiene un efecto positivo y Carmen se mejora.

Llega el momento de la segunda prueba. Con una tiza mágica Ofelia abre la puerta hacia un cuarto oscuro y extraño en que vive un monstruo, que parece a un Hombre Pálido, que devora a los niños. Ofelia tiene que utilizar la llave dorada para encontrar un puñal que necesita para la última prueba. El aviso más importante que el fauno le da es que no deba tocar nada del banquete delicioso del monstruo. Sin embargo, Ofelia no puede resistir y come unas uvas. Este es el momento en que el Hombre Pálido, que hasta entonces no se ha movido, ataca a Ofelia y devora a dos de las tres hadas del fauno, que acompañan a la chica. Ofelia logra huir y lleva consigo el puñal que ha encontrado, pero el fauno se enfada mucho con ella por su desobediencia y le dice que ahora es imposible para ella regresar a su reino.

Durante un combate con los maquis las tropas de Vidal arrestan a uno de los rebeldes, que en consecuencia es cruelmente torturado por el capitán. El doctor Ferreiro, que debería ocuparse del cautivo para que sobreviviera, le libra a su secreto compañero de su dolor inyectándole una sustancia mortal. Sin embargo, el capitán Vidal descubre lo que ha hecho y, furioso por la desobediencia del médico, fusila al doctor Ferreiro. Poco después el capitán es informado sobre el comienzo de las contracciones de Carmen, que da a luz a un bebé sano, pero ella misma muere durante el parto.

Mercedes nota que el capitán Vidal está sospechando que ella esté ayudando a los rebeldes, de ahí que decida huir del pueblo. Ofelia quiere que Mercedes la lleve consigo y las dos tratan de escapar durante la noche, pero el capitán las atrapa a las dos. Vidal quiere sacarle a Mercedes informaciones sobre sus compañeros en el bosque torturándola, pero antes de que logre hacerlo, Mercedes lo ataca con un cuchillo y lo hiere bastante gravemente. Después Mercedes huye hacia el bosque perseguida por unos miembros de la Guardia Civil. En el bosque los maquis sorprenden a los hombres de Vidal y los matan, salvando así la vida de Mercedes.

El fauno aparece en la habitación de Ofelia durante la noche de la luna llena y le ofrece otra oportunidad para sacar la tercera prueba para regresar como princesa al reino

subterráneo. Le encarga a la chica que tome a su hermanito recién nacido de la habitación del capitán Vidal y que venga con él al laberinto del fauno. Las tropas de Vidal son atacadas por los maquis que en consecuencia inflaman la base de la Guardia Civil. El capitán nota que Ofelia está huyendo con su hermanito hacia el bosque y le sigue a la chica. Ofelia llega al centro del laberinto, donde el fauno le está esperando y le dice que debe derramar la sangre de su hermanito, un ser inocente y puro, con el puñal de la segunda prueba para cumplir la última prueba. Ofelia rehúsa herir al bebé y en el próximo momento aparece el capitán Vidal, que ve a Ofelia con su hijo en sus manos y la fusila. Ofelia muere y se traslada a una sala luminosa y aliñosa, donde la chica es esperada por sus padres y por el fauno. Puesto que ha sacrificado su propia sangre, la de un ser inocente, ha sacado la tercera prueba y ha regresado al reino subterráneo. El capitán sale del laberinto con su hijo en sus manos, donde es esperado por Mercedes, su hermano y el resto de los maquis, que han vencido a las tropas del capitán. Vidal le da el bebé a Mercedes, pidiéndole que le vaya a contar cómo murió su padre. Mercedes responde que el chico ni sabría el nombre de su padre y Pedro fusila al capitán Vidal.

4.4 Personajes

4.4.1 Ofelia

Ofelia una niña de once años con una imaginación desbordante y una personalidad bondadosa. Desde el principio, se muestra como una joven sensible que se resiste a aceptar la maldad y la brutalidad del mundo que la rodea. Como se revela a lo largo de la trama, Ofelia es una soñadora que encuentra refugio en los cuentos de hadas y en su mundo de fantasía. Su fascinación por las criaturas mágicas la lleva a creer en la existencia de seres como las hadas y, finalmente, en el fauno que se le aparece en el laberinto. La imaginación y el mundo de la fantasía de Ofelia se convierten en una forma de escapar de la dura realidad que vive durante la guerra civil española. Por ejemplo, al ver un extraño insecto saliendo de la boca de una estatua que se asemeja al fauno que aparecerá después, ella queda absorta y asegura haber visto un hada. Sin embargo, nadie presta atención a sus palabras, y tampoco sorprende a Mercedes cuando Ofelia le pregunta si ella también cree en las hadas, ya que Ofelia no solo cree en ellas, sino que afirma haber sido visitada por una y haber visto varias, incluso un fauno.¹⁰²

¹⁰² Labrador Ben, Julia María. “La maldad genera cuentos de hadas: Análisis de la película de Guillermo Del Toro *El laberinto del Fauno*.” *Arbor* 187.748, 2011: 421–428 p. 422

Ofelia se enfrenta a un ambiente hostil y opresivo, especialmente debido a la presencia de su padrastro, el Capitán Vidal, un personaje cruel y despiadado que representa la maldad absoluta. A medida que avanza la trama, Ofelia se ve obligada a lidiar con el autoritarismo y la violencia de Vidal, lo que la lleva a desafiar sus órdenes y buscar formas de resistencia. A través de diversas pruebas impuestas por el fauno, Ofelia muestra su valentía, determinación y capacidad para enfrentar situaciones difíciles. Su conexión con el mundo mágico la lleva a cumplir misiones para regresar a su reino subterráneo como princesa, lo que, paradójicamente, la hace enfrentarse a la dura realidad que vive.

Según Deaver el personaje de Ofelia puede ser interpretado como alegoría para la España democrática. Ofelia, de 13 años, simboliza la figura de la Segunda República española encarnada, y la acción de la película tiene lugar en 1944. A través de ella, se sugiere que la niña representa el idealismo y la esperanza de España en su transición de una monarquía deficiente hacia la democracia. Sin embargo, tanto Ofelia como la Segunda República tienen sus imperfecciones. Ofelia comete un error al tomar dos uvas prohibidas, lo que lleva a la muerte de un hada. El fauno la regaña por romper las reglas y la amenaza con la desaparición de su mundo mágico y la condena a envejecer y morir como los hombres. Implícitamente, esto puede interpretarse como una premonición del colapso de la república, aunque también sugiere que el idealismo y el espíritu de la república perdurarán en la memoria de las personas. La relación de Ofelia con su hermano muestra su conciencia de la situación trastornada de su madre y de su país. Ella reconoce el estado de su madre enferma y también simboliza la tierra atribulada de España. El nacimiento del hermano es un precursor de la democracia que surgirá tras la muerte de Franco en 1975 y la transición de poder bajo Adolfo Suárez. Así, Ofelia se convierte en una figura simbólica que representa la conciencia y el idealismo de la Segunda República española, pero también reconoce las imperfecciones y dificultades que enfrenta. Su historia y sus acciones en la película se entrelazan con los acontecimientos históricos de España.¹⁰³

4.4.2 El capitán Vidal

El Capitán Vidal representa la maldad en su forma más absoluta, de ahí que sea el monstruo más cruel de la película. Es un personaje implacable y sin fisuras, y nada, ni siquiera su propio hijo, puede hacerle cambiar su actitud. Incluso cuando mata a un

¹⁰³ Deaver Jr, William O. "El laberinto del Fauno": una alegoría para la España democrática." *Romance notes* 49.2, 2009: 155-165 pp. 161-162

campesino inocente por un delito que no cometió y descubre su inocencia, no muestra ni el más mínimo remordimiento por haber cometido un error tan cruel, que resultó en la muerte de un padre y su hijo, quienes solo estaban cazando conejos y no colaborando con los maquis. Esta escena es una de las más impactantes y desgarradoras de la película.¹⁰⁴ El Capitán Vidal se considera dueño de la verdad absoluta, y en su mala fe, justifica todas sus acciones. Su indiferencia al descubrir que los campesinos a quienes acaba de asesinar brutalmente son inocentes de cualquier delito refleja su creencia de que sus acciones están plenamente justificadas. Desprecia a todos los demás, sean enemigos, gente del pueblo, colaboradores o subordinados, considerándolos meramente "cosas" y no seres humanos como él. Esta actitud se acentúa especialmente hacia las mujeres, y es aprovechada por Mercedes para ayudar a los maquis, ya que Vidal la ve como invisible y jamás se imaginaría que alguien así sería capaz de engañarlo. Consciente de su propia mortalidad, su obsesión por perpetuarse lo lleva a desear tener un hijo que lleve su nombre y el de su padre. Todos aquellos a su alrededor se convierten en instrumentos para lograr ese propósito, incluyendo a su esposa, su hijastra, el médico, sus subordinados, entre otros. Si llega el momento en que ya no le sirvan, no dudará en eliminarlos sin ningún remordimiento, incluso utilizando la violencia, como se evidencia en el asesinato del doctor y de Ofelia.¹⁰⁵

4.4.3 Carmen

Carmen es la madre de Ofelia y la nueva esposa del Capitán Vidal. Es retratada como una mujer que está pasando por un momento delicado en su vida, ya que está embarazada y enfrenta una salud frágil. Inicialmente, parece sumisa y obediente a las expectativas impuestas por el Capitán Vidal y la sociedad patriarcal en la que vive. Se le presenta como una mujer que se esfuerza por encajar en su nuevo rol de esposa y madrastra, y su prioridad es proteger a su hijo nonato y complacer a su marido. A medida que avanza la trama, se revela que Carmen está atrapada en un matrimonio sin amor y sometida al control del Capitán Vidal. Su salud delicada y el estrés emocional que enfrenta debido a la situación la llevan a vivir en una realidad frágil y vulnerable. Además, no le gusta el hecho de que Ofelia parezca perderse en su fantasía y en los cuentos de hadas. Desearía que su hija se confirmara con la nueva situación de la familia y sobre todo con la presencia

¹⁰⁴ Labrador Ben 2011: 427

¹⁰⁵ Ibid.: 427-428

de su padrastro. A través de la fascinación de Ofelia por los cuentos de hadas y el mundo mágico, Carmen muestra cierta ambivalencia entre el mundo real y el imaginario, aunque no se adentra tanto en él como su hija. Carmen representa la vulnerabilidad y la lucha de una mujer atrapada en un matrimonio opresivo y sometida a la autoridad del Capitán Vidal.

Ofelia comienza la película con su padre ya fallecido, pero en lugar de que su madre muera en un solo acto de violencia o tragedia, su ausencia se hace más evidente a medida que avanza la película, primero debido a lealtades divididas y luego por su confinamiento e inconsciencia (un trance clásico de los cuentos de hadas). A lo largo de esta progresión, el hermano aún no nacido de Ofelia adquiere gradualmente una mayor importancia, hasta que en una sustitución final, en lugar de estar sujeta a la autoridad de su madre, Ofelia asume la responsabilidad del bienestar de su hermano.¹⁰⁶

Por parte de su esposo, el capitán Vidal, Carmen es tratada como un simple objeto cuyo único propósito es llevar en su interior al heredero varón de la familia. Está confinada a una silla de ruedas y a convalecer en la cama para preservar la vida del futuro hijo, perdiendo así todo valor individual. Vidal la ignora y la silencia, despreciando cualquier aspecto de su vida anterior.¹⁰⁷

4.4.4 Mercedes

Mercedes es un personaje fundamental en la película. Es una mujer valiente y decidida que trabaja como ama de llaves en la casa del Capitán Vidal, pero también tiene un papel secreto como colaboradora de los maquis, un grupo de guerrilleros que luchan contra el régimen franquista. Aunque parece sumisa frente a Vidal y cumple con sus deberes en la casa, en realidad, Mercedes detesta al Capitán y todo lo que representa. Se resiste a aceptar la realidad represiva en la que vive y decide rebelarse en silencio contra el régimen opresivo. Su participación en la lucha contra el régimen la convierte en un ejemplo de valentía y resistencia femenina, desafiando así el estereotipo de la mujer sumisa y pasiva. Su valentía se muestra cuando proporciona ayuda y suministros a los maquis, poniendo su propia vida en peligro. Además, demuestra su astucia y habilidades al ser capaz de engañar a Vidal y rajar su cara con un cuchillo para mostrar su verdadera naturaleza monstruosa, lo que demuestra su audacia y desafío hacia él. Es un personaje complejo

¹⁰⁶ Hanley, Jane. "The walls fall down: fantasy and power in *El laberinto del Fauno*." *Studies in hispanic cinemas* 4.1, 2008: 35–45. p. 37

¹⁰⁷ Rodero 2015: 45-46

que se rebela contra el patriarcado brutal y opresivo representado por Vidal. Su carácter fuerte y decidido la convierte en una figura importante en la trama, ya que juega un papel crucial en la lucha contra el régimen autoritario y en la protección de Ofelia.

Mercedes es el personaje femenino más complejo y conscientemente se resiste al patriarcado fascista violento. No solo ayuda y colabora con los maquis, sino que también proporciona la llave del almacén de suministros a los rebeldes. Es ella quien raja la cara de Vidal con un cuchillo para mostrar su verdadera naturaleza monstruosa, y finalmente destruye la fantasía patriarcal de Vidal al revelar que su hijo nunca sabrá nada de él momentos antes de su muerte.¹⁰⁸

4.4.5 El doctor Ferreiro

El Doctor Ferreiro es un médico que trabaja bajo el régimen franquista y está asignado al campamento militar donde vive el Capitán Vidal y su familia. Aunque inicialmente parece ser leal al régimen, a medida que avanza la trama, se revela que tiene una postura más compleja y ética frente a los acontecimientos que suceden a su alrededor. El Doctor Ferreiro es retratado como un hombre inteligente y compasivo. Aunque debe obedecer las órdenes del Capitán Vidal y atender a sus necesidades médicas, muestra signos de incomodidad y culpa por las acciones brutales del Capitán. Por ejemplo, cuando el Capitán lo obliga a ejecutar a un prisionero inocente, el Doctor lo hace, pero su rostro refleja la angustia y el conflicto moral que siente al llevar a cabo tal acto. A lo largo de la película, se puede observar cómo el Doctor Ferreiro se enfrenta al dilema de mantenerse en una posición de sumisión frente al régimen y sus atrocidades o tomar una postura más activa y solidaria con los maquis y las víctimas del fascismo. Es testigo de los horrores cometidos por el Capitán Vidal y, aunque inicialmente guarda silencio, su conciencia lo lleva a tomar decisiones que lo ponen en riesgo. Su acto de desobediencia al ayudar a los maquis y poner en riesgo su propia vida para salvar a una persona inocente muestra su humanidad y su rechazo a la crueldad del régimen. Al final, es asesinado por el capitán tras un acto de desobediencia.

¹⁰⁸ Ibid.: 45-46

4.4.6 Los maquis

Los maquis son un grupo de guerrilleros que se encuentran en la resistencia contra el régimen franquista. Estos personajes representan la lucha armada y la oposición activa al gobierno opresivo durante la postguerra española. Uno de ellos, Pedro, es el hermano de Mercedes. Los maquis son retratados como hombres y mujeres valientes y decididos, dispuestos a arriesgar sus vidas para luchar por la libertad y la justicia. Viven en la clandestinidad, escondiéndose en los bosques y montañas, y llevan a cabo ataques y sabotajes contra las fuerzas del régimen. A lo largo de la película, se muestra la solidaridad y el sentido de comunidad entre los maquis. Se ayudan mutuamente y se esfuerzan por protegerse unos a otros. También se demuestra que son conscientes de los riesgos y las consecuencias de su lucha, pero están dispuestos a enfrentarlos con determinación. El grupo de guerrilleros recibe ayuda por Mercedes y por el doctor Ferreiro, quienes arriesgan su propia vida por su apoyo. También Ofelia se siente atraída hacia su lucha y encuentra en ellos un sentido de justicia y protección. Ella también a ellos les apoya porque no dice nada al capitán Vidal cuando descubre que Mercedes les está ayudando a los maquis. Al final de la película los maquis, que también representan la España republicana que lucha contra el régimen franquista, ganan esta lucha contra las tropas de Vidal y matan al capitán franquista. Sin embargo, al espectador le resulta claro que en la realidad histórica los rebeldes no vencieron al régimen franquista.

4.5 Criaturas fantásticas

4.5.1 El fauno

El fauno es una criatura mítica y misteriosa que se presenta como una figura híbrida, mezclando características humanas con las de un macho cabrío. Esta criatura mágica habita en un mundo subterráneo, y su apariencia física es fascinante y perturbadora al mismo tiempo. El fauno actúa como guía y protector de Ofelia revelándole su verdadera identidad como princesa de un reino subterráneo. A través de pruebas y desafíos, el fauno le ofrece a Ofelia la oportunidad de regresar a su reino mágico, pero para ello, debe demostrar su valentía y sabiduría enfrentando peligros y superando obstáculos. Si bien inicialmente se presenta como una figura benevolente y sabia, su comportamiento con Ofelia se vuelve ambiguo a medida que la niña comete errores y desobedece sus instrucciones. El fauno muestra su lado más severo y desafiante cuando Ofelia rompe las reglas, lo que resulta en consecuencias negativas para su mundo mágico.

La ambigüedad y perturbación que caracteriza al fauno podría estar relacionada con las características atribuidas a la mitología clásica del dios griego Pan y su versión latina, Fauno. Pan era el dios de los campos y pastores, conocido por su apariencia con piernas, pies y cuernos de macho cabrío, y largas orejas vellosas. Además, se le consideraba el dios de la fertilidad y las profecías, pues se le revelaban visiones sobre el destino y el futuro de los seres humanos en sueños, lo que también le otorgaba un aspecto temible, dando origen a la palabra "pánico". En su versión latina como Fauno, conservaba la mayoría de estas características, siendo protector de la agricultura y la fertilidad, y se le añadía su valentía y profunda sabiduría. Los faunos, por otro lado, eran criaturas del bosque alegres, traviesas y maliciosas, cuya custodia se encomendaba a ellos. En la mitología clásica, estos faunos se confundían o mezclaban a menudo con los sátiros, acompañantes de Dionisos o Baco en sus festividades, debido a su configuración física similar, presentando cuerpo humano con patas y cuernos de macho cabrío. La representación del fauno puede estar inspirada en esta tradición mitológica, incorporando elementos de misterio y dualidad que reflejan su naturaleza híbrida y la fascinación tanto por lo mágico como por lo inquietante. Esta figura del fauno en la película, al igual que en la mitología clásica, puede simbolizar una conexión con lo sobrenatural y la capacidad para revelar verdades ocultas, mientras que su aspecto ambiguo y sus intenciones desconocidas añaden un elemento perturbador que enriquece la narrativa de la película.¹⁰⁹

4.5.2 *El Hombre Pálido*

El Hombre Pálido es una criatura de apariencia aterradora, con una piel pálida y arrugada que recubre su cuerpo esquelético. Es ciego y no tiene ojos en sus cuencas, pero es capaz de "ver" usando sus manos como si fueran ojos, moviéndolas a través de pliegues en sus manos como si fueran párpados. Estas manos también poseen uñas afiladas y largas, que son un elemento importante en su función de monstruo. Es retratado como un monstruo aterrador y siniestro que habita en lo más profundo de la Tierra. Su apariencia es cuasi humana, pero con rasgos perturbadores que evocan lo grotesco y lo no nato. La descripción visual del Hombre Pálido muestra una figura pálida y deformada, con venas y cartílagos que le dan un aspecto desagradable y misterioso. Reside en una guarida tenebrosa y misteriosa, que se asemeja a una caverna. Su morada es un lugar oscuro y amenazante, lo que aumenta su aura de peligrosidad incalculable. El ambiente de la

¹⁰⁹ Humbert, Juan. *Mitología griega y romana*. México: Gustavo Gili, 1982: 86-88

guardada está lleno de elementos inquietantes, como una montaña de pequeños zapatos apilados cerca de un horno candente, y murales que lo representan apuñalando a recién nacidos, revelando su naturaleza caníbal y sádica.¹¹⁰

El personaje se presenta en una escena icónica de la película, donde Ofelia entra en una sala oscura y se encuentra con una mesa repleta de manjares exquisitos. En el centro de la mesa, descansa un hermoso plato con dos uvas grandes que descansan sobre los ojos vacíos del Hombre Pálido. Un aspecto muy interesante es que esta escena se parece mucho a la escena de la cena del capitán Vidal, que está sentado en el mismo lado de la mesa como el monstruo. Ofelia es advertida por el Fauno de no comer nada de la mesa, ya que pertenece al monstruo. Sin embargo, tentada por la belleza y la deliciosa apariencia de las comidas, desobedece y se come dos uvas. En ese momento, el Hombre Pálido cobra vida, despertando de su inmovilidad, y comienza a cazar a Ofelia. Con sus manos extensibles y afiladas, persigue a la joven por la habitación, generando una escena sumamente tensa y aterradora.

El Hombre Pálido es un símbolo del mal y la corrupción en el mundo mágico, y representa los peligros y desafíos que Ofelia debe enfrentar mientras se enfrenta a las pruebas impuestas por el Fauno. Su aspecto grotesco y su papel como cazador de aquellos que se atreven a desobedecerlo, lo convierten en uno de los momentos más impactantes y escalofriantes de la película.

4.5.3 *El sapo*

El sapo aparece en una de las tres tareas que Ofelia debe completar. Cuando Ofelia se encuentra en el mundo subterráneo, el Fauno le encomienda la segunda tarea: recuperar una llave del estómago de un sapo gigante. El sapo es presentado como una criatura grotesca y aterradora, con una apariencia viscosa y repulsiva. Esta secuencia de la película es especialmente impactante y muestra cómo el sapo representa una verdadera amenaza y desafío para Ofelia. La tarea de enfrentarse al sapo gigante es simbólica y se relaciona con el enfrentamiento de Ofelia con los peligros y desafíos del mundo real y fantástico en el que se encuentra. La escena del sapo también representa una prueba de coraje y valentía para Ofelia, ya que tiene que superar su miedo y enfrentarse al monstruo para cumplir su misión. Además, el sapo también tiene connotaciones simbólicas más

¹¹⁰ Mingorance, Gabriel García. “El laberinto del Fauno de Guillermo del Toro: la relectura de un cuento maravilloso hispanoamericano.” En: *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* n. 45, 2021: 519–531. pp. 522-523

profundas. Se le puede interpretar como una representación de los miedos internos y las oscuras fuerzas que acechan en el mundo subterráneo, un reflejo de la crueldad y la violencia del mundo real en el que se desarrolla la película.

Mingorance menciona que el sapo parece estar vinculado al "culto del dinero", siendo el "sapo de la suerte". Esta asociación puede sugerir que el sapo representa no solo una amenaza física, sino también una fuerza negativa relacionada con el ansia de riqueza y la codicia. Su derrota mediante el uso de las piedras proporcionadas por el Fauno puede simbolizar la superación de esta codicia y el triunfo de los valores más nobles y desinteresados.¹¹¹

4.6 Los monstruos en El laberinto del Fauno

En esta reinterpretación del cuento de hadas, la monstruosidad juega un papel fundamental. Los monstruos presentes en el mundo mágico de Ofelia, como el sapo y el Hombre Pálido, representan metafóricamente los miedos, deseos y ansiedades que la realidad provoca en la niña. De esta manera, se establecen claros paralelismos entre el sapo, el Hombre Pálido y el capitán Vidal. Aunque no hay una invasión directa entre los planos real y mágico, a medida que avanza la película, la realidad histórica parece volverse cada vez más monstruosa y abyecta, como si el mundo imaginario de Ofelia comenzara a traspasarse o tomar forma en la realidad.¹¹²

4.6.1 El capitán Vidal como monstruo en El laberinto del Fauno

“Vidal, el malvado capitán franquista, un ser despiadado, machista, asesino, torturador, obsesionado con el tiempo y su descendencia. Se trata del mayor monstruo de toda la película, de aspecto humano común pero sin embargo inmerso en una profunda oscuridad interior.”¹¹³

El capitán Vidal es presentado como un monstruo despiadado, un ser inmerso en una profunda oscuridad interior que personifica la crueldad y opresión del régimen franquista en España. Su aspecto humano común oculta la verdadera monstruosidad que está dentro

¹¹¹ Ibid.: 521-522

¹¹² Rodero 2015: 44

¹¹³ Mingorance 2021: 528

de él. Desde el comienzo, Vidal demuestra una maldad implacable, mostrándose como un asesino y torturador sin escrúpulos. Su despiadada naturaleza lo convierte en el enemigo principal de la joven Ofelia, cuya fantasía y escape de la realidad él busca eliminar a toda costa. Su monstruosidad se intensifica con un machismo extremo, reflejando las actitudes patriarcales de la época. Su desprecio por las mujeres, especialmente por Ofelia, se convierte en parte fundamental de su papel como antagonista, aportando un nivel adicional de oscuridad a su carácter. El capitán Vidal también muestra una obsesión inquietante con el tiempo y su descendencia, simbolizada por su valioso reloj, heredado de su padre. Esta obsesión refuerza su deseo de dejar un legado y asegurarse de que su hijo lo recuerde, perpetuando así su línea de sangre en el futuro. Su control sobre los demás es asfixiante, vigilando cada uno de sus movimientos, como un verdadero ogro peligroso. Cualquiera que desafíe su autoridad o escape de su control es rápidamente castigado y, a menudo, asesinado. Esta tiranía es su sello distintivo, y él hará todo lo posible para mantenerla intacta. Sin embargo, la arrogancia y la necedad son su punto débil. Subestimando a sus enemigos, especialmente a la leal ama de llaves, Mercedes, termina siendo su perdición. La resistencia y valentía de quienes se oponen a él demuestran que, incluso el peor de los monstruos, puede ser derrotado. Finalmente, el destino que le aguarda es el peor de los castigos. Aunque muere en un enfrentamiento con los maquis, la verdadera condena que le aguarda es el olvido. Su hijo nunca conocerá su existencia, y su legado de crueldad y opresión será condenado a desvanecerse en las brumas del tiempo.¹¹⁴

Durante la tercera prueba, que coincide con el regreso del Fauno, se revela verdaderamente la naturaleza monstruosa del Capitán Vidal. En la escena, después de intentar someter a Mercedes ella reacciona cortando el rostro del capitán, desfigurándolo. Aunque su oscuridad ya se había mostrado a lo largo de la película, esta secuencia recalca su maldad de manera impactante. Los efectos especiales resaltan la brecha pronunciada que le deja el corte, enfatizando aún más la transformación física de Vidal en un monstruo. La apariencia humana que antes parecía tener Vidal da paso al monstruo que siempre ha llevado dentro, y a partir de ese instante, también lo es físicamente.¹¹⁵

Vidal se presenta como una proyección grotesca de la cultura franquista, y su papel en la película refuerza los valores culturales de dicho régimen: obediencia ciega, sumisión, violencia desmedida contra quienes se rebelan y un patriarcado brutal. Estas

¹¹⁴ Ibid.: 528

¹¹⁵ Ibid.: 523

características se manifiestan claramente en su relación con las mujeres protagonistas: Ofelia, Mercedes y Carmen. El patriarcado franquista se manifiesta claramente en la lucha por el heredero varón, como se ve en el acto de insubordinación final de Ofelia, que culmina con la toma de su hermano y su asesinato por parte de Vidal.¹¹⁶

4.6.2 El fauno como monstruo en El laberinto del Fauno

Efectivamente, el Fauno en la película cumple una doble función. Por un lado, actúa como mensajero de la verdadera identidad de Ofelia y como guía de su destino, indicándole que debe superar diversas pruebas para poder regresar a su reino subterráneo. Por otro lado, su apariencia física híbrida, siendo una mezcla de animal y humano, también lo convierte en un ser éticamente ambiguo. Su comportamiento hacia Ofelia es cambiante y ambiguo, alternando entre actuar como un padre protector y como un castigador desafiante de los errores de la niña. Esta dualidad en su papel y comportamiento agrega una profundidad y complejidad intrigante al personaje del Fauno, contribuyendo a la riqueza narrativa y temática de la película.¹¹⁷

Inicialmente, el Fauno se presenta como un guía protector para Ofelia, especialmente después de que la niña haya superado con éxito la primera prueba. No obstante, su actitud cambia cuando Ofelia desobedece en la segunda prueba al comer de la mesa del Hombre Pálido, lo que provoca su enfado y castigo hacia ella. En este momento, el Fauno muestra una faceta más oscura y aterradora, similar a la tiranía y crueldad de Vidal. A pesar de ello, se entiende que el Fauno está cumpliendo con su función como enviado del patriarca protector, que busca guiar a Ofelia para que elija correctamente y aprenda de sus errores. En el mundo mágico del Fauno, la insumisión y desobediencia no son valoradas de la misma manera que en el mundo real, donde personajes como Ofelia, Mercedes y el doctor se rebelan contra la tiranía patriarcal de Vidal. En el reino subterráneo, la lección es aprender a elegir adecuadamente y obedecer en el momento preciso. Ofelia pasa la última prueba del Fauno, rechazando entregar a su hermano tanto al Fauno como a Vidal, lo que le costará la vida en el mundo real, pero le permitirá regresar al mundo mágico. Finalmente, Ofelia aprende a cumplir su verdadera misión como princesa de cuento de hadas: salvar al heredero varón del mal y sacrificar su vida por él. Su desobediencia frente

¹¹⁶ Rodero 2015: 45-46

¹¹⁷ Ibid.: 48

a Vidal y al Fauno se convierte así en un acto de sumisión a las leyes del mundo subterráneo y al patriarcado que lo rige.¹¹⁸

4.7 Las monstruosidades de la Guerra Civil en El laberinto del Fauno

El laberinto del fauno es una película que presenta diversas formas de violencia, tanto en el mundo real como en el mundo mágico que coexiste en la trama. Estas manifestaciones de violencia son fundamentales para la narrativa y para transmitir el contraste entre la realidad cruel de la guerra civil española y el mundo fantástico creado por Ofelia. En el mundo real, la violencia es retratada a través del personaje del Capitán Vidal, quien representa la maldad absoluta. Vidal utiliza la violencia como una herramienta para imponer su autoridad y mantener el control sobre la población. A lo largo de la película, se le muestra llevando a cabo ejecuciones brutales, torturas y asesinatos sin piedad. Su violencia es fría y calculada, y no duda en usarla contra cualquiera que se cruce en su camino o que considere una amenaza para su régimen. La violencia también se refleja en la represión política y el conflicto armado que ocurre en el contexto de la guerra civil española. Se muestran enfrentamientos entre el ejército franquista y los guerrilleros maquis que luchan contra el régimen. Estos encuentros están marcados por escenas de combate, disparos y muerte, mostrando el caos y la destrucción que caracterizan la guerra. Por otro lado, en el mundo mágico, también hay elementos de violencia, aunque de una naturaleza más fantástica y simbólica. El fauno, por ejemplo, pone a prueba a Ofelia con tareas peligrosas que involucran enfrentarse a criaturas y seres sobrenaturales. Si bien esto puede no ser violencia directa, sí representa un desafío y peligro para la niña.

A través de varias analogías en la película se puede concluir que la España de la posguerra es un espacio monstruoso en que domina la crueldad y la violencia sin límites de personajes malvados. Tanto Mercedes como Ofelia se rebelan contra la realidad represiva en la que viven y enfrentan a los monstruos que dominan sus respectivas realidades. Mercedes lo hace ayudando a los maquis, mientras que Ofelia rechaza la autoridad y las órdenes de su padrastro. Este paralelismo se refleja también en los personajes monstruosos presentes tanto en el plano real como en el imaginario. El capitán Vidal, el monstruo que representa el patriarcado insaciable y cruel, encuentra su símbolo en el Hombre Pálido, devorador de seres inocentes e indefensos en el mundo sobrenatural de Ofelia. La película establece una analogía entre el banquete presidido por Vidal, con las

¹¹⁸ Ibid.: 48-49

fuerzas vivas de la nueva España franquista, y la segunda prueba de Ofelia para conseguir la daga en la guarida del Hombre Pálido. Esto sirve como una crítica social y política en la película. Asimismo, el abyecto sapo de la primera prueba puede considerarse una analogía imaginaria de Vidal. El sapo se alimenta de insectos y mata el árbol bajo el que vive de manera similar a cómo Vidal se "alimenta" de la sangre de gente inocente y destruye la vida de los inocentes, como se evidencia en el brutal asesinato de los cazadores de conejos.¹¹⁹

4.8 El mundo real y el mundo fantástico en El laberinto del Fauno

La realidad cruel en la película provoca que Ofelia escape de una situación terrible, y sobre todo del capitán Vidal, a un mundo paralelo fantástico. Este mundo está solamente en la imaginación de Ofelia, pero tiene una base real puesto que es un trasunto de todo lo que ve, que piensa y que teme. En esa realidad paralela hay muchas influencias literarias y cinematográficas que se entremezclan con elementos originales de la película y con referencias mitológicas modernizadas.¹²⁰

No es muy común que las condiciones y las características genéricas de los cuentos de hadas se utilicen en el cine exclusiva y explícitamente dirigido a adultos. *El laberinto del Fauno* moviliza estas características de manera tan exitosa que ha habido cierta dificultad para aclarar su carácter adulto. Esto ha llevado a lamentables casos en los que niños han visto la película a pesar de su clasificación, pero también es sumamente efectivo para generar una respuesta por parte del público adulto previsto, combinando interpretaciones contextualizadas con la memoria infantil y las expectativas de la estructura de los cuentos de hadas.¹²¹

A lo largo de la película, el cuento de hadas se convierte en un refugio de la amenaza de la guerra para Ofelia, así como de la lucha psicológica dentro de su hogar. El cuento de hadas permite a Ofelia desarrollar la fuerza para desobedecer la autoridad y crear su propia versión de la felicidad dentro de la pesadilla que la rodea. El refugio de Ofelia en el mundo de los cuentos de hadas y las criaturas mágicas es motivo de frustración para su madre, quien considera que son infantiles y anima a su hija a crecer y enfrentar la realidad.

¹¹⁹ Ibid.: 42

¹²⁰ Labrador Ben 2011: 421-422

¹²¹ Hanley 2008: 35-36

La relación de Ofelia con este mundo mágico se basa en su deseo de desafiar la autoridad, principalmente la de su odiado padrastro.¹²²

Los elementos fantásticos no son ni el centro de un mundo imaginado, ni negados como pura fantasía. Coexisten junto a un entorno histórico concreto y establecen un intercambio simbólico entre las acciones, elecciones y límites de los personajes limitados por el género y por las circunstancias. El final de la película no proporciona una decisión clara sobre qué mundo debe ser considerado como más real. El pasaje de Ofelia al reino de su padre es la escena más explícitamente fantástica de la película y se yuxtapone con la imagen de su cuerpo material en la muerte. Sin embargo, esto no tiende a reforzar la realidad del contexto histórico, ya que su poder y agencia a través de la fantasía también tienen consecuencias materiales para el Capitán en su existencia en la intersección del villano de cuento de hadas y el instrumento del poder militar histórico.¹²³

4.9 El niño como protagonista en El laberinto del Fauno

En la película *El laberinto del Fauno*, Guillermo del Toro utiliza la perspectiva del niño como un elemento central en la deconstrucción y reconstrucción del trauma histórico, ofreciendo un enfoque disruptivo, individual e interrogativo hacia los eventos. De manera similar a como el propio del Toro, como cineasta mexicano, se acerca a la historia reciente de España, la figura del niño está tanto dentro como fuera del contexto histórico, debido a su frecuente invisibilidad en los registros históricos.

El niño es un elemento clave de los "elementos disonantes" que son fundamentales en el proceso de desconstrucción en lugar de reconstrucción del pasado de del Toro. La fusión característicamente disruptiva de diversos géneros, cinematográficos, literarios y visuales de del Toro, crea un enfoque productivamente radical, disonante e interrogativo para la representación cinematográfica de la historia. La película interroga el trauma histórico y cultural de la Guerra Civil Española a través de las percepciones y reacciones de una figura infantil que es víctima del conflicto y sus impactos (se convierte en huérfano), pero también un posible agente de resistencia. Similar a la nueva democracia española que siguió a la muerte de Franco, los niños están inevitablemente moldeados y dañados por los traumas del pasado, pero también pueden representar futuras posibilidades de cambio o trascendencia. En las películas de del Toro, esta posibilidad es incierta: la película no

¹²² Sherriff, Gina. "Franco's monsters: the fantasy of childhood in "El laberinto del Fauno" and "Balada triste de trompeta"." *Confluencia* 30.2, 2015: 127-139. p. 130

¹²³ Hanley 2008: 44

puede ofrecer la tranquilidad de una resolución fácil o un cierre firme, dado que conocemos claramente los resultados históricos, pero sugiere problemas políticos e históricos en curso que hasta ahora no se han resuelto.

El punto de vista del niño ofrece a los cineastas una perspectiva sobre la guerra y el trauma que permite el surgimiento de lo extraño o lo inquietante, aquello que ha sido reprimido o negado, dado que los niños a menudo son invisibles en los relatos oficiales de la guerra. Al mediar la Guerra Civil Española a través del vocabulario del trauma infantil, sin embargo, la película también insiste en que este pasado es más "accesible" a través de los ojos de los niños, como seres cuyos egos subdesarrollados (y defensas más débiles) los hacen particularmente susceptibles y sensibles a la durabilidad de la memoria traumática, así como a lo que escapa a la comprensión o control racional. Es con ellos con quienes la audiencia se identifica.¹²⁴

4.10 La obediencia y la desobediencia

Según el mismísimo director la desobediencia es uno de los mensajes principales que la película transmite:

“Bueno, la idea central de El laberinto del fauno es la del choque entre brutalidad e imaginación. Es una pequeña fábula que está a favor de la desobediencia, porque creo que el primer paso de la responsabilidad es la desobediencia, es pensar por uno mismo.”¹²⁵

A lo largo de toda la película, el tema de la obediencia se destaca de manera significativa. Se considera que la obediencia ciega es negativa y está asociada a la maldad. Varios momentos destacados en este sentido resaltan la importancia del pensamiento crítico y la responsabilidad en la toma de decisiones. Uno de los momentos más dramáticos ocurre cuando el doctor administra una inyección mortal al prisionero tartamudo para liberarlo de su sufrimiento. Esta acción es vista como un acto de desobediencia por parte de Vidal, ya que traiciona la causa franquista y colabora con los revolucionarios prófugos. La consecuencia final será la muerte del doctor a manos de Vidal. Cuando el Capitán

¹²⁴ McDonald / Clark 2014: 135-137

¹²⁵ <http://www.portalmix.com/cine/laberintodelfauno/foro.shtml>

confronta al doctor por su desobediencia, este no intenta justificar su acción humanamente, sino que responde con la frase: "Obedecer por obedecer, así, sin pensar, eso sólo lo hacen gentes como usted, Capitán". Esta respuesta resalta la importancia de pensar en lo que se hace y por qué se hace. La responsabilidad implica acatar las órdenes, pero cuando estas conducen hacia la maldad en lugar de la bondad, lo correcto y lo verdaderamente responsable puede ser la desobediencia. Así, la "obediencia debida" no sirve como excusa moral ni jurídica. La película enfatiza que es vital cuestionar y reflexionar sobre las acciones que realizamos, considerando su impacto en la sociedad y en la ética personal. La obediencia ciega puede llevarnos por caminos oscuros, mientras que la desobediencia fundamentada en principios morales puede ser una forma de resistencia ante la injusticia y la maldad.¹²⁶

La desobediencia muchas veces se vuelve importante en situaciones relacionadas con Ofelia. A pesar de ser una niña bondadosa, Ofelia muestra una tendencia a la desobediencia desde el principio. Después del incidente con el sapo que arruina su vestido nuevo, su madre le recrimina su acción mientras ella permanece en la bañera, con la mirada perdida. Sin embargo, es al escuchar que su actitud ha decepcionado más al capitán que a su madre cuando se le escapa una sonrisa y decide seguir desobedeciendo aún más. A lo largo de la película, Ofelia continúa desobedeciendo tanto de forma consciente como inconsciente, sin detenerse a pensar en las posibles consecuencias negativas. Su desobediencia más grave es intencionada cuando se permite tomar dos uvas de la mesa del Hombre Pálido, pero en el fondo, actúa de manera inconsciente al no considerar la gravedad de desobedecer en su mundo de fantasía. Sin embargo, su error se hace evidente cuando el Hombre Pálido se entera de su desobediencia y se lanza en una persecución aterradora. Ofelia logra escapar milagrosamente, pero dos de las tres hadas que la acompañan no tienen la misma suerte y son devoradas vivas por el monstruo. Cuando Ofelia descubre que Mercedes está ayudando a los rebeldes del monte, decide desobedecer a su padrastro al ocultarle esa información. Lo hace porque sabe que lo justo es no traicionar a una mujer que brinda ayuda a quienes la necesitan y que también ha sido buena con ella. Vidal no puede tolerar la desobediencia a su causa, pero lo que le molesta aún más en este caso es ser objeto de burla por parte de alguien. Sabe que se han reído de él frente a sus ojos, aunque en realidad Ofelia nunca desobedeció con la intención de burlarse de él, sino para ayudar a aquellos que consideraba del lado del bien. Para Vidal, el respeto hacia alguien que está por encima de todo (o al menos cree que lo está)

¹²⁶ Labrador Ben 2011: 425-426

es aún más importante que la obediencia. El acto de la desobediencia final por parte de Ofelia sucede cuando el Fauno quiere que la chica sacrifique la vida inocente de su hermanito. Así Ofelia saca la prueba del Fauno y, debido por su propia Muerte, logra regresar como princesa a su reino.¹²⁷

4.11 protocolo de secuencia: la tercera prueba

La tercera prueba que Ofelia tiene que sacar para regresar a su reino subterráneo consiste en sacrificar su hermano inocente. La chica, que no sabe todavía lo que tendrá que hacer, está huyendo del capitán Vidal. El capitán ha sido vulnerado gravemente por Mercedes, pero está persiguiendo la chica hasta el laberinto en el bosque. Allí tiene lugar la escena, en qué el Fauno le pide a Ofelia que sacrifique su hermanito. Tiene mucho sentido enfocar esta escena porque es de gran importancia por varias razones. Para Ofelia es una prueba de valentía y lealtad. Esta prueba es un punto de inflexión en la narrativa, ya que pone a prueba la determinación de Ofelia y su compromiso con el mundo mágico que el Fauno representa. Ofelia debe enfrentar una elección difícil: seguir las órdenes del Fauno y sacrificar a su hermano o desobedecer y buscar una solución alternativa. La escena es fundamental para el desarrollo del personaje de Ofelia. Muestra su valentía y su disposición para desafiar al Fauno y encontrar una solución que no implique el sacrificio de su hermano. A través de esta elección, se demuestra que Ofelia no es solo una niña inocente, sino una heroína que está dispuesta a resistir y luchar contra la opresión. Además, en esta escena se nota muy claramente el contraste entre los dos mundos. El Fauno representa el mundo mágico y fantástico, mientras que el hermano de Ofelia y su salud precaria son un recordatorio constante de la dura realidad y la violencia del régimen franquista. La elección que enfrenta Ofelia entre los dos mundos simboliza su lucha interior y la dualidad de la película. Un punto muy interesante en esta escena es el punto de vista del capitán Vidal. Los espectadores ven a Ofelia que está en el centro del laberinto, hablando con el Fauno. Sin embargo, cuando entra el capitán hay un plano en que se ve lo que está pasando desde la perspectiva de Vidal. Par él parece que la chica está sola con su hermanito. Es la única escena en que el público verdaderamente es confrontado con el hecho de que el mundo mágico, en este caso representado por la presencia del Fauno, existe solo en la imaginación de la niña. También la monstruosidad

¹²⁷ Ibid.: 426-427

del capitán es muy obvia durante esta escena cuando, ya deformado de aspecto físico como un monstruo, mata a la chica indefensa.

Nº	Duración	Argumento	Cámara	Nivel visual	Nivel auditivo
1	1:40:41 – 1:40:43	Ofelia acaba de entrar en el centro del laberinto. El capitán Vidal, quien le estaba persiguiendo, no ha logrado entrar y la chica mira en la dirección de dónde llegó. Parece asustada cuando oye el Fauno y se da la vuelta hacia él.	Plano general corto de Ofelia de espaldas, aproximación a Ofelia.	Vemos a Ofelia de detrás. La chica está mirando hacia la parte del laberinto de dónde acaba de entrar. Cuando oye las palabras del Fauno se da la vuelta.	Una voz grita: “¡Rápido!” Se oye música de canto muy alto, tensa y misteriosa.
2	1:40:43 – 1:40:55	El Fauno ya está esperando a la chica y quiere que le entregue su hermanito muy rápido para poder abrir el portal. Ofelia tiene el bebé en sus manos y va hacia el Fauno. Cuando está cerca de él nota que tiene un objeto en su mano.	Corte a un enfoque a corta distancia del fauno en el centro del laberinto. Ofelia es mostrada desenfocada y de espaldas. Panorámica y travelling de acompañamiento hacia un plano general corto con picado a Ofelia.	Vemos a Ofelia de detrás y en el fondo se ve al Fauno que le señala con sus manos a la chica que viene hacia él. Se ven árboles, muros y un gran hueco de piedra en el centro. La escena es muy oscura, pero se ve la luz de la luna y la sombra del Fauno en el suelo.	Fauno: “ <i>Alteza, entregádmelo ya. La luna llena brilla en el cielo y podemos abrir el portal.</i> ” Se oyen música en voz baja, los ruidos del bosque, los grillos, los sonidos de madera cuando el Fauno se mueve y los sonidos monstruosos que produce.
3	1:40:55 – 1:41:00	Ofelia nota que el Fauno tiene un puñal en la mano y él le explica que hay que derramar la sangre de un ser inocente para abrir el portal.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra al Fauno nítido y a Ofelia de espaldas y desenfocada. Es el comienzo de un contracampo	Vemos a Ofelia y su hermano de detrás y el Fauno que tiene un puñal dorado en sus manos. Tacha	Ofelia: “ <i>¿Qué lleváis en la mano?</i> ” El Fauno: “ <i>El portal solo se abrirá si ...</i> ” Se oyen música en voz baja, los ruidos del

			entre Ofelia y el Fauno. El Fauno es mostrado de ángulo bajo. No hay movimiento de la cámara.	con su mano la cuchilla.	bosque y un sonido de metal cuando el Fauno toca la cuchilla.
4	1:41:00 – 1:41:02	Ofelia empieza a realizar que el Fauno quiere que derrame la sangre de su hermanito y se pone preocupada.	Corte a un enfoque a corta distancia con picado a Ofelia. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Ofelia con su hermano en sus manos. Está mirando al Fauno con una expresión de cara preocupada.	Fauno: “... <i>derramamos en él sangre inocente.</i> ” Se oyen música en voz baja y el viento.
5	1:41:02 – 1:41:06	El Fauno explica a Ofelia que se necesita solo un poco de sangre de su hermano.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra al Fauno de ángulo bajo. No hay movimiento de la cámara.	Vemos al Fauno con el puñal en sus manos. Explica a Ofelia que se necesita solo un poco de sangre de su hermano y hace un gesto de pinchazo con el puñal.	Fauno: “ <i>Solo un poco de sangre, un pinchazo, ...</i> ” Se oye música en voz baja, el viento y los ruidos madera por los movimientos del Fauno.
6	1:41:06 – 1:41:07	Ofelia sigue teniendo su hermanito en sus manos y mira de manera preocupada al Fauno.	Corte a un enfoque a corta distancia con picado a Ofelia. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Ofelia con su hermano en sus manos. Está mirando al Fauno con una expresión de cara preocupada.	Fauno: “... <i>tan solo. Es la ...</i> ” Se oye música en voz baja, el viento y los ruidos del bosque.
7	1:41:07 – 1:41:10	El Fauno le recuerda a Ofelia que esto es su última prueba que tiene que sacar. Parece que se pone impaciente y quiere que le entregue a él su hermanito.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra al Fauno de ángulo bajo. No hay movimiento de la cámara.	Vemos al Fauno con el puñal en su mano. Hace un gesto con sus manos para señalar a Ofelia que le entregue el bebé.	Fauno: “... <i>última prueba. Vamos.</i> ” Se oye música en voz baja, el viento y los ruidos madera por los movimientos del Fauno.

8	1:41:10 – 1:41:12	Ahora Ofelia entiende lo que el Fauno quiere que haga. La chica decide no obedecerle al Fauno.	Corte a un enfoque a corta distancia con picado a Ofelia. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Ofelia cuya cara se pone más seria. Hace un movimiento negativo con la cabeza.	Se oye el respiro fuerte de Ofelia y la música se pone más alta y amenazante.
9	1:41:12 – 1:41:14	El Fauno empieza a enfadarse con Ofelia.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra al Fauno de ángulo bajo. La cámara se aproxima lentamente hacia la cara del Fauno.	Vemos al Fauno que se mueve un poco hacia la chica. Su expresión de cara se pone furiosa.	Se oye ruidos monstruosos producidos por el Fauno y música amenazante.
10	1:41:14 – 1:41:17	El Fauno se enfada mucho con la chica y grita a ella. Le acuerda que prometió hacer todo lo que le dice. Pide otra vez que la chica le dé el niño.	Corte a un primer plano del Fauno. No hay movimiento de la cámara	Vemos la cara furiosa del Fauno que grita a la chica. Levanta un dedo para hacer un gesto de advertencia.	Fauno: <i>“¡Prometisteis obedecerme sin chistar! Entregadme ...”</i> (gritado) Se oyen música amenazante y los sonidos de los movimientos del Fauno.
11	1:41:17 – 1:41:19	Ofelia no le obedece al Fauno y le dice que no va a entregarle su hermano.	Corte a un primer plano de Ofelia. No hay movimiento de la cámara	Vemos a Ofelia que tiene su hermanito en los manos. Su cara parece ansiosa mientras contesta al Fauno.	Fauno: <i>“... al niño.”</i> Ofelia: <i>“No.”</i> Se oye música amenazante.
12	1:41:19 – 1:41:26	Ofelia se opone al Fauno y dice que no le entrega su hermano. El Fauno le pregunta si verdaderamente quiere sacrificar su derecho sagrado de	Corte a un primer plano del Fauno. No hay movimiento de la cámara.	Vemos al Fauno que tiene el puñal en su mano. Su expresión de cara parece furiosa y sorprendida a la vez. Hace un movimiento con su mano	Ofelia: <i>“Mi hermano se queda conmigo.”</i> Fauno: <i>“¿Sacrificaréis vuestro derecho sagrado por este mocoso ...”</i>

		poder volver a su reino sólo por un bebé que apenas conoce.		para señalar al bebé mientras su expresión cara se pone asqueada.	Se oyen el respiro fuerte de Ofelia, los ruidos de los movimientos y los sonidos monstruosos del Fauno y la música amenazante.
13	1:41:26 – 1:41:30	Ofelia le contesta al Fauno que así es, y que prefiere sacrificar este derecho en vez de su hermanito. La chica parece segura de sí misma y ansiosa al mismo tiempo.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Ofelia. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Ofelia que sigue teniendo su hermano muy fuerte en sus manos. Mira al Fauno, después a su hermano, y otra vez al Fauno antes de contestarle. Está respirando muy fuerte	Fauno: “ <i>al qué apenas conocéis?</i> ” Ofelia: “ <i>Si, lo sacrifico.</i> ” Se oyen el respiro fuerte de Ofelia, los ruidos de los movimientos y los sonidos monstruosos del Fauno y la música amenazante.
14	1:41:30 – 1:41:33	El Fauno le pregunta otra vez si Ofelia verdaderamente prefiere salvarle a su hermanito.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra al Fauno de ángulo bajo. No hay movimiento de la cámara.	Vemos al Fauno con el puñal en su mano y con una expresión de cara furiosa y sorprendida.	Fauno: “ <i>¿Negaréis vuestra ...</i> ” Se oyen música amenazante y los sonidos de los movimientos del Fauno.
15	1:41:33 – 1:41:35	Ofelia escucha al Fauno y tiene su hermano muy fuerte en sus manos. Se nota que alguien se acerca tambaleando al centro del laberinto.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Ofelia. Hay una panorámica diagonal hasta la dirección de dónde llega una figura desenfocada en el fondo	Vemos a Ofelia con el bebé en sus manos. Está mirando al Fauno mientras habla con ella. En el fondo se ve una figura desenfocada que se mueve tambaleando hacia los dos.	Fauno: “ <i>... cuna por él? ¿Él, por quién ...</i> ” (gritado) Se oye música amenazante.
16	1:41:35 – 1:41:39	El capitán ha logrado encontrar el	Corte a un enfoque a corta distancia que	Vemos al capitán que llega	Fauno: “ <i>... habéis sido humillada e</i>

		camino hasta el centro del laberinto. Está herido y se apoya con una mano sobre el bosque.	muestra al capitán Vidal. La cámara se aproxima hasta la cara del capitán.	tambaleando. Se apoya con una mano sobre el bosque y se borra el sudor de su frente con la mano en qué tiene una pistola. Su camisa tiene una grande mancha de sangre y lleva un vendaje ensangrentado en la mejilla. Está respirando muy fuerte.	<i>ignorada?"</i> (gritado) Se oyen la música amenazante que se pone más alta y el respiro fuerte del capitán Vidal.
17	1:41:39 – 1:41:41	El capitán Vidal ve que Ofelia está en el centro del laberinto con el bebé en sus manos. La chica está hablando, pero el capitán solo le ve a ella. Ofelia dice que niega su reino por su hermano y se aleja con pequeños pasitos del punto donde estaba el Fauno.	Corte a un plano general que muestra a Ofelia de detrás. La cámara se aproxima lentamente hacia ella.	Vemos a Ofelia de detrás desde la dirección de donde acaba de llegar el capitán Vidal. La chica hace unos pasitos hacia detrás mientras habla.	Ofelia: “ <i>Sí, la niego.</i> ” (con voz llorosa) Se oyen la música amenazante y el respiro fuerte de la chica.
18	1:41:41 – 1:41:43	El capitán Vidal parece sorprendido por lo que está viendo. Está mirando atentamente hacia la chica. Parece muy agotado.	Corte a un enfoque a corta distancia. La cámara sigue acercándose al capitán.	Vemos al capitán Vidal que se está apoyando sobre el bosque. Su expresión de cara parece sorprendida y sus ojos están muy abiertos.	La música se pone más baja. Se oyen el respiro de Ofelia y los ruidos del bosque.

19	1:41:43 – 1:41:45	Ofelia mira al Fauno y a su hermanito. No quiere entregarlo. Se nota la presencia del Fauno por los ruidos que hace.	Corte a un primer plano que muestra a Ofelia. No hay movimiento de la cámara.	Vemos a Ofelia con su hermanito en su mano. Mira en la dirección del Fauno, después al bebé y otra vez al Fauno.	Se oyen el respiro fuerte de Ofelia, los sonidos del Fauno y el ruido del bosque.
20	1:41:45 – 1:41:47	Parece que el Fauno acepta la decisión de Ofelia y se pone mucho más calmo. De una manera parece casi satisfecho. Le dice a Ofelia, que entonces se haga su voluntad.	Corte a un primer plano que muestra al Fauno de ángulo bajo. No hay movimiento.	Vemos la cara del Fauno. Ya no parece furioso, tiene una expresión más neutral y calmo. Casi se nota una pequeña sonrisa.	Fauno: “ <i>Hágase ...</i> ” La música se pone más calma. Se oyen los ruidos de madera de los movimientos del Fauno
21	1:41:47 – 1:41:53	El capitán se acerca tranquilamente a Ofelia, pone la pistola en sus pantalones y pone la mano en la espalda de Ofelia. Parece que el Fauno ha desaparecido.	Corte a un enfoque a corta distancia que muestra a Ofelia. En el fondo muestra el capitán Vidal desenfocado. Hay una panorámica diagonal y una aproximación de la cámara hasta el capitán que se mueve hacia la cámara. El plano concluye en un enfoque a corta distancia que muestra al capitán y a Ofelia de un ángulo bajo.	Vemos a Ofelia con su hermano en sus manos. El Fauno desaparece lentamente. Desde el fondo el capitán se acerca tranquilamente a la chica mientras pone su pistola en sus pantalones. Cuando está detrás de Ofelia le pone la mano en su espalda.	Fauno: “... <i>pues vuestra voluntad, Alteza.</i> ” La música se pone más baja y calma. Se oyen un sonido que parece señalar la desaparición del Fauno y los pasos del capitán Vidal.

5. Comparación de las dos películas

5.1 Ana y Ofelia

En una comparación entre las dos películas *El Espíritu de la colmena* y *El laberinto del Fauno*, lo primero que llama la atención es la gran cantidad de similitudes que se pueden encontrar. En ambos casos, las protagonistas son niñas de corta edad. Experimentamos la historia que nos cuentan las películas a través de los ojos de una niña. Ambas niñas buscan escapar de la realidad difícil que las rodea. Ana se sumerge en la película de "Frankenstein" para escapar de la monotonía y la tristeza de su vida rural, mientras que Ofelia se adentra en el mundo mágico del laberinto para evadir la brutalidad y la crueldad de su padrastro y la posguerra. Tanto Ofelia como Ana tienen una fuerte imaginación y una inclinación hacia la fantasía. Ana se siente fascinada por la película de terror y su imaginación la lleva a buscar conexiones con su vida real, mientras que Ofelia experimenta un mundo mágico lleno de criaturas fantásticas en su propio viaje. Las dos chicas experimentan cierto grado de aislamiento en sus familias. Ana se siente distante de sus padres, mientras que Ofelia se siente alienada por su padrastro. Las relaciones familiares están cargadas de complejidad emocional. Ana y Ofelia experimentan tensiones y conflictos dentro de sus respectivas familias, lo que les provoca angustia emocional.

Aunque Ofelia y Ana se parecen en muchos aspectos, también se pueden notar algunas diferencias significativas. Ana es una niña pequeña e inocente. Lo que destaca para la audiencia es su mirada infantil, que subraya esta inocencia. Además, Ana es retratada como una niña extremadamente introvertida, tímida y reservada. Es observadora y reflexiva, pero también es más pasiva en comparación con Ofelia. Ofelia, aunque todavía es una niña, se acerca mucho más a una mujer adulta en cuanto a su edad y su comportamiento. Es rebelde y desobediente. Debido a la situación en la que se encuentra, se ve obligada a abandonar la vida ligera e inocente de un niño y enfrentarse a la brutal realidad del mundo de los adultos. También las dinámicas familiares son diferentes en las dos películas. Los padres de Ana, sobre todo su padre Fernando, son distantes y misteriosos, lo que contribuye a la sensación de aislamiento de la niña. La madre de Ofelia, Carmen, muestra ambivalencia entre su esposo y su hija y se debate entre el amor hacia Ofelia y la sumisión al Capitán Vidal. Aunque hay cierta distancia emocional entre Ana y su padre la relación entre Ofelia y su padrastro es mucho más hostil y abusiva.

5.2 La representación de la guerra

La Guerra Civil es el tema central de ambas películas. Sin embargo, las dos películas tienen distintas maneras de representar la guerra con todas sus influencias negativas en la vida en España durante la posguerra. *El espíritu de la colmena* aborda la Guerra Civil de manera sutil, por ejemplo, a través de la relación entre los personajes. Se nota que la violencia y el trauma de la guerra han dejado huellas en la comunidad y en las familias. Además, la película utiliza elementos simbólicos y metafóricos para representar la guerra. No hay escenas de violencia explícita, pero sí los espectadores son confrontados con las consecuencias directas e indirectas de la guerra. Por un lado, vemos huellas de sangre y huecos en los muros. Por el otro, no vemos el asesinato del fugitivo. En *El laberinto del Fauno* la representación de la violencia y la crueldad de la guerra es más explícita. No solo tematiza las consecuencias de la guerra para la nación y su gente, sino también la lucha persistente entre los rebeldes y el régimen de Franco. La presencia del ejército y la represión son una constante en la película, lo que refleja la opresión y el miedo que se vivieron en la posguerra. La película muestra la brutalidad de los militares franquistas en varias escenas, como la tortura y ejecución de guerrilleros y la represión de los rebeldes. Estas escenas retratan la violencia extrema y el autoritarismo del régimen. Por el otro lado, la película muestra también la resistencia y la lucha por la libertad de personajes que se resisten al régimen franquista, como los maquis, Mercedes y Ofelia.

5.3 Los monstruos

Ambas películas comparten la presencia de elementos relacionados con monstruos. Como ya ha sido analizado, la presencia de los monstruos tiene un aspecto simbólico. En *El espíritu de la colmena* el monstruo de Frankenstein puede ser visto como metáfora de la sociedad española de la posguerra y la opresión que siente Ana. En *El laberinto del Fauno* las criaturas mágicas y el fauno pueden representar tanto la imaginación y la resistencia como la realidad violenta y opresiva que rodea a los personajes. En las dos películas, los monstruos y los elementos fantásticos proporcionan a los personajes una vía de escape de la dura realidad que los rodea. Tanto Ana en *El espíritu de la colmena* como Ofelia en *El laberinto del Fauno* utilizan sus encuentros con estas figuras misteriosas como una forma de enfrentar los desafíos y el trauma en sus vidas. Sin embargo, las criaturas de fantasía no son los únicos monstruos a los cuales Ana y Ofelia se enfrentan. Como ya ha sido explicado, las figuras de los padres, Fernando y el capitán Vidal, pueden ser interpretadas

como monstruos. En este punto hay una diferencia obvia entre las dos películas. En *El laberinto del Fauno* la monstruosidad del capitán Vidal es muy obvia por su comportamiento violento y cruel. Es evidente que él es el verdadero monstruo en la película. También se nota la relación entre él y el Hombre Pálido, el monstruo del mundo fantástico al cual Ofelia se enfrenta en su segunda prueba. La escena del encuentro entre la chica y el monstruo en una sala parece mucho a la escena del banquete del capitán Vidal. A primera vista el padre de Ana no le parece nada al cruel y violento capitán Vidal. Sin embargo, también el comportamiento de Fernando transmite una sensación de monstruosidad emocional. Es un hombre reservado y le falta completamente la comunicación emocional con su familia, por eso se siente una distancia emocional muy fuerte, sobre todo entre él y su hija Ana.

6. Resumen

¿Cuáles son las funciones de los monstruos fantásticos y de sus equivalentes históricos en cuanto a la representación del franquismo en las películas El espíritu de la colmena y El laberinto del Fauno?

Para poder contestar esta pregunta de investigación, en un primer paso, han sido analizados conceptos teóricos fundamentales como la perspectiva infantil en el cine, los monstruos en general, la relación entre los niños y los monstruos, los seres humanos como monstruos y la monstruosidad de la realidad. En las dos películas experimentamos la monstruosidad de la Guerra Civil desde la perspectiva infantil de Ana y Ofelia. Este punto de vista permite una mezcla entre realidad y fantasía. El sufrimiento en España en la posguerra es representado reforzadamente por las experiencias de niñas inocentes. Al mismo tiempo, Ana y el hermano de Ofelia representan un posible futuro de la España democrática.

Se ha mostrado que los monstruos pueden surgir en formas distintas. Pueden tener un aspecto físico fuera de lo normal, como el Hombre Pálido en *El laberinto del Fauno* y el monstruo de Frankenstein en *El espíritu de la colmena*. Sin embargo, también los humanos pueden ser visto como monstruos cuando se comportan de una manera tan cruel, que no parecen más humanos, como el capitán Vidal. En las dos películas las niñas se escapan a un mundo fantástico, puesto que el mundo real de esta época histórica está lleno de monstruosidades como la violencia, la crueldad, la opresión, familias rotas, la distancia

emocional y la falta de comunicación y emociones. Los monstruos y las figuras fantásticas en las dos películas analizadas representan exactamente eso. Los monstruos en *El laberinto del Fauno* se refieren obviamente al régimen de Franco de este tiempo. El Hombre Pálido, un monstruo que devora a niños inocentes, no es nada más que una representación fantástica del capitán Vidal, el verdadero monstruo de la película. Él simboliza toda la maldad del régimen franquista. Los monstruos en esta película tienen la función de mostrar de manera explícita las monstruosidades de la vida en la España de la posguerra.

Como ha sido analizado, la representación de la guerra es diferente en las dos películas. En *El espíritu de la colmena* las monstruosidades de la vida en la posguerra son representadas de una manera mucho más sutil. Sin embargo, las maldades del franquismo como la ausencia emocional y la falta de comunicación en la familia son cruciales para la atmósfera de la película. Son la razón por la cual también Ana, un símbolo para la inocencia, se centra en la búsqueda de un monstruo que le fascina tanto. La función del monstruo de Frankenstein en *El espíritu de la colmena* es el tema en varias publicaciones de las décadas pasadas. A pesar de que no sea posible dar una sola respuesta correcta a la pregunta de la presencia del monstruo en la película, existen ciertas interpretaciones concluyentes. Por un lado, el monstruo de Frankenstein puede ser visto como alegoría del horror de la guerra y de la represión de la posguerra. Además, los monstruos en los ojos de un niño siempre son un símbolo del miedo en general. También hay que tener en cuenta el contexto histórico y social del tiempo en que la película fue rodeada. El monstruo de Frankenstein también fue una posibilidad para una representación del franquismo que no fue impedido por la censura.

Se puede concluir que, por un lado, las dos películas *El laberinto del Fauno* y *El espíritu de la colmena* utilizan los mismos elementos para representar el franquismo y la posguerra en España. Por el otro lado, hay diferencias muy interesantes entre las películas en cuanto a la representación de las monstruosidades de la Guerra Civil a través de monstruos fantásticos y humanos.

Bibliografía

Arocena, Carmen. *Víctor Erice*. Madrid: Cátedra, 1996.

Asma, Stephen T. *On monsters: an unnatural history of our worst fears*. Oxford university press, 2010.

Brittnacher, Hans Richard. *Ästhetik des Horrors. Gespenster, Vampire, Monster, Teufel und künstliche Menschen in der phantastischen Literatur*. Frankfurt: Suhrkamp, 1994.

Brownlow, Kevin. *Pioniere des Films. Vom Stummfilm bis Hollywood*. Basel: Stroemfeld, 1997.

Deaver Jr, William O. "El laberinto del Fauno": una alegoría para la España democrática." *Romance notes* 49.2, 2009: 155-165

Erice, Víctor. "Sección crítica. "Siempre es domingo" de Fernando Palacios". *Nuestro cine*, 4, Madrid, 1961.

Erice, Víctor. "Serge Daney" *Archipiélago: Cuadernos de crítica de la cultura*, 22, 1995: 74-78

Faulkner, Sally. *Una historia del cine español. Cine y sociedad 1910-2010*. Frankfurt am Main, Madrid: Vervuert, 2017.

Gebhard, Gunter / Geisler, Oliver / Schröter, Steffen. „Einleitung“. En: Gebhard, Gunter / Geisler, Oliver / Schröter, Steffen. *Von Monstern und Menschen*. Bielefeld: transcript, 2009: 9-30

Germann, Lukas. „Die Monströsität des Realen – Filmische Bilder der Gewalt und ihre Ästhetik“. En: Gebhard, Gunter / Geisler, Oliver / Schröter, Steffen. *Von Monstern und Menschen*. Bielefeld: transcript, 2009: 153-172

Gómez, Benito. "La retórica del miedo: la función del monstruo de Frankenstein en El espíritu de la colmena." *Revista de estudios hispánicos* 52.1, 2018: 147–169.

Grant, Barry Keith. *Monster cinema*. New Brunswick: Rutgers university press, 2018.

Gubern, Román / Monterde, José Enrique / Pérez Perucha, Julio / Riambau, Estève / Torreiro, Casimiro. *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra, 1995.

Hamdorf, Wolfgang. "Geschichte des Schweigens: Spuren von Bürgerkrieg und Diktatur im spanischen Kino." *Film-Dienst* 59, 15, 2006: 41-43

Hanley, Jane. "The walls fall down: fantasy and power in El laberinto del Fauno." *Studies in hispanic cinemas* 4.1, 2008: 35–45.

Humbert, Juan. *Mitología griega y romana*. México: Gustavo Gili, 1982.

Johnson, Mark / Lakoff, George. „Conceptual metaphor in everyday language.” En: Johnson, Mark, *Philosophical perspectives on metaphor*. University of Minesota press, 198: 453-486.

Jones, Tanya. *Studying Pan's Labyrinth*. Auteur, Leighton Buzzard LU7 1AB 2010.

Koebner, Sascha: „Zwischen Tragik und Comic. Die fantastischen Filme des Guillermo del Toro.“ En: Koebner, Thomas/Liptay, Fabienne (Ed.): *Die jungen Mexikaner*. Richard Boorberg Verlag, München: 2009.

Kovacs, Katherine S. “Introduction: background on the new spanish cinema” *Quaterly review of film studies*. 8.2, 1983.

Kracauer, Siegfried. *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt: Suhrkamp, 1960.

Labanyi, Jo, “Memory and modernity in democratic Spain: the difficulty of coming to terms with the spanish civil war” En: *Poetics today* núm. 28/1, 2007, 89-116.

Labrador Ben, Julia María. “La maldad genera cuentos de hadas: Análisis de la película de Guillermo Del Toro El laberinto del Fauno.” *Arbor* 187.748, 2011: 421–428

Lury, Karen. *The child in film: tears, fears and fairy tales*. London: I.B. Tauris, 2010.

Mahieu, José Agustín. “Victor Erice. Vom Geist des Bienenkorbs in den Süden“ *Tranvía, Sondernummer: Spanische Filme*. 1986, 28-31.

Marías, Miguel / Vega, Felipe. „En el camino del Sur. Una conversación con Víctor Erice” *Casablanca*. 31/32, Madrid: 1983.

Martínez-Breton, Juan Antonio. *La denominada escuela de Barcelona*. Madrid: facultad de ciencias de la información, 1984.

McDonald, Keith / Clark, Roger. *Guillermo Del Toro*. New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2014

Mingorance, Gabriel García. “El laberinto del Fauno de Guillermo del Toro: la relectura de un cuento maravilloso hispanoamericano.” En: *Cuadernos para investigación de la literatura hispánica* n. 45, 2021: 519-531

Moliner, María. *Diccionario de uso del español. A – G*. Madrid: Gredos, 1986a.

Moliner, María. *Diccionario de uso del español. H - Z*. Madrid: Gredos, 1986b.

Muente, Claudia Cristina. “Los niños y los cuentos de hadas.” *Archivos argentinos de pediatría* 109.5, 2011: 471-472

Ramos, Yvonne Gavela. "El acto colectivo de recordar: historia y fantasía en El espíritu de la colmena y El laberinto del Fauno." *Bulletin of hispanic studies*. Liverpool: Liverpool university press, 88.2, 2011: 179-196.

Rodero, Jesús. "Un cuento de hadas subversivo o conservador? Monstruos, autoridad e insumisión en El laberinto del Fauno de Guillermo Del Toro." *Brumal: Revista de investigación sobre lo fantástico = Research journal on the fantastic* 3.2, 2015: 35-54.

Röttgers, Kurt. „Monster gibt es nicht – oder doch?“ En: Röttgers, Kurt / Schmitz-Emans, Monika (Ed.). *Monster*. Essen: Die Blaue Eule, 2010: 7-8

Schmitz-Emans, Monika. „Sebalds Monster.“ En: Röttgers, Kurt / Schmitz-Emans, Monika (Ed.). *Monster*. Essen: Die Blaue Eule, 2010: 78-118.

Seidler, Miriam. *Sind wir denn noch Kinder? Untersuchungen zur Kinderperspektive in Ilse Aichingers Roman „Die größere Hoffnung“ unter Einbeziehung eines Fassungsvergleichs*. Frankfurt am Main: Lang, 2004.

Seguin, Jean-Claude. *Historia del cine español*. Madrid: Acento, 2003.

Sherriff, Gina. "Franco's monsters: the fantasy of childhood in "El laberinto del Fauno" and "Balada triste de trompeta"." *Confluencia* 30.2, 2015: 127-139

Spielmann, Monika. *Aus den Augen des Kindes: die Kinderperspektive in deutschsprachigen Romanen seit 1945*. Innsbruck: Universität Innsbruck, 2002.

Vossen, Ursula. "Victor Erice: El espíritu de la colmena (1972)" En: Junkerjürgen, Ralf. *Spanische Filme des 20. Jahrhunderts in Einzeldarstellungen*. Berlin: Erich Schmidt, 2012.

Wright, Sarah. *The child in spanish cinema*. Manchester: Manchester university press, 2015.

Películas

Del Toro, Guillermo. *El laberinto del Fauno*. España, México: Warner Bros. Pictures, 2006.

Erice, Víctor. *El espíritu de la colmena*. España: Elías Querejeta P.C., 1973.

Fuentes de Internet

<https://www.imdb.com/name/nm0868219/> (9.7.2023)

<https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/2018> (9.7.2023)

<http://www.portalmix.com/cine/laberintodelfauno/foro.shtml> (21.7.2023)

Anexo

Abstract auf Deutsch

Diese Arbeit widmet sich der Analyse von zwei Filmen über den Spanischen Bürgerkrieg und die Zeit des Franquismus im Nachkriegsspanien: *El espíritu de la colmena* (1973) von Víctor Erice und *El laberinto del Fauno* (2006) von Guillermo del Toro. Die Analyse konzentriert sich hauptsächlich auf die Rolle von Monstern und fantastischen Wesen in Bezug auf die Darstellung des historischen Kontexts. Die Präsenz von Monstern ist ein gemeinsames Element in beiden Filmen. Eine weitere Gemeinsamkeit ist die Tatsache, dass ein junges Mädchen sich von der grausamen Realität abwendet und in eine fantastische Welt flieht.

Zunächst wird die Rolle des Kindes in Literatur und Film untersucht, wobei besonderes Augenmerk auf deren Konfrontation mit Kriegen und der Beziehung zwischen Kindern und Monstern liegt. Anschließend wird der Begriff "Monster" im Detail untersucht, und verschiedene Definitionen werden gegenübergestellt. In beiden Filmen werden die Monster einerseits durch ihre Abweichung von der Norm, insbesondere in Bezug auf ihre physischen Eigenschaften, charakterisiert. Dennoch wird, wie am Beispiel von Capitán Vidal in *El laberinto del Fauno* gezeigt wird, deutlich, dass auch Menschen aufgrund ihres Verhaltens als Monster wahrgenommen werden können.

Die Tatsache, dass Monster oft als Metaphern oder Allegorien verwendet werden, wird bedeutend, wenn man die Funktion von Monstern in beiden Filmen betrachtet. Beim Vergleich der beiden Filme und einer abschließenden Analyse wird deutlich, dass obwohl die beiden Filme ähnliche Elemente verwenden, ihre Darstellung des Bürgerkriegs und die Rollen von Monstern, fantastisch oder menschlich, signifikant unterschiedlich sind.

Abstract in english

This study is dedicated to the analysis of two films about the Spanish Civil War and the period of Francoism in post-war Spain: *El espíritu de la colmena* (1973) by Víctor Erice and *El laberinto del Fauno* (2006) by Guillermo del Toro. The analysis primarily focuses on the role of monsters and fantastical beings in relation to the portrayal of the historical context. The presence of monsters is a common element in both films. Similarly, the fact that a young female child turns away from the cruel reality and escapes into a fantastical world is a shared characteristic.

First, the role of the child in literature and cinema is examined, with particular attention to their exposure to warfare and the relationship between children and monsters. Subsequently, the term "monster" is scrutinized in detail, and various definitions are juxtaposed. In both films, the monsters are characterized, on one hand, by their deviation from the norm, especially in terms of their physical attributes. Nevertheless, as exemplified by Captain Vidal in *El laberinto del Fauno*, it is evident that humans can also be perceived as monsters based on their behavior.

The fact that monsters are often used as metaphors or allegories becomes significant when considering the function of monsters in both films. Upon comparing the two films and conducting a final analysis, it becomes evident that although the two films employ similar elements, their portrayal of the Civil War and the roles of monsters, whether fantastical or human, differ significantly.