

EL VALOR METAFÓRICO DEL FAIRY TALE POSMODERNO:
PERSONAJES INFANTILES Y FANTASMAS DEL PASADO
EN EL CINE FANTÁSTICO CONTEMPORÁNEO
DE HABLA HISPANA (A PROPÓSITO DE GUILLERMO
DEL TORO Y JUAN ANTONIO BAYONA)

MARÍA ISABEL ESCALAS RUIZ
Universitat de les Illes Balears
m.escalas@uib.es

Recibido: 10-12-2018
Aceptado: 24-09-2019



RESUMEN

El presente artículo pretende plantear el análisis del valor metafórico y la estructura narrativa del *fairy tale* contemporáneo y sus constantes temáticas, aplicado a los personajes infantiles de una selección de películas del cine fantástico de habla hispana bajo el sello de Guillermo del Toro y Juan Antonio Bayona en tanto que directores y/o productores ejecutivos. En el primer caso, se analizan las películas de Del Toro *El espíritu del diablo* (2001, director), *El laberinto del fauno* (2006, director) y *Mamá* (2013, productor ejecutivo, dirigida por A. Muschietti) y, en el segundo, las películas de J.A. Bayona *El orfanato* (2007, director), *Un monstruo viene a verme* (2016, director) y *El secreto de Marrowbone* (2017, productor ejecutivo, dirigida por Sergio G. Sánchez). Estas líneas temáticas tratan los vínculos materno-filiales y las conexiones de los personajes infantiles monstruosos con lo fantástico y con seres fantasmales.

PALABRAS CLAVE: personajes infantiles; cine fantástico contemporáneo de habla hispana; Guillermo del Toro; Juan Antonio Bayona; maternidad.

THE METAPHORICAL VALUE OF POSTMODERN FAIRY TALE: CHILDHOOD CHARACTERS AND GHOSTS OF THE PAST IN SPANISH-CONTEMPORARY FANTASTIC CINEMA (G. DEL TORO AND J.A. BAYONA)

ABSTRACT

This paper aims to analyse the metaphorical meaning and the underlying narrative structure of contemporary fairy tales and their thematic lines. Focusing on children's characters, a selection of six contemporary Spanish films of the fantastic by Guillermo del Toro and Juan Antonio Bayona are analysed: firstly, *El espinazo del diablo* (2001, director), *El laberinto del fauno* (2006, director) and *Mamá* (2013, executive producer, directed by A. Muschietti) and secondly, the films of J.A. Bayona *El orfanato* (2007, director), *Un monstruo viene a verme* (2016, director) and *El secreto de Marrowbone* (2017, productor ejecutivo, dirigida por Sergio G. Sánchez). These thematic lines will explore the maternal-filial bonds and the connections of monstrous children's characters with the fantasy and the ghostly beings.

KEYWORDS: children's characters; fantastic Spanish-contemporary-cinema; Guillermo del Toro; Juan Antonio Bayona; motherhood.



1. INTRODUCCIÓN¹

La realidad puede convertirse en una auténtica pesadilla y, en ocasiones, es a través de la intervención de lo fantástico donde ésta se torna llevadera. La suspensión o la penetración en los límites de lo real pueden desarrollarse utilizando el género del *fairy tale* en los códigos del cine contemporáneo de habla hispana. Concebimos la noción de *fairy tale* a partir de la teorización de Zipes:

The fairy tale as a mimetic genre that retains its roots in oral traditions has formed distinct patterns of action, employing other media such as print, electronics, drawing, photography, movies and digital technology to create coun-

1 El presente artículo forma parte temáticamente de la tesis doctoral en desarrollo de la autora, bajo la dirección de la Dra. Patricia Trapero Llobera (Departamento de Filología Hispánica, Moderna y Clásica, UIB) y la cual está sujeta a la financiación por un contrato predoctoral de la Universidad de las Islas Baleares (UIB). Mis agradecimientos van destinados también a su supervisión y apoyo.

terworlds and gain distance from our world of reality so that we can know it as well as ourselves. In the process fairy tales have been changed while changing the media. (2012: 20)

Según esta definición, podemos vislumbrar la evolución del género a través de otros medios, más allá de la tradición oral y después escrita acompañada de ilustraciones para pasar al cine con una intención mimética en la que se establece una clara distinción entre el mundo real y el mundo imaginario o fantástico. Además, tanto Zipes (2011, 2012) como Bacchilega (2013) también otorgan valor a los *fairy tales* en tanto que éstos pueden ofrecer modelos de acción para el comportamiento social real frente a las injusticias reales, al reflejar personajes que nacen en un entorno conflictivo. Además, son capaces de proporcionar aprendizajes y herramientas antes las injusticias de la vida real: «Fairy tales were not created or intended for children. Yet they resonate with them, and children recall them as they grow to confront the injustices and contradictions of so-called real worlds» (Zipes, 2012: 20).

Sin embargo, no debemos olvidar que los teóricos contemporáneos del *fairy tale* tienen una base esencial en las teorías canónicas conceptualizadas por Vladimir Propp en su *Morfología del cuento maravilloso* (1928). El cuento se entiende como un organismo, una estructura en la que es posible delimitar los diferentes elementos integrantes que lo perfilan como entidad narrativa específica. Las funciones de los personajes dependerán del tipo de acción que lleven a cabo dentro del grado y alcance significativo del desarrollo del cuento en su totalidad, de manera que el relato poseerá una dimensión temporal, en la mayoría de los casos lineal, donde los personajes en tanto que actantes (según la terminología de Greimas, 1976) sufren/protagonizan una sucesión de acontecimientos. El cuento maravilloso es, para Propp, un proceso en el que el personaje parte de un daño o de una carencia y, después de haber pasado por funciones intermedias, llega a un desenlace en el que su estado cambia, generalmente, subsanando la carencia o daño y restaurando el orden subvertido. Sin embargo, no todos los personajes tienen el mismo grado de significación en la estructura general, de manera que Propp los dividirá en los fundamentales y los secundarios.

Justamente será en este punto donde tanto Propp como especialmente Greimas (1976) establecerán el modelo esencial del cuento maravilloso que será la base de las posteriores investigaciones sobre el *fairy tale*, de acuerdo con la definición en la que nos basamos. Existe un héroe (Propp) activo y sometido a diversas peripecias; para Greimas, Sujeto que desea un objeto concreto que puede ser enviado por un mandatario, donante (Propp) o emisor

(Greimas) porque envía al héroe a una misión cuyo destinatario (Greimas) es el otro actante del par emisor-destinatario que constituye la esfera del intercambio del objeto (Greimas), es decir, el objeto de deseo del sujeto o héroe. Para alcanzar su objetivo puede recurrir a un auxiliar (Propp) que presta socorro al héroe o ayudante (Greimas) aunque existe un antagonista o agresor (Propp) que comete la fechoría, es decir, un oponente o adversario (Greimas) que impide alcanzar el objeto de deseo. El héroe, según Propp, puede incluso sufrir la suplantación temporal de su identidad con la aparición de un falso héroe que lleva a cabo sus funciones. Greimas, además, establece tres parejas de que resultan muy operativas para el análisis comparativo: sujeto-objeto; emisor-destinatario y ayudante-adversario.

En este artículo recogemos de forma subyacente estas bases teóricas para proporcionar una definición de *fairy tale* posmoderno aplicada a nuestro objeto de estudio el cual concebimos como un relato que, siguiendo básicamente los esquemas canónicos del cuento maravilloso, es protagonizado por personajes infantiles como epicentro narrativo insertos dentro de dinámicas o problemáticas a nivel familiar y/o social y sujetos a una transgresión voluntaria de la noción de familia como institución social. En estos relatos irrumpirá lo fantástico como mecanismo de desestabilización de los límites de lo real y con un claro valor metafórico o simbólico de tal manera que los productos culturales generados desarrollarán constantes temáticas ancladas en la contemporaneidad en las que la superación de situaciones adversas permitirá obtener aprendizajes vitales.

Este es precisamente el punto de partida de nuestro trabajo que aplicamos a una selección de películas del cine fantástico de habla hispana bajo el sello de Guillermo de Toro y Juan Antonio Bayona en tanto que directores y/o productores ejecutivos. En el primer caso, se pretenden analizar las películas *El espinazo del diablo* (2001, director), *El laberinto del fauno* (2006, director) y *Mamá* (2013, productor ejecutivo, dirigida por A. Muschietti) y en el segundo, *El orfanato* (2007, director), *Un monstruo viene a verme* (2016, director) y *El secreto de Marrowbone* (2017, productor ejecutivo, dirigida por Sergio G. Sánchez).

Partimos de la utilización del concepto de «fantástico» referido al cine contemporáneo recogiendo las aportaciones de académicos de corte internacional y siguiendo la definición de Rowan-Legg:

The word 'fantastic' in relation to film tends to bring an assumption that something within the narrative or stylistic elements will be unrealistic or highly improbable within our empirical understanding of the world: a mysterious intru-

sion into the context of real life, a confrontation with the inexplicable, or a break with the acknowledged order. This can mean the supernatural, abnormal psychic states, delusion, or the extreme. (2016: 3)

Las películas fantásticas y de terror de habla hispana parecen se están convirtiendo en un fenómeno a escala mundial, de acuerdo con el estudio de Olney (2014: 373): «The salvation of the Spanish horror film came at the turn of the twenty-first century»; un hecho que ha propiciado el aumento de investigaciones específicas como las de Lázaro-Reboll (2012), Aldana (2016), Gómez (2017) y Sánchez Trigos (2017), que diseñan una especie de historia de lo fantástico en la cultura española. Y una innegable visibilidad que, de acuerdo con el estudio de Rowan-Legg (2016: 5), tiene su reflejo en la presencia de las producciones de directores como Álex de la Iglesia, Guillermo del Toro, Paco Plaza o Sergio G. Sánchez en festivales nacionales e internacionales, así como a la accesibilidad de los contenidos tanto en los circuitos comerciales como en las plataformas televisivas *on demand*.

Una de las peculiaridades del cine fantástico y del gótico español contemporáneo radica precisamente en la transgresión de los valores religiosos y culturales de la sociedad española, tal y como apunta el exhaustivo estudio de Aldana (2017: 2): «The Gothic in Spain could be read as that which has deliberately doomed itself to the pursuit of transgression and of that which is not religiously or culturally sanctioned». En ese sentido, de acuerdo con Roas (2011: 35), el objetivo de lo fantástico radica en desestabilizar los límites de lo real, de las normas físicas que nos hacen sentir seguros. Así, si entendemos la familia y el hogar como las instituciones sociales que nos proporcionan mayor seguridad como individuos, no resulta sorprende que las producciones cinematográficas que constituyen nuestro corpus de trabajo planteen la desestabilización de lo real a través de lo fantástico desarrollando argumentos centrados en los vínculos paterno-filiales y cómo estos afectan a la desestructuración del hogar físico y del hogar colectivo o social. Todo ello se realizará en un contexto socio-histórico contemporaneizado y a través de la perspectiva infantil.

La figura infantil ha sido utilizada en la(s) pantalla(s) para encarnar las aspiraciones, las preocupaciones y problemáticas, propias de la esfera de los adultos (Lebeau, 2008; Stewen, 2014). En ese sentido, partimos de la premisa de que los niños son vistos como agentes poderosos dentro de la ficción audiovisual (Lury, 2010) y aunque hayan estado sometidos a una cierta idealización «normativa» y cultural basada en valores románticos de inocencia y vulnerabilidad, existen «otros» niños cuya identidad puede desafiar el orden establecido

(Olson y Scahill, 2014) en una escala de grises que, más allá de una visión dicotómica entre el niño-víctima y el niño monstruoso, explora los márgenes y los límites de la misma y sirve incluso, de catalizador de los miedos de la propia humanidad. Según la historia del cine que aporta Lebeau (2008: 44), la figura de los personajes infantiles se puede considerar un motivo reconocible y, concretamente, no puede desestimar su papel dentro del cine fantástico contemporáneo y de cineastas cuya marca se ha venido consolidando las últimas décadas. Algunos ejemplos de ello los encontramos en producciones nacionales o coproducciones como *Los otros* (Alejandro Amenábar, 2001), *Los sin nombre* (Jaume Balagueró, 1999), *El secreto de Marrowbone* (Sergio G. Sánchez, 2017) o *Verónica* (Paco Plaza, 2017), sin olvidar el precedente imprescindible de Narciso Ibáñez Serrador *¿Quién puede matar a un niño?* (1976); así como películas internacionales icónicas como *The Village of the Damned* (Wolf Rilla, 1960) y *Children of the Corn* (Fritz Kiersch, 1984) y ya recientemente *Hereditary* (Ari Aster, 2018), *Blackwood* (Rodrigo Cortés, 2018) o *The Prodigy* (Nicolas McCarthy, 2019).

Los niños sujetos cuya representación revela la extrañeza del mundo en el que viven (Lury 2010: 14), pudiendo funcionar como mediadores no solamente de la extrañeza donde se inserta lo fantástico, la suspensión de las reglas de la realidad y lo sobrenatural, sino también como nexos de comunicación posible entre el pasado y el presente, habitualmente desde la experimentación de un trauma individual y/o colectivo.

Cabe tener en cuenta que los personajes infantiles que analizaremos en nuestro corpus se enmarcan en un contexto contemporáneo en el que podemos cuestionar los códigos de nuestra propia realidad y, por tanto, nuestra propia identidad, evidenciando la problemática a la que podemos estar sometidos, de acuerdo con Roas:

El mundo del relato fantástico contemporáneo sigue siendo nuestro mundo, seguimos viéndonos representados en el texto. Nuestros códigos de realidad (...) no sólo no dejan de funcionar cuando leemos relatos fantásticos, sino que actúan siempre como contrapunto, como contraste de unos fenómenos cuya presencia imposible problematiza el precario orden o desorden en el que fingimos vivir más o menos tranquilos. (2009: 116)

1.1. *La familia como leitmotiv*

Los niños de las producciones audiovisuales seleccionadas bajo el sello Del Toro y Bayona comparten tener una alta capacidad sensitiva e imagina-

ción; vivir situaciones familiares adversas; ser «problemáticos» en sus acciones, en ocasiones, alejadas de las expectativas que se le presuponen a la infancia y, por lo general, con un aspecto no convencional y ligado a una cierta alteridad. Tal es así que la familia —o la ausencia de ella— deja en estos personajes una impronta que resulta esencial en la construcción de su personalidad. Las dinámicas familiares, la pérdida de los padres o los referentes paternos, la orfandad literal o simbólica, la enfermedad y los lazos entre hermanos influyen en la creación de una memoria que bebe del contexto en el que se inserta. Por una parte, podemos hacer hincapié en una memoria colectiva que se construye desde el contexto histórico y causa unas heridas emocionales, por otra parte, podemos enfatizar la importancia de la construcción de una memoria individual en la que el contexto familiar va a resultar clave para el desarrollo de personajes infantiles que actúen como nexos con fantasmas del pasado. Ambas memorias usan el *fairy tale* como estructura narrativa subyacente que dotan de un valor simbólico. En esta estructura, tal y como hemos comentado anteriormente, encontramos un héroe o heroína (un personaje infantil) que desea un objeto (un referente paterno, un vínculo paterno-filial del que carece, sentirse amado o comprendido), es auxiliado por un ayudante (habitualmente, un agente o elemento o espacio fantástico), orientado por un oponente (habitualmente de un plano de realidad) y, finalmente, el conjunto de hechos es arbitrado por un emisor que responde al eje moral e ideológico del *fairy tale*.

Ya Zipes (2011: xii) destaca esta pervivencia estructural en la actualidad a través de otros formatos como el televisivo o el cinematográfico: «Folk and *fairy tales* pervade our lives constantly through television soap operas and commercials, in comic books and cartoons, in school plays and storytelling performances». En ese sentido debemos tener en cuenta que los *fairy tales* contemporáneos que analizaremos se fundamentan en la concepción de que, siguiendo las aportaciones de Holbek (1998), el estructuralista Vladimir Propp (1928/1968) y Alessandro Falassi (1980), los *fairy tales* podrían ser considerados como exploraciones de las relaciones familiares, sus valores, así como sus proyecciones en la sociedad, de acuerdo con el estudio realizado por Greenhill y Eve Matrix (2010: 4-5).

Así pues, nos interesa la exploración de la selección de películas fantásticas de habla hispana contemporánea en tanto que *fairy tale* contemporáneos que recogen elementos narrativos de lo fantástico maravilloso y que permite explorar las relaciones y los vínculos materno-filiales como constantes temáticas y narrativas de las mismas. Es decir, nos referimos a la utilización del sistema actancial como estructura narrativa comentada con anterioridad —los pro-

tagonistas infantiles son los héroes/heroínas que se enfrentan a un oponente real o sobrenatural con un motivo que les conduce a anhelar un objeto de deseo relacionado con una carencia afectiva o con el tipo de relación de los vínculos parentales o las proyecciones de éstos y es ayudado por la intervención de un agente o elemento de lo fantástico— junto con la aparición de personajes recurrentes y elementos fantásticos y elementos de terror tradicionalmente asociados a lo maravilloso — tales como seres sobrenaturales que raptan a los niños; el héroe o heroína que es guiada por un fauno, el fantasma que se aparece al protagonista para que interceda y permita zanjar un tema que quedó pendiente en vida—, dentro de constantes temáticas donde las relaciones entre referentes paternos y maternos y los hijos resultan relevantes. Retomamos las condiciones según las cuales un texto puede adscribirse a lo fantástico según Todorov (1970: 24) en su necesidad de obligar al lector / espectador, a considerar el mundo de los personajes como un mundo de personas reales y a dudar entre una explicación natural o sobrenatural de las acciones que tienen lugar supeditando esta interpretación a la identificación con los personajes infantiles. O bien, contrariamente, puede también concebirse lo fantástico como la transgresión de lo real por medio de la manifestación de lo imposible (Roas, 2011).

Como afirma Olney (2014: 378), una de las principales características del cine de terror español es la figura del niño: «A second key pattern in Spanish horror is the centrality of children (...) they have been victimized by those closest to them, a narrative trope that situates horror within the family» y esta característica es extrapolable a los distintos personajes infantiles de nuestro corpus de trabajo. Así, el concepto de «infancia» se materializa de modos distintos según el sello al que se adscribe. En las obras de Del Toro los personajes infantiles se desarrollan en contextos bélicos donde la sociedad resulta monstruosa, careciendo de referentes afectivos y encontrando en lo fantástico una vía de escape y una estrategia metafórica de resiliencia. En cambio, en Bayona los personajes infantiles están sujetos a la superación de su estado de orfandad, real o simbólica, y sus referentes parentales —ya sean reales o sobrenaturales— acaban siendo los culpables de su propio sufrimiento. No obstante, todas estas ficciones tienen en común que el elemento fantástico surge de la predisposición de la infancia hacia la fantasía. La imaginación, el juego simbólico, la creación de amigos imaginarios y la predisposición a creer en seres sobrenaturales permite crear puentes entre el mundo real y el mundo fantástico, cuyos límites se vuelven difusos. Esto se problematiza cuando el niño se evade o se refugia emocionalmente en esos otros mundos supuestamente imaginarios para huir de una realidad adversa o dolorosa, es decir, se mani-

fiesta en una traslación espacio-temporal donde gobiernan elementos de lo fantástico. Esta misma premisa narrativa se ve reflejada de manera paradigmática en el ejemplo de Connor (*Un monstruo viene a verme*) como personaje infantil quien, tras la necesidad afectiva por su estado de orfandad parental, ve en lo fantástico una vía de escape de su dura realidad.

1.2. *Los personajes infantiles como mediadores de lo fantástico y lo fantasmal*

Los personajes infantiles se utilizan como mediadores con seres fantasmales o con lo fantástico y sobrenatural. De esta manera, servirán de conectores entre la memoria colectiva o pasado emocional e histórico común, y la memoria individual formada por los recuerdos que constituyen parte de nuestra identidad. En ese sentido, nuestra propuesta apunta a la consideración de los personajes infantiles como vínculos o anclajes de lo fantástico. Partiendo de esa premisa, podemos establecer una contraposición entre el mundo infantil (lleno de fantasía, imaginación, juego simbólico, sensibilidad y predisposición para creer, sugerir o conectar con lo sobrenatural) y el mundo adulto (supuestamente gobernado por las leyes de la razón).

Uno de los anclajes lo encontramos en la exploración de las relaciones liminares entre la vida y la muerte y los personajes infantiles entendidos como médium con seres sobrenaturales y fantasmales que, en suma, pueden acabar representando la monstruosidad de su propia sociedad o contexto sociohistórico. La sociedad de la que son víctimas puede tomar la forma de una maternidad (principalmente) y paternidad (secundariamente) tormentosa que, en lugar de proporcionar un espacio de seguridad y de protección, ofrece un desamparo absoluto de orfandad social, es decir, la carencia de unos referentes que de manera tácita puedan representar el afecto necesario para el apropiado desarrollo de la personalidad de los personajes infantiles, como sucede en *El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*. Por otra parte, esta maternidad / paternidad sobre-protectora que se torna asfixiante y tóxica en tanto que acaba siendo la causante de las desgracias a las que son sometidos sus propios hijos, como sucede en *El orfanato*, *Mamá*, *Un monstruo viene a verme* y *El secreto de Marrowbone*.

Los fantasmas acaban siendo los seres sobrenaturales por antonomasia (Roas, 2001: 8-9), aquellos que parecen haber eludido la muerte y que vagan y se manifiestan gracias a su permeabilidad en un plano distinto de realidad, en un espacio liminar en el que vivió (y en que estamos emocionalmente arraigados) y el plano de presente en el que se encuentra. Es por ello por lo que los niños

fantasmales pueden vestir una máscara de monstruosidad (como vemos en Santi en *El espinazo del diablo* y en Tomás en *El orfanato*) que permite dar cuenta de la irrupción de éstos en un plano de realidad y de la superposición, yuxtaposición e incluso choque narrativo de realidades entre el mundo real y el mundo fantástico. Esta superposición, que tiene el *fairy tale* como base narrativa en tanto que concibe el personaje infantil como héroe que se enfrenta a un oponente real y sobrenatural, permite la construcción de relatos cinematográficos del género de lo fantástico en los que podemos explorar una serie de constantes narrativas y temáticas concretas, tal y como puede verse en la figura 1.

Los niños pueden ser concebidos como mediadores empáticos de lo fantástico en tanto que éstos pueden conectar con seres del más allá, especialmente con fantasmas, según la tradición literaria fantástica. De ese modo, podemos concebirlos como nexos conectores entre el tiempo presente y el pasado en tanto que la identidad infantil se puede entender, siguiendo la tradición literaria fantástica, como más sensible y vulnerable a este tipo de seres, quienes ven en los niños un anclaje hacia el mundo de los vivos, una puerta abierta hacia la esperanza de, por ejemplo, resolver asuntos que quedaron pendientes en vida y que a través de ellos pueden llegar a materializar. No obstante, estas acciones no necesariamente pueden llegar a desestabilizar o desequilibrar las dinámicas familiares.



Figura 1. Constantes narrativas y temáticas del *fairy tale* aplicado al cine contemporáneo de habla hispana

1.3 *Lo fantástico como estrategia narrativa de resiliencia infantil*

Lo fantástico es una vía de escape para aceptar la pérdida o la carencia de la figura de un parente, ya sea a nivel literal o simbólico. Lo fantástico se convertirá, para los personajes, en una estrategia de resiliencia. Igualmente, lo fantástico se concebirá como una vía metafórica para plasmar la situación emocional o el estado mental de los protagonistas infantiles: el sentimiento de soledad, de desamparo, el proceso de duelo por una orfandad real o simbólica, total o parcial, así como el modo de adaptarse a una nueva realidad donde se manifiesta la ausencia o la carencia de ese ser querido que es suplido por un ser sobrenatural fantasmal o bien por un juego o espacio simbólico que acaba cumpliendo la función de sustituto emocional.

Buenos ejemplos de las estrategias de resiliencia adoptadas por los personajes infantiles son aquellos que no dejan de tener un anclaje con lo fantástico y lo sobrenatural (manifestaciones fantasmales de las figuras parentales en *Mamá*) o a través de un elemento natural (el agua en *El espinazo del diablo*; el árbol de *Un monstruo viene a verme*); o un objeto (el libro mágico de *Un monstruo viene a verme*; las piedras que dejaban los amigos de Simón en *El orfanato*) o lugar con valor metafórico y/o mágico (el laberinto de *El laberinto del fauno*, la casita de Tomás en *El orfanato*; la cabaña dentro de la casa en *El secreto de Marrowbone*). Todos ellos conducen a la creación metafórica y a la atribución simbólica de los espacios de lo fantástico asociados a la infancia. Estos suponen nexos de conexión con seres queridos que ahora han adoptado otras formas de representarse y manifestarse: los fantasmas eligen la identidad infantil a veces monstruosa o enferma para tomar forma en el lugar de los vivos, trazar o terminar aquello que dejaron abierto en su propia vida.

De este modo, lo fantástico es utilizado como refugio emocional y, precisamente, este anclaje con seres sobrenaturales implica esta búsqueda de un afecto perdido (en el caso de la orfandad) o no encontrado (en el caso de la carencia afectiva paterna) con fuertes implicaciones sociales e históricas. Así, lo sobrenatural acaba sustituyendo una maternidad que no cumple con su función social adquirida según los códigos heteropatriarcales (Molina, 2006; Arnold, 2016), es decir, una maternidad no protectora que deja a los hijos y niños de la guerra desamparados (*El espinazo del diablo* y *El laberinto del fauno*) a través de las malas actitudes de figuras que adoptan el poder (fascista) como símbolo metafórico para ejercer control en la vida de los demás, un control que no deja de esconder, también, ciertas carencias afectivas

en la infancia tanto del personaje de Jacinto en *El espinazo del Diablo* y del capitán Vidal en *El laberinto del fauno*. Los monstruos que se les aparecen a los niños son metafóricos pero motivados por sus propias circunstancias personales: la pérdida de alguien querido, la consecuente aceptación y la entrada en un proceso de duelo que puede crear tensiones en las personas de nuestro entorno.

2. EL FAIRY TALE CON VALOR METAFÓRICO Y LOS VÍNCULOS MATERNO-FILIALES COMO CONSTANTES NARRATIVAS Y TEMÁTICAS

El corpus seleccionado responde a una serie de constantes narrativas que toman la figura infantil como epicentro: los niños se posicionan como mediadores del trauma, la nostalgia y los fantasmas del pasado los cuales se insertan en una familia desestructurada, disfuncional o resquebrajada que les conduce a un estado de soledad o de desamparo real o metafórico en muchos casos coincidente, de manera general, con la inexistencia de un hogar o por la ausencia de una figura paterna. Todo ello podemos verlo en el universo de Bayona (*El orfanato* y *Un monstruo viene a verme*) y Guillermo del Toro (*El laberinto del fauno*, padre ausente tras la Guerra Civil); la orfandad de los hermanos por accidente de los padres (*Mamá* y *El secreto de Marrowbone*).

Las carencias afectivas y/o traumas deben sustituirse por otros elementos como la alegoría de un mundo fantástico, la conexión con amigos imaginarios que supongan un soporte emocional, lo sobrenatural o el contacto con seres fantasmales. Podemos apreciar que el trauma, dolor o, incluso, horror parten, desde el propio hogar, desde la familia o el entorno familiar que actúa como desencadenante de lo fantástico. Así pues, la familia se posiciona como lugar del horror, del dolor y del sufrimiento. Es en ella donde se pone en tela de juicio las habilidades parentales y, también, los errores de algunos padres quienes, en una aparente voluntad por amar y cuidar a sus hijos, acaban perjudicándolos de algún modo, cometiendo actos que van en contra de sus intereses. Por ejemplo, la sobreprotección presente en *Los Otros* donde una madre debe criar sola a sus hijos tras la muerte de su marido en la guerra y su estado mental acaba afectando de un modo enfermizo, al tratamiento de sus propios hijos. El estado poco racional o poco efectivo (en la sobreprotección) para el bienestar de los hijos provoca que los niños acaben siendo víctimas de las irresponsabilidades de sus padres, de sus carencias emocionales o de sus decisiones poco favorables a sus hijos.

Estas constantes narrativas pueden provocar distintos tipos de patrones de conducta infantil reiterativos en el cine fantástico contemporáneo de habla hispana que tendrán su reflejo en el establecimiento de la comunicación con seres imaginarios o seres sobrenaturales con los cuales los personajes infantiles mantienen una relación de proximidad basada en un juego que solamente será superado si cumple estrictamente con las reglas establecidas del juego en cuestión. El patrón de conducta asociada al juego o a la superación de una serie de retos para llegar a una determinada meta forma parte de los distintos obstáculos a los que debe enfrentarse el personaje infantil en tanto que héroe del *fairy tale*, cumpliendo, de esta manera, con algunas de las funciones señaladas por Propp (1928). Así pues, para poder resultar victoriosos los personajes infantiles deben obedecer estrictamente las reglas del juego, pese a que ello implique mentir o realizar acciones que van en contra del interés propio con el fin de ir alcanzando pistas en una estructura más o menos laberíntica en *El laberinto del fauno*, la búsqueda del tesoro con claras referencias a *Peter Pan* (1904) de J.M. Barrie en *El orfanato*, o bien el viaje onírico de Connor en *Un monstruo viene a verme*, cuya evasión en mundos alternativos podría tener como intertexto *La historia interminable* (1979) de Michael Ende. El juego narrativo es claro: cada personaje tiene una meta, un fin, un objetivo que desea alcanzar y una serie de pruebas que debe ir superando para alcanzarlo, pese a que ello conlleve esfuerzo y sufrimiento. Este viaje del héroe resulta un camino de aprendizaje, un rito iniciático en forma de *fairy tale* en el que inciden distintos intertextos de narraciones similares que provienen tanto de la tradición oral como de textos clásicos de la literatura.

Como se ha comentado anteriormente, el criterio que adoptamos para la selección de estas obras responde a dos constantes narrativas y temáticas: una primera constante se correspondería con la que podríamos denominar como «la maternidad social y tormentosa» en la cual tiene preponderancia la memoria emocional e histórica de los personajes infantiles; y una segunda constante que se correspondería con «la maternidad arraigada y sobreprotectora» que se torna asfixiante y sempiterna y permite las transiciones fantasmales entre vida y muerte y la memoria individual, es decir, los recuerdos traumáticos presentes en los personajes infantiles. Éstas que se corresponden con ejemplos seleccionados bajo el sello de los dos directores/productores ejecutivos en un primer lugar y, en un segundo lugar, se adscriben a una estructura narrativa subyacente concreta de la contemporización del *fairy tale* fantástico con valor metafórico a propósito de las películas del corpus seleccionado.

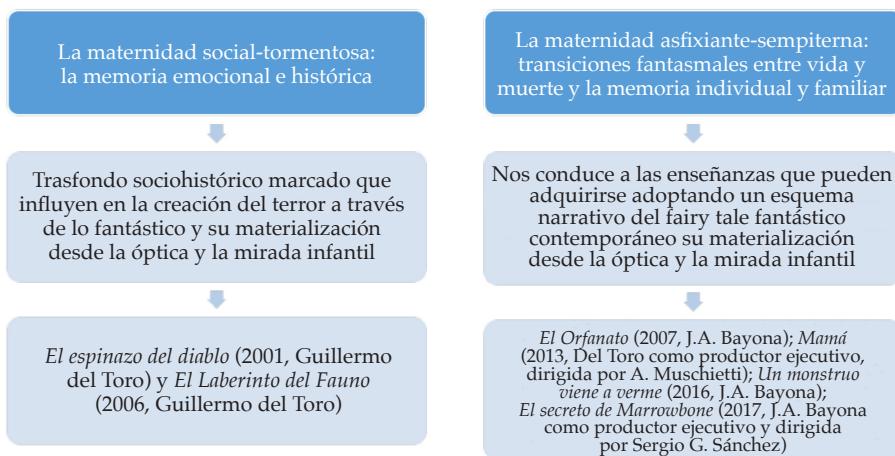


Figura 2. Maternidad social-tormentosa y maternidad asfixiante-semipermanente

2.1. La maternidad social y tormentosa y la memoria emocional e histórica bajo la estructura del género fantástico

En este apartado analizamos como casos de estudio *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro, 2001) y *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006) pese a establecer relaciones con otras películas del corpus seleccionado como *El Orfanato* (2007) y *Mamá* (2013). En ellas se sigue la estructura del género fantástico en la que el marcado trasfondo sociohistórico influye en la creación del terror social a través de lo fantástico y su materialización desde la óptica y la mirada infantil. Hablamos de «terror social» en tanto que consideramos que en ambas películas puede existir una asociación entre la sociedad entendida como «madre creadora» de terrores sociales que, en las producciones de Del Toro, crearán monstruos fascistas que tienen en los personajes infantiles a sus víctimas últimas. En ese sentido, resulta evidente la traslación a una sociedad-país que se ve reflejada en un argumento que sin duda ayuda a la creación de una memoria histórica conjunta que repercute en la construcción de un imaginario colectivo.

Así pues, Ofelia podría ser entendida como mediadora del trauma de posguerra en *El laberinto del fauno* (Guillermo del Toro, 2006) pues es capaz de mostrar el dolor colectivo desde la individualidad infantil y los aprendizajes resilientes tras las distintas pruebas y las aventuras en formato de cuento de tradición oral que va superando a lo largo de la película. El pasado traumático se presenta a través de los franqueables límites del juego fantástico con capa-

ciudad metafórica mediante la yuxtaposición de lo fantástico y las convenciones narrativas de los cuentos de hadas. La evasión fantástica muestra la aceptación del horror del pasado, la memoria basada en un sustrato histórico doloroso en un pacto de silencio revelado a la audiencia. La posguerra civil española y sus efectos serán, pues, planteados desde el punto de vista del imaginario infantil que recorre los diferentes puntos de una guerra y de sus efectos: hambre, violencia, machismo, niños sin escuela, guerra.

De acuerdo con Pastor (2011: 423) existe la convención de que cada irrupción del mundo mágico va precedida de un suceso ocurrido en el mundo real. Existe un paralelismo o analogía entre el mundo real y el mundo mágico de Ofelia, de acuerdo con Pastor (2011: 392): «Del Toro recurre a la yuxtaposición del mundo real y fantástico para lograr su propósito, pero, a su vez, construye un elocuente paralelismo entre la representación de la monstruosidad (...) para cuestionar y reevaluar la establecida y respetada hegemonía patriarcal y sus consecuencias sobre el individuo».

2.1.1. Aislamiento y evasión

La posguerra de *El laberinto del fauno* representa a través del personaje de Ofelia a los llamados «niños de nadie», a los expósitos de posguerra, niños huérfanos, sin escolarizar, desamparados a la merced del destino, al igual que sucederá con los «hijos de los rojos» de *El espinazo del diablo*. En el caso de *Mamá*, las hermanas viven aisladas, de forma extrema, de la sociedad, entroncando con la imagen del *enfant sauvage* en la que el desamparo no solamente se da por parte de las figuras paternas sino por una estructura social de la que no participan las protagonistas. La única fuente de afecto es la compañía de ese ser sobrenatural al cual imitan y que, por aprendizaje vicario, asocian a la figura maternal. En el cine de Bayona, concretamente en *El orfanato* y *Un monstruo viene a verme*, los protagonistas infantiles masculinos carecen de la figura paterna, aunque conviven y desarrollan habilidades resilientes debido a un fuerte vínculo con la madre. Así, mientras en las dos películas de Bayona asistimos a la presencia de la madre, en *El laberinto* y *Mamá* la orfandad es completa.

Por una parte, en *El laberinto del fauno*, la protagonista debe superar una serie de pruebas de cuyo éxito dependerá su transición a un estado de desarrollo y de madurez personal propio de la adolescencia y el abandono de la infancia. Estas pruebas se endurecerán a medida que se desarrolle la película con el consecuente estado de debilidad física o enfermedad de la(s)

respectiva(s) madre(s), por embarazo en la primera y, si establecemos un puente comparativo con *Un monstruo viene a verme* de Bayona, con el avance de la enfermedad de la madre. Por tanto, en *El laberinto del fauno* y en *Mamá*, todos los protagonistas infantiles sufrirán en algún momento la ausencia doble de las figuras tanto de la madre como del padre, dejándolos en un estado de orfandad total. Una orfandad que, sin embargo, se contrarrestará con la existencia de figuras de apoyo como la criada en *El laberinto* y los tíos en *Mamá* que se convertirán en la única vía de escape hacia un futuro que se dibuja incierto.

Así, tal como señala Gómez López-Quiñones (2009: 74), desvelar la función de los personajes infantiles resulta esencial para poder explorar y analizar las problemáticas subyacentes a nivel de constantes temáticas de la memoria social de una etapa monstruosa de su historia, así como de la memoria individual y familiar que genera máscaras de monstruosidad asociadas a la infancia. Por tanto, se establece una dicotomía en la conceptualización de la infancia romántica en *El laberinto del fauno* la cual entraña la representación de voces disonantes en el que se puede apreciar un universo simbólico con un sustrato histórico de la época de posguerra española, tras la Guerra Civil. Un contraste entre estos dos mundos, el histórico y el fantástico, remarcado por Gómez López-Quiñones (2009) y Pastor (2011).

El laberinto del fauno y *El orfanato* comparten los niños como epicentros narrativos y como sujetos expuestos a una situación dolorosa por el contexto familiar y el contexto sociohistórico en el que los traumas del pasado y la memoria sirven de catalizadores del sufrimiento del presente a través de la identidad infantil. En *El Orfanato* asistimos a la evolución del trauma individual de Simón —su grave enfermedad y la consecuente creación de amigos imaginarios que, en realidad, son fantasmas infantiles del pasado y compañeros de juego de su propia madre cuando creció en el Orfanato del Buen Pastor— al trauma colectivo por el descubrimiento del dolor por el asesinato de los niños a manos de Benigna. Estos huérfanos que no habían tenido la suerte de ser adoptados, al morir quedaron en el más absoluto olvido continuando su visibilización social al transformarse en fantasmas en busca de justicia a través de la figura de Simón y del juego que le proponen. Este juego se convertirá, pues, en el nexo entre la infancia viva representada por Simón, y la infancia muerta encarnada por los cinco compañeros de la institución y por Tomás, el hijo de Benigna que murió ahogado en las grutas.

En *El laberinto del fauno*, por su parte, asistimos al trauma individual de Ofelia tras el dolor por la desaparición de su padre tras la Guerra Civil y a un

proceso de orfandad absoluta después de la muerte de su madre al dar a luz. Este trauma individual alcanza distintas analogías con el contexto sociohistórico en el que se ambienta la película, tiempo de posguerra en la que los niños huérfanos también quedaban en un desamparo social y cuyo futuro incierto podía desembocar en destinos trágicos y sus muertes silentes caían en el olvido en tanto que no habría nadie que les recordara.

2.1.2. La caída de la(s) máscara(s): la descomposición de la identidad infantil fantasmal-monstruosa

Tanto en *El espinazo del diablo* como de *El laberinto del fauno* asistimos a la caída de la(s) máscara(s), de la descomposición física de la monstruosidad infantil tanto del fantasma en estado de descomposición de Santi tras ser ahogado en la fosa por Jacinto, en el primer caso, como la malformación cubierta por un saco de Tomás, en el segundo caso. Estos niños abandonados por las consecuencias de la guerra y carentes de referentes parentales se sitúan a merced de otros adultos, de los cuales reciben un trato vejatorio y violento, pues acaban siendo envenenados en *El orfanato*, o asesinados en *El espinazo del diablo*. En este sentido, son importantes las aportaciones de Lázaro-Reboll (2007) desde una perspectiva de articulación del género fantástico y un enfoque transnacional, y, de manera especial, las de González Dinamarca (2015: 102) quien afirmará que «los adultos cubren y esconden a los niños monstruosos, para intentar mantener el orden en el mundo exterior, pues son incapaces de hacerse cargo de ellos».

Esto es así tanto en la creación de monstruos de la guerra en el marcado contexto sociohistórico de la guerra civil española en *El espinazo del diablo* y en *El laberinto del fauno* como en la situación en la que los adultos son los responsables de su propia crueldad con respecto a los niños y/o sus hijos: por su desatención, por sus carencias, por promesas incumplidas y por su desprotección, que puede conducir precisamente a su enfermedad, pérdida y tragedia.

Así pues, la monstruosidad infantil que se plasma exactamente en el rostro de ambos no es más que la somatización de las culpas adultas. Es decir, su apariencia monstruosa es causa y consecuencia de la representación de la crueldad y de la maldad adulta, que desea ocultar la culpa de sus acciones en la representación monstruosa de los personajes infantiles fantasmales. No obstante, la crueldad se hace latente no sólo con la violencia adulta, mucho

más tangible en *El espinazo del diablo* y más sutil en *El orfanato*, sino también en su actitud de indiferencia y menosprecio a la vida de los niños abandonados allí presentes, sin que nadie los eche de menos, sujetos al desamparo y la desprotección. Es, entonces, cuando la representación de la monstruosidad infantil acaba siendo depositaria de la culpa de las acciones adultas. La monstruosidad de los personajes de Santi y de Tomás es la muestra de la culpa adulta que, de forma paradójica por las características de su apariencia, parece ocupar un rol generador de lo sobrenatural, lo fantástico y lo temible cuando, en realidad, son víctimas de los adultos que supuestamente ocuparían un rol parental. En el caso de Simón de *El orfanato*, su madre Laura podría considerarse como bondadosa y a la vez negligente en tanto que desatiende en algunos momentos a su hijo Simón enfermo para intentar atender supuestamente a los hijos de los demás.

Estos personajes infantiles están sujetos a un doble desamparo: un desamparo emocional en tanto que viven una situación de orfandad ocasionada por la guerra en la que carecen de sus padres y un desamparo material en tanto que el Orfanato sería supuestamente su lugar y espacio de protección, algo parecido al dibujo de un soñado hogar y lugar de seguridad y protección que acaba convirtiéndose, metafóricamente, en su propia tumba por culpa de los adultos que no son capaces o no desean cuidarles y protegerles.

2.2. *La maternidad asfixiante y sempiterna: las transiciones fantasmales entre vida y muerte*

El orfanato, *Mamá*, *Un monstruo viene a verme* y *El secreto de Marrowbone* desarrollarán argumentos en los que la casa, es decir, el espacio, se convertirá en un personaje que simbolizará o encarnará a la madre y/o a la familia y, por extensión, a la memoria individual y familiar.

De este modo, estamos frente al concepto de maternidad asfixiante según el cual el amor de una madre transgrede toda norma y todo límite espaciotemporal, y permite las transiciones que se establecen entre la vida y la muerte, aunque conduzca indefectiblemente a una sobreprotección asfixiante con respecto a los hijos.

En este conjunto de películas se hace hincapié en la constante narrativa y temática de la huella en la memoria individual de los personajes protagonistas infantiles de las heridas, cicatrices y memoria familiar. En ese sentido, parece claro que la familia y los padres constituyen los primeros referentes de las

vidas de sus hijos. Sin embargo, tan importante resulta la marca emocional por la presencia, como la herida que puede causar la carencia afectiva.

2.2.1. Carlos (*El espinazo del Diablo*, 2001), Simón (*El Orfanato*, 2008) y Ofelia (*El Laberinto del Fauno*, 2006): personajes catalizadores de traumas del pasado

En *El espinazo del diablo* los niños que viven en el orfanato de Santa Lucía son hijos de los «rojos» de la guerra civil española. Han sido abandonados, arrebatados de sus padres y desprendidos de cualquier figura que pueda considerarse como sustituta de estos referentes, y estando al cuidado de unos adultos del bando republicano que, con dificultades, pueden proporcionarles un techo, algo de alimento. No obstante, éstos reciben un trato violento por parte de Jacinto, quien en su momento fue uno de esos niños abandonados. Jacinto siempre se sintió solo, apartado del resto de niños y quiso ejercer su poder como forma de satisfacer su vacío afectivo, el de no tener a nadie que llorase si moría, ni familia ni espejismo de amigos allí dentro. Es él quien pretende ejercer el control y oprimir a los más débiles y vulnerables, como también sucede con el capitán Vidal en *El laberinto del fauno*. Ambos representan, en suma, a una figura autoritaria que pretende controlar a uno de los colectivos más vulnerables y que menor objeción puede poner a su voluntad en una sociedad sujeta a los terrores y consecuencias de lo que supone una guerra.

En ese sentido, desde nuestro punto de vista, los adultos acaban representando un autoritarismo férreo con una supuesta educación franquista que conduce a un incremento de la victimización de los personajes infantiles tanto por parte de los adultos, como por parte de una sociedad en guerra que lo consiente y de un estado que lo permite. El niño monstruoso-fantasmal que constituye Santi promulga y recoge lo que en la cultura popular se conoce como «el espinazo del diablo», es decir, aquellos niños que no deberían haber nacido nunca, según le explica el Dr. Casares a Carlos, el niño médium capaz de ver a Santi, el niño-monstruoso fantasmal.

En *El orfanato* pasamos de un trauma individual de Simón y su enfermedad al trauma colectivo. El primero tiene como consecuencia la creación de amigos imaginarios que, en realidad, son fantasmas infantiles del pasado y compañeros de juego de su propia madre cuando creció en el «Orfanato del Buen Pastor»; el segundo se traducirá en el dolor por el asesinato de los niños a manos de Benigna.

2.2.2. La casa alberga monstruos de los que no podemos huir: vínculos paternales-fantasmales amenazantes en *Mamá* (2013) y *El secreto de Marrowbone* (2017)

Parece indudable que la casa actúa como personaje en estas representaciones, pues alberga los fantasmas de los padres que no han dejado huir a sus hijos. Los padres fantasmales acaban siendo los que, quedándose al lado de sus hijos, acaban atormentando su existencia. Esta idea se ve ejemplificada especialmente en *Mamá* y en *El secreto de Marrowbone*. En la primera, la madre es incapaz de dejar ir a sus hijas tras su muerte. Su presencia inquietante irrumpió como en el caso de Charlie, el fantasma amenazante que representa la figura del padre de los cuatro hermanos. Éstos tuvieron que huir porque la presencia fantasmal suponía una violenta amenaza para su vida y la de su madre, quien también acabó muriendo. En ese sentido, los hijos acaban siendo víctimas de sus propios padres, quienes no les dejan vivir sus vidas tal como señala acertadamente (Olney, 2014: 379): «*Children clearly figure as victims, innocent casualties of their parent's wickedness, insanity or inattention*».

En consecuencia, la casa como un personaje más en la estructura narrativa de las películas seleccionadas (García, 2015) y que representaría el espacio de seguridad, protección, la fortaleza donde esconderte de los peligros y los terrores del exterior se acaba convirtiendo en un lugar hostil donde el hogar acaba siendo la propia tumba. De nuevo, en los distintos espacios de lo fantástico en todas las películas analizadas subyace tanto la memoria histórica y emocional como la memoria individual y familiar: los orfanatos en *El espinazo del diablo* y *El orfanato*; la casa abandonada de Marrowbone que sirve como guarida a los hermanos en su huida de en *El secreto de Marrowbone*, o la readaptación a un segundo hogar con otros referentes familiares próximos que sustituyen a las figuras parentales como los tíos en *Mamá* y la abuela en *Un monstruo viene a verme*.

En *Mamá* subyace el concepto de que el amor maternal transgrede toda norma y todo límite entre el mundo de los vivos, los muertos y los entes fantasmales y espirituales con los que se comparten espacios de vida (o de lo que fueron espacios de vida compartidos en un pasado). Victoria y Lilly son dos hermanas que viven en una cabaña abandonada y casi en ruinas después de escaparse y desaparecer de la urbanización donde vivían con su enajenado padre, que asesinó a su madre y tuvo la intención también de matarlas. Sin embargo, un misterioso espectro no permitió que ocurriera y se encargó de cuidarlas en una casa abandonada del bosque durante cinco años subsanando, en cierto modo, su traumática infancia.

De este modo, el espectro asume *a priori* el rol de madre y se convierte en la única fuente de afecto a la que aferrarse y también en el único modelo de comportamiento para las niñas durante sus primeros años de vida. Por imitación, éstas adoptan conductas propias que las acercan al mito del niño salvaje alejado de la civilización y de las normas sociales y con una compleja educación e integración posterior. Si bien su patrón de comportamiento no puede asimilarse al de un animal, las niñas imitan aquello que ven, sienten y presienten a partir del espectro al que ambas llaman «Mamá» dentro en un entorno aislado que solo abandonarán cuando son descubiertas, tras una intensa búsqueda, por su tío Lucas y su novia Annabel quienes las acogerán e intentarán crear un hogar con ellas.

Las hermanas podrían concebirse como víctimas de la pérdida de sus padres; pero a la vez son generadoras de una sensación de extrañeza y de misterio en las escenas en las que se muestran los dibujos que pintan por las paredes con figuras aparentemente humanas deformadas, e incluso, del miedo que provocan en Annabel, al jugar con el fantasma moviéndose de forma violenta por la habitación y riendo de forma perversa. Ese comportamiento extraño² y también puede ligarse, como hemos comentado anteriormente, con la predisposición y habilidad de los personajes infantiles a comunicarse con seres sobrenaturales. Así se muestra en el momento en que, tras un accidente provocado por las fuerzas del fantasma que se manifiestan a través de las mariposas que aparecen en la pared, Lucas permanece en el hospital y entonces es Annabel quien, en una aparente lucha por ocupar un rol materno, se enfrenta involuntariamente con el fantasma al que las niñas llaman «Mamá». Prueba de ello son las declaraciones que Victoria, la niña mayor, le hace a Annabel cuando rechaza sus caricias o muestras de afecto por miedo a las negativas reacciones de un fantasma-madre extremadamente posesivo y casi ubicuo ya que en una terapia psiquiátrica se desvela que el fantasma vive en las paredes que es capaz de atravesar.

Y también se nos avanzarán indicios que permitirán conocer la identidad y origen del fantasma. Por una parte, el tío Lucas, a través del sueño inducido por su hermano fallecido mientras está en coma en el hospital, tendrá la visión de que éste le pide que cuide de las niñas y le señala el bosque, a modo de advertencia de la presencia fantasmal. Por otra parte, Annabel entra en un estado de ensoñación en el cual regresa al pasado donde es capaz de adoptar una posición observadora en la que se ve una mujer cuyo impactante

2 Este comportamiento conecta con el concepto freudiano de lo que interpretaríamos como lo familiar conocido —*unheimlich/uncanny*.

y enfermo rostro se refleja en un espejo para revelarnos su identidad ahora fantasmal y su historia: el robo de un bebé y la acción de arrojarse por un acantilado junto con el bebé, quien sobrevivió. Estas visiones son interpretadas como ataques que, a su vez, se han visto materializados no solo a nivel emocional sino también físico, y que otorgan mayor precisión argumental juntamente con los descubrimientos que realiza el investigador, las grabaciones de la terapia de Victoria, las fotos de la cabaña abandonada, los dibujos y los juegos infantiles hasta que, finalmente, se produce el encuentro de Annabel y Lucas con el fantasma de «Mamá» que lo único que desea es proteger a lo que ella considera sus hijas.

Un enfrentamiento en el que la figura fantasmal desea arrebatar la vida de las niñas no como agresión sino como necesidad de cerrar el ciclo que empezó con su muerte y donde la muerte de las niñas supone que estén con ella, su madre, eternamente. En un final poético, la pequeña Lilly decide no apartarse de la que ella considera su figura materna acompañando al espectro al acantilado y ocupando el lugar del hijo muerto, mientras Victoria decidirá agarrarse a la vida mundana que le ofrecen Lucas y Annabel. De este modo, la película, aparentemente asimilada al género del terror se transformará en una actualización de un *fairy tale* cuyo mensaje no es otro que la constatación de que los lazos maternales van más allá de los límites conocidos, incluido el sobrenatural.

En el caso de *El secreto de Marrowbone* (2017) la unión familiar entre los hermanos parece ser un vínculo de sangre que les permitirá sobrevivir bajo su lema «Nada, nadie, nunca nos separará». Éstos residen en una alejada casa abandonada de la América rural de 1969 tras huir de Inglaterra intentando dejar atrás una vida marcada por un padre violento y criminal y con la esperanza de tener una nueva oportunidad de vida donde nadie les conozca. La madre, Rose, enferma y muere inesperadamente dejando a sus hijos solos, desamparados y sin recursos. Los hijos deciden enterrar a su madre en el jardín y mantener en secreto su trágica pérdida con el fin de evitar que les separen y les obliguen a volver a Inglaterra. Su nueva y desoladora situación estará marcada por una presencia que reside en la casa y que Sam, el hermano más pequeño, es capaz de percibir y de alertar. Los hermanos han tenido que hacer frente a una entidad monstruosa que se esboza como un conocido y acechante «fantasma» del pasado, que es su propio padre, y se esconde entre las paredes. Su presencia se evita con la ausencia de los cristales de los espejos.

La casa se configura como un cuidado personaje cuya decadencia gradual conecta con la inminente destrucción metafórica, es decir, paralelamente al desarrollo de los personajes y, concretamente, con las batallas interiores del

hermano mayor de los Marrowbone, Jack. En la casa ha habido y existen huellas de la muerte. La enfermedad de su madre, las acciones pasadas traumáticas y, en suma, la decrepitud humana, residen en ella. No obstante, en este mismo escenario cohabitan el amor incondicional de los hermanos y su deseo por estar siempre juntos pese al acecho de lo innombrable. Es por ello que en la casa los hermanos tienen su propia fortaleza simbólica, un lugar dotado de capacidad de recuerdo o rememoración feliz de la infancia, de arraigo a una experiencia de vida que reside en el recuerdo y representa un lugar de protección, un límite que separa la peligrosidad de la realidad y aparta el paso del tiempo, deteniéndolo en una utópica atemporalidad feliz que se desvanece durante el transcurso del film.

El juego del umbral en el film convierte experiencias traumáticas pero ordinarias en extraordinarias desde el momento en que la madre Rose marca la separación de espacios al entrar en la casa, haciendo hincapié en que a partir de ese momento en que los hijos crucen la línea, todo va a cambiar. Los padres son los fantasmas de sus propios hijos, quienes deben aprender a lidiar en vida con lo sobrenatural haciendo del uso de la estructura del *fairy tale* contemporáneo una estrategia de resiliencia en clave fantástica.

3. CONCLUSIONES

A través del análisis del corpus de películas seleccionadas podemos concluir que los protagonistas infantiles pueden ser concebidos como agentes de lo fantástico y figuras destacadas en la historia del cine contemporáneo de habla hispana, que bebe de precedentes nacionales e internacionales. En ellas se mezclan elementos de terror y elementos fantásticos que juegan con recursos tradicionalmente asociados a lo maravilloso y a la vigencia del género del *fairy tale* en el cine contemporáneo de habla hispana. En ese sentido, nuestro trabajo pretende contribuir con la definición de *fairy tale* posmoderno la cual, desde nuestro análisis, podría ser concebido como un relato protagonizado por personajes infantiles como epicentro narrativo insertos dentro de problemáticas familiares y/o sociales en los que se transgrede la noción de familia y donde irrumpen lo fantástico. Los elementos de lo fantástico en las distintas películas están dotados de un valor metafórico que proporciona enseñanzas vitales mediante el planteamiento de constantes temáticas contemporáneas donde la ausencia de un hogar o la orfandad, real o simbólica, se hacen eco.

Así pues, los protagonistas infantiles son los héroes/heroínas que se enfrentan a un oponente real o sobrenatural con un motivo que les conduce a anhelar un objeto de deseo relacionado con una carencia afectiva o con el tipo de relación de los vínculos parentales o las proyecciones de éstos y es ayudado por la intervención de un agente o elemento de lo fantástico, tales como seres sobrenaturales que raptan a los niños; el héroe o heroína que es guiada por un fauno, el fantasma que se aparece al protagonista para que interceda y permita zanjar un tema que quedó pendiente en vida. Éstos, pues, pueden funcionar como nexos de comunicación entre el pasado y el presente y ser mediadores de la memoria colectiva a nivel histórico y de la memoria individual, en tanto que permiten la exploración de traumas o heridas emocionales con un anclaje en el pasado personal. Además de ello, el elemento fantástico es una vía metafórica de resiliencia infantil, de monstruosidad infantil en la que subyace la irresponsabilidad adulta y, en suma, a la concepción de lo fantástico como un lugar de evasión de una realidad que se dibuja, en nuestros personajes, como cruel.

En conclusión, asistimos a una contemporización del *fairy tale* posmoderno en el cine de habla hispana que se materializa de modos distintos, dependiendo de los sellos de sus directores. Del Toro nos permite irrumpir en lo fantástico mediante personajes infantiles que están sujetos a una figura de poder, en cierto modo, tirana y poco afectiva en tanto que referente parental que sustituye la orfandad de sus personajes y utiliza el elemento de la monstruosidad adscrita a momentos históricos y bélicos concretos y a figuras que las proyectan. En el caso de Bayona nos adentra en los códigos de lo fantástico a través de la mirada infantil en la que el aquello que prepondera es un concepto de maternidad asfixiante, es decir, la maternidad que transgrede todos los límites espacio-temporales y, con ello, implica el elemento fantástico y sobrenatural que influye en la construcción de los distintos personajes infantiles y que está sujeto, también, a un valor metafórico en tanto que éstos aprenden a superar su estado de orfandad real o simbólica y a crecer pese a las adversidades donde sus propios padres pueden llegar a ser los culpables de su sufrimiento.

BIBLIOGRAFÍA

- ALDANA REYES, Xavier (2017): *Spanish Gothic. National Identity, Collaboration and Cultural Adaptation*, Palgrave, London.
- AMENÁBAR, Alejandro (dir.) (2011): *Los otros*, Sogezine, EE.UU.
- ARNOLD, Sarah (2013): *Maternal Horror Film: Melodrama and Motherhood*, Palgrave, London.

- BACCHILEGA, Cristina (2013): *Fairy tales transformed? Twenty-first century adaptations & the politics of wonder*, Wayne State University Press, Detroit.
- BAYONA, Juan Antonio (dir.) (2007): *El orfanato*, Warner Bros, EE.UU.
- (2016): *Un monstruo viene a verme*, Universal Pictures, EE.UU.
- DEL TORO, Guillermo (dir.) (2001): *El espinazo del diablo*, Canal+España/Good Machine, EE.UU.
- (2006): *El laberinto del fauno*, Esperanto Films, EE.UU.
- FALASSI, Alessandro (1980): *Folklore by the Fireside: Text and Context in the Tuscan Veglia*, University of Texas Press, Austin.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Sergio (dir.) (2017): *El secreto de Marrowbone*, Universal Pictures, EE.UU.
- GARCÍA, Patricia (2015): *Space and Postmodern Fantastic in Contemporary Literature. The Architectural Void*, Routledge, New York and London.
- GÓMEZ, Iván (2017): «Cine: 1960-1980», en David Roas (dir.): *Historia de lo fantástico en la cultura española (1900-2015)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid/Frankfurt, pp. 143-173.
- GÓMEZ LÓPEZ-QUIÑONES, Antonio (2009): «Hadas, maquis y niños sin escuela: la infancia romántica y la Guerra Civil en *El laberinto del fauno*», *Vanderbilt e-Journal of Luso-Hispanic Studies*, núm. 5, pp. 1547-5743.
- GONZÁLEZ DINAMARCA, Rodrigo (2015). «Los niños monstruosos en *El orfanato* de Juan Antonio Bayona y *Distancia al rescate* de Samanta Schweblin», *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico*, vol. III, núm. 2, pp. 89-106.
- GREENHILL, Pauline, and Sidney EVE MATRIX (2010): *Fairy Tale Films*, Utah State University Press, Logan, Utah.
- GREIMAS, Algirdas (1976): *Semántica Estructural*, Gredos, Madrid.
- HOLBEK, Bengt (1998): *Interpretation of Fairy Tales: Danish Folklore in a European Perspective*, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki.
- LAZARO-REBOLL, Antonio (2012): *Spanish Horror Film*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- (2007): «La recepción transnacional de *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro 2001)», *Hispanic Research Journal*, núm. 8/1, pp. 39-51.
- LEBEAU, Vicky (2008): *Childhood and cinema*, Reaktion Books, London.
- LIE, Nadia (2009): «Monstruos y espectros en el imaginario cinematográfico de la posguerra civil española: *El espíritu de la colmena* y *El laberinto del fauno*», en Eugenia Houvenaghel e Ilse Logie (eds.), *Alianzas entre historia y ficción: Homenaje a Patrick Collard*, Dr. Oz; Ginebra, pp. 259-69.
- LURY, Karen (2010): *The Child in Film. Tears, Fears and Fairy Tales*, Tauris, London.
- MOLINA, María Elisa (2006): «Transformaciones Histórico Culturales del Concepto de Maternidad y sus Repercusiones en la Identidad de la Mujer», *Psykhe*, núm. 15/2, pp. 93-103.
- MUSCHIETTI, Andrea (dir.) (2013): *Mamá*, Universal Pictures, EE.UU.
- OLNEY, Ian (2014): «Spanish Horror Cinema», en Harry M. Benshoff (ed.), *A Companion to the Horror Film*, Wiley Blackwell, Oxford, pp. 365-405.
- OLSON, Debbie, and Andrew SCAHILL (2014): *Lost and Othered Children in Contemporary Cinema*, Lexington Books, Maryland.

- PASTOR, Brigida M. (2011): «La bella y la bestia en el cine laberíntico de Guillermo del Toro: *El espinazo del diablo* (2001) y *El laberinto del fauno* (2006)», *Arbor*, núm. 187/748, pp. 391-400.
- PROPP, Vladimir (1928/1968): *Morphology of the folk tale*, University of Texas Press, Austin.
- ROWAN-LEGG, Shelagh (2016): *The Spanish Fantastic: Contemporary Filmmaking in Horror, Fantasy and Sci-Fi*. I.B. Tauris, Croydon.
- ROAS, David (2006): *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*, Mirabel Editorial, Vilagarcía de Arosa.
- (2009): «Lo fantástico como desestabilización de lo real: elementos para una definición», en Teresa López-Pellisa y Fernando Ángel Moreno Serrano (ed.), *Ensayos sobre ciencia ficción y literatura fantástica: actas del Primer Congreso Internacional de literatura fantástica y ciencia ficción*, Madrid: Asociación Cultural Xatafi, pp. 94-120.
- (2011): *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Páginas de Espuma, Madrid.
- RODERO, Jesús (2015): «¿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*, vol. III, núm. 2, pp. 35-54.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente (2006): *Cine y guerra civil española: del mito a la memoria*, Alianza Editorial, Madrid.
- SÁNCHEZ TRIGOS, Rubén (2017): «Cine: 1990-2015», en David Roas (dir.), *Historia de lo fantástico en la cultura española (1900-2015)*, Iberoamericana/Vervuert, Madrid / Frankfurt, pp. 265-287.
- SMITH, Paul Julian (2007): «Pan's Labyrinth (El laberinto del fauno)», *Film Quarterly*, núm. 60/4, pp. 4-9.
- STEWEN, Christian (2014): «Childhood, Ghosts Images, and the Heterotopian Spaces of Cinema: The Child as Medium in *The Others*», en Debbie Olson and Andrew Scahill (eds.), *Lost and Othered Children in Contemporary Cinema*, Lexington Books, Maryland.
- TODOROV, Tzvetan (1970): *Introducción a la literatura fantástica*, Editorial Premia, México.
- ZIPES, Jack (2010): «Foreword Grounding the Spell. The Fairy Tale Film and Transformation», en Pauline Greenhill and Eve Matrix (eds.), *Fairy Tale Films*, Utah State University Press, Logan, Utah, pp. ix-xiii.
- (2011): *The enchanted screen: the unknown history of fairy-tale films*, Routledge, New York.
- (2012): *The irresistible fairy tale: the cultural and social history of a genre*, Princeton University Press, New Jersey.