

El laberinto del fauno: Arte de hibridación en la representación de una guerra de resistencia en la España franquista.

HERNÁNDEZ, Beatriz / Universidad del Salvador - beatrizhernandez24@yahoo.com.ar

Eje: El cine y los géneros narrativos. Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras claves: hibridación - silencio - memoria*

» **Resumen**

Después del triunfo de los nacionalistas, quedaba muy poco espacio para la disidencia en la España de posguerra. Entre las numerosas representaciones que remiten a ese pasado se encuentra la película *El laberinto del fauno* (2006) que se ambienta en una fecha precisa, 1944, cuando aún había esperanzas de triunfo para los opositores al régimen franquista, y por ello, resistencia. Allí, la literatura de los cuentos maravillosos constituye una forma de decir/ver y resistir en ese mundo controlado con mano férrea. El laberinto constituye un espacio donde lo silenciado se enuncia en un discurso híbrido al impregnarse los relatos maravillosos de significados que remiten al momento histórico puntual. Como el espacio del laberinto, ese discurso de los relatos maravillosos se hace laberíntico, también oculta y desoculta, esconde y devela sentido/s a partir de la oferta de (falsas) salidas, mediante el engaño de los sentidos. La circulación entre el espacio real que refiere un momento histórico concreto y el dispositivo textual de los cuentos maravillosos, constituye una forma de desplazamiento/ aplazamiento de lo silenciado que sobrevive en lo anacrónico. Se propone entonces un arte opuesto a la idea de pureza, a partir de la borradura de límites, al tiempo que problematiza los lugares del arte, la filosofía y la historia. Según Walter Benjamin hay una forma alternativa de hacer historia al abordar el tema de la memoria y su función de reconstruir y reelaborar lo acontecido en un determinado contexto histórico. Se trata de un futuro olvidado en el pasado (futuro-pasado) que es necesario redimir.

El cine tiene, en esta instancia, un lugar privilegiado por su capacidad de sustraer a la imagen aquello que no interesa y de proponer, según la filosofía de Deleuze, nuevas experiencias del pensamiento

» **Presentación**

El laberinto del fauno (2006) es una película hispano-mexicana escrita y dirigida por Guillermo del Toro, que se enmarca en el ámbito de la guerra civil y la posguerra española. Esta representación fílmica constituye una forma de abordar el tema de la memoria y su función de reconstruir y reelaborar lo acontecido en un determinado contexto histórico. La película refiere una historia de los vencidos, de quienes perdieron la guerra en la España franquista. Así hay un futuro- pasado que no llegó a transmutarse en presente, que pervive como utopía o sueño incumplido. En el concepto benjaminiano se trata de las imágenes que irrumpen desde el pasado, en discontinuidad con el presente, y se nos ofrecen como forma alternativa de la historia que se revela en el resto o la ruina.

Son imágenes desestabilizadoras de la historia oficial, que sirven de puente entre espacio de experiencia y horizonte de expectativas. (Rabotnikof, 2008:103-116)

Esta película no puede encuadrarse dentro de un solo género puesto que en su desarrollo se tensiona la relación entre lo maravilloso (la historia de una princesa) y lo real. Allí se problematiza lo histórico y lo político en el marco de una particular forma como es el relato maravilloso.

La lectura de esta representación fílmica, se vale de un pensamiento en diferencias, que se opone al binarismo y lo dicotómico y se vale del concepto de hibridación (Schneider, 1997), categoría que – entre diversas significaciones -contradice la idea de una pureza del arte. Se trata de un arte que, como se verá en este trabajo, une orgánicamente lo que no es unible, y en el que pierden validez las dicotomías entre real versus no real o verdadero versus falso, entre otras, y propone una nueva mirada sobre el mundo.

› ***Entre el tiempo mítico y el tiempo histórico***

En un mismo espacio coexisten el tiempo mítico y el tiempo de la historia. Esta diferencia está marcada en la película por el *fuera de campo*, espacio del futuro y del pasado. En el inicio se oye una respiración jadeante mientras en la pantalla oscura, van apareciendo letras en blanco que describen el contexto histórico: se trata de una imagen acústica pura o sonsigno que no guarda relación con la imagen visual. Seguidamente emerge una voz en off también disociada de la imagen visual. El intersticio entre ambas imágenes separa los dos tiempos. Lo sonoro deviene imagen de sí, y lo visual terminará su recorrido para poder dar lugar a una relación de integración, pues la imagen visual establece una función conectiva espacial cuando la mirada toca aquello mirado y se hace táctil (*función háptica*). Se trata de una nueva imagen del pensamiento, la imagen- tiempo (representación directa del tiempo, duración que se torna visible), que establece una situación puramente óptica o sonora, donde deja de tener importancia la distinción objetivo-subjetivo y se cae en una indeterminabilidad o indiscernibilidad. (Deleuze, 2007b: 64)

Una primera imagen nos presenta, en primer plano, a una niña moribunda, en posición vertical y luego la cámara gira y la muestra en posición horizontal. La niña yace recostada sobre la piedra, en el laberinto, al tiempo que se escucha su respiración jadeante. Se trata de una instancia límite, fronteriza, que marca los momentos finales de una vida. El ojo de cámara realiza un acercamiento veloz al ojo de la niña y desde ese punto, por el que la cámara parece introducirse, escuchamos el relato de los hechos que han ocurrido previamente (la prehistoria), en la voz en off, del fauno: éste cuenta la historia de una princesa que huyó de su reino ubicado en las profundidades de la tierra, en busca de la luz y el aire que disfrutaban los humanos. A lo largo del tiempo, el padre de la princesa aguarda su regreso proporcionando aberturas, intersticios, por donde la princesa, perdida en ese mundo exterior, podría ingresar.

La cámara presenta el espacio del laberinto en el momento actual, en estado de ruina, que será escenario de lo que sucederá (de lo que en realidad ya aconteció al comienzo de la película). Este discurso del relato maravilloso, enmarca y precede a la historia de Ofelia, una niña que vive en un momento histórico puntual, 1944, en un espacio concreto, el Pirineo aragonés. Así se subvierten las categorías de real/ mito o relato maravilloso: el relato-marco es el maravilloso, en tanto que el relato histórico se inserta dentro del primero. Ofelia, realiza con Carmen, su madre - viuda de su primer esposo - un viaje al Pirineo aragonés. Carmen, casada en segundas nupcias, se halla en un estado muy delicado de salud, en un avanzado estado de gestación. En el lugar de destino, hacia el que se dirigen en un coche militar con escolta, las espera el segundo esposo de Carmen, un cruel capitán del ejército franquista; éste tiene a su cargo el gobierno de ese lugar, pues aún luchan allí fuerzas de la resistencia, que se ocultan en los bosques y montes cercanos. En las cercanías del pueblo, donde se halla un antiguo molino, la niña se encuentra con un fauno, un ser híbrido,

extraño, misterioso, que le revela que ella es, en realidad, una princesa, la última de la estirpe, a la que los suyos aguardan desde hace mucho tiempo, pero deberá superar tres pruebas para poder regresar a su reino. Cuando su madre muere, al dar a luz a un niño, Ofelia intenta salvar a su pequeño hermano de la tutela del capitán y huye hacia el laberinto. Antes de llegar al centro del mismo, el capitán la alcanza y la hiere de muerte pero, a su vez, es muerto por los hombres de la resistencia, quienes se hacen cargo del niño. Ofelia llega, al morir, finalmente, a su reino. Así, se da un proceso de inversión: el hijo del capitán nunca sabrá quién es su padre pues su estirpe se perderá en el silencio y el olvido- según le informan los rebeldes antes de darle muerte. Por el contrario, la niña, al regresar a su reino, se reúne con sus padres, pero la historia de su triunfo final quedará también en el *silencio*, en el secreto de la naturaleza, mientras las fuerzas del franquismo continúen en el poder. El tiempo así deviene en un proceso que se extiende entre un “ya no” y un “aún no”. Esta instancia se evidencia en el aspecto físico del fauno, que, a medida que avanza el tiempo, va tornándose más joven. Se niega entonces la concepción de un tiempo homogéneo, rectilíneo, y se plantea la experiencia de un *tiempo cíclico, circular*, siempre en trance de empezar y terminar, que carece de una dirección determinada, y así siempre parece otro. En este sentido Agamben (2004: 132-139) señala que, si la sucesión de acontecimientos es un círculo, los mismos no pueden designarse en un determinado ordenamiento, según un antes y un después.

El tiempo de la historia: El brazo del verdugo en el poder soberano

En el *tiempo de la historia*, se puede pensar la biopolítica, que Agamben (2003: 14-15) analiza planteando que lo que queda fuera de interrogación es aquello que merece ser interrogado: el propio concepto de *vida biológica*. Ésta tiene en común con la *nuda vida* (Negri, 2007: 123) la indecibilidad y la impenetrabilidad, y constituye modos reales de vida en formas de *supervivencia*; en su seno reside de manera inadvertida una oscura amenaza que puede actualizarse repentinamente en la violencia, el extrañamiento, la enfermedad o el accidente. Se trata de una contemplación (de aquello que nos mira) de un soberano invisible, bajo la máscara de los poderosos que en su nombre gobiernan. En la película esa invisibilidad que gobierna se enmascara y desenmascara en la figura del capitán y sus subalternos. La población, en cambio, aparece fragmentada y, fundamentalmente, temerosa, silenciosa y silenciada. El concepto de población se toma de Foucault (2007: 102), a partir de la noción de *público*, por un lado, y de *especie humana* por otro. El poder opera sobre los cuerpos inmersos en el campo político, en dos instancias: el cuerpo cercado, marcado, sometido a la tortura, pero también concebido como fuerza de producción, que sólo es posible a partir de un sistema de sujeción; según Foucault (2006: 32- 33) ese sometimiento sería un saber y dominio del cuerpo que podría llamarse *tecnología política del cuerpo, o microfísica del poder*, concebido como una *estrategia*. En la película, los oponentes al poder, es decir, los rebeldes que se ocultan en el bosque y los montes y aquellos que desde el pueblo los ayudan, se transforman en excluidos, en criminales que no poseen ningún derecho, a los que se puede torturar y matar sin que importe su arrepentimiento o su salvación (eterna). Como señala Agamben, (2002: 184) son vidas de personas que han sido privadas de sus derechos y de las expectativas que suelen atribuirse a la existencia humana; de alguna manera se los podría asimilar a los *homines sacri*, a los que se puede dar muerte sin que se lo considere un crimen. No se trata de una justicia reparadora, ni de una muerte ejemplar por el desorden provocado dentro de un orden autoritario, sino de la eliminación lisa y llana del otro, el rebelde u opositor, sin dilaciones ni escrúpulos, y también se trata de la venganza ante lo que se considera una afrenta. En la figura del capitán se expresan las dos instancias (soberano/verdugo) de manera que esa máscara del poder se puede visualizar en este personaje, que aúna dos condiciones que Foucault presenta separadas.

Cuerpos torturados, cuerpos sometidos

El tormento funciona aquí como una manera de arrancar la verdad y constituye una forma de sometimiento que utiliza la tecnología, en un orden de gradación creciente. El empleo de aparatos y técnicas, cuyo funcionamiento se explica en detalle al prisionero, constituyen otra forma de tortura, previa al tormento del cuerpo, que apunta a destruir de antemano la resistencia de la voluntad o la voluntad de resistencia. Se trata de una valoración *positiva* de la eficacia de los medios destinados a la destrucción de un ser humano, en este caso un prisionero del grupo rebelde, que tiene dificultades en el habla y tartamudea. La prueba se focaliza en ese defecto, su punto más débil, al fijar el capitán la instancia del *tres* (pronunciar los números del uno al tres sin tartamudear) como posibilidad de salvación. Remite así a la fórmula de los cuentos maravillosos, contracara del discurso autoritario, que signa el descubrimiento de la “verdad” en la confesión del cuerpo interrogado mediante el suplicio. Esa fórmula cruel es una inversión de las tres pruebas que, en los cuentos maravillosos, constituyen el umbral que abre la posibilidad de salir victorioso frente a la adversidad. También la niña, en el submundo de lo maravilloso, es sometida a tres pruebas que el fauno le propone para lograr la salvación (el acceso al reino). Se establece así un paralelo entre la situación del prisionero rebelde y de la niña, prisionera también, también rebelde, dentro de la sociedad familiar; es allí, -precisamente, en el mundo privado e íntimo de la familia, -donde se ha introducido, a partir de su casamiento con la madre, el capitán, el sujeto que detenta el poder absoluto. Se trata de la omnipresencia del poder que procura abarcar todos los espacios, desde el íntimo, al privado y al público y se hace ostensiva en el cuerpo sometido al dolor de Carmen. Desde el primer momento en que aparece ante el ojo de cámara, se muestra su imagen doliente, encorvada por el dolor, con el rostro crispado por el sufrimiento, que encubre a medias por el pañuelo con el que se tapa la boca, en un gesto que remite al silenciamiento. Se trata de un cuerpo sufriente que no se exhibe más que en posición sentada, inclinada, o acostada. La imposibilidad de tener otra voluntad que no sea la del capitán se metaforiza en el uso obligado, impuesto a la mujer por este último, de la silla de ruedas.

El espacio otro: el laberinto

El *laberinto* constituye otro espacio donde *lo silenciado* se enuncia en un *discurso híbrido*. Según LaCapra (2008: 136-137), si bien el silencio puede constituir una forma de enfrentar el pasado, este hecho no justifica un silencio específico sobre lo que puede decirse o intentar decir, frente al riesgo de un fracaso del lenguaje. Pero hay un punto de verdad que permanece indescifrable para el sujeto y que reaparece en la construcción de otra verdad cuya estructura es la de la ficción (Rousseaux, 2007: 383). Frente al discurso monológico del poder autoritario que somete a los cuerpos, al cuerpo social, al silencio y sumisión absolutos, los textos que remiten a lo maravilloso, constituyen una instancia de resistencia en los que se configura *un decir* que de otra manera no puede formularse. La cartografía del laberinto es, justamente, una manera de proponer una lectura ya cifrada que ha de descifrarse desde la perspectiva de un *discurso silenciado*. Por eso, los cuentos vuelven a escribirse y a decirse a partir de otra *matriz* que oculta su sentido, y proponen, en *clave asordinada*, lo que no podía ser dicho en la instancia histórica que se relata. Así, a partir de esta *indecibilidad*, de este no poder decir/ser/hacer, esas historias configuran (y se configuran en) el lugar del miedo, donde cada cuento, cada motivo, es reconocible en tanto remite a lo *ya dicho*, pero que debe decodificarse en otra clave, pues se trata de leer otros códigos. Ese discurso de los relatos maravillosos se hace *laberíntico*, oculta y desoculta sentido/s a partir de la oferta de (falsas) salidas, mediante el engaño de los sentidos. Aquello que (nos) mira, que establece una mirada omnipresente, (el poder y saber que se instala con la figura del capitán que dice la ley del padre), pretende el dominio absoluto, que no admite fisuras, pero no es capaz, sin embargo, de ver/leer/comprender en el relato maravilloso, el discurso del otro, que dice lo que también es ese otro.

La edad de oro: espacio-tiempo de un pasado-futuro

La expulsión del paraíso remite a un orden perdido, y la vuelta a esa “edad de oro” constituye una instancia que ya no puede ser del orden de lo real. Se trata de un espacio-tiempo en el que, en épocas inmemoriales, o tiempos míticos, existía una relación armónica entre el hombre y la naturaleza. En la película, el presente de la historia constituye un *hiato* entre pasado y futuro, un tiempo en que la armonía o vigencia de un orden homologado al de la naturaleza, queda olvidado, perdido en el *silencio*, fruto de un *silenciamiento*. Ese mundo “natural” es representado a partir de una figura *ambigua*, un *insecto/hada* de alas sonoras que mira sin ser mirado, con la única excepción de la niña, con la que establecerá comunicación no verbal. Hay un misterio que duerme y que aún lo hará por mucho tiempo: el relato de la resistencia de un puñado de rebeldes, escondidos en los bosques. Se trata de aquello que existe (y sólo así puede hacerlo), en la *invisibilidad* y ocultamiento. Así, la naturaleza se asocia con este infra/extra-mundo que se contrapone al nuevo orden propuesto desde el discurso de los nacionales. La topografía remite, asimismo, a una instancia que jerarquiza a los rebeldes frente al régimen imperante, al configurar el espacio en el que se instalan o circulan como un lugar *mágico*, que se halla topológicamente en un nivel más elevado que el pueblo donde impera el dominio de las fuerzas oficiales. Hay un continuo desplazamiento, desde arriba (espacio ocupado por los rebeldes) hacia abajo (asiento de los nacionales) y viceversa, en el mundo de la *realidad histórica*; en la *realidad mágica* de la niña, en cambio, el desplazamiento se produce en dos instancias: por una parte, la circulación desde el *espacio real* de la historia, al *dispositivo textual* de los relatos de los cuentos maravillosos, donde también se desplaza lo que ha sido *silenciado*. Este desplazamiento al mundo del texto constituye, pues, una forma *otra* de decir. La otra instancia, paralela y en correspondencia con la primera, se expresa en el recorrido que va desde el espacio del *afuera/mundo exterior*, al *mundo interior*, oculto, secreto, de lugares subterráneos. Estos últimos remiten a lo pegajoso, la viscosidad y el barro, es decir se trata de imágenes visuales que se hacen táctiles y se muestran en el contacto de la niña con esa materia desagradable al tacto y la vista, por donde debe arrastrarse, deslizarse, ensuciarse. Tales imágenes remiten al útero materno donde no es posible realizar el recorrido en pie o erguida. Se trata de una *topología /tipología* de identificación de lugares y transformación o configuración de espacios: esos *itinerarios* que configuran circuitos hacia los confines, constituyen también un modo de aludir a lo que no puede ser formulado. *Allá arriba o acá abajo*, constituyen instancias espaciales de *discurso silenciado* o marginado que debe desplazarse territorialmente, ocupar otros espacios para poder seguir siendo. Así se enlaza el concepto de naturaleza con el de libertad, pero dada su actual inaccesibilidad, por la imposibilidad de revelar el secreto, se apela al concepto de *lo sublime* (Aliata y Silvestre, 1994). Aquello *inefable* se dispersa, al tiempo que se manifiesta, en la metáfora del polvo dorado que se esparce en el bosque al paso de las figuras de la resistencia. Se trata de otro recorrido, en forma de constelación, de diseminación, donde desaparecen las categorías espaciales conocidas, y donde los límites se borran. En los otros dos recorridos previamente señalados, en cambio, los límites físicos o geográficos se hacen visibles con precisión; así, el río es el lugar que se debe atravesar entre el bosque y la población. Por otra parte, abrir el libro marca la frontera que introduce al mundo mágico. El acceso está siempre dibujado, mediante marcas, del orden de lo natural como el hueco del árbol, o bien mágicamente, como la pared o el techo marcados por la tiza que remite al dispositivo de la escritura como punto de encuentro entre el mundo mágico y el real. Así se plantea la indiscernibilidad entre ambas instancias.

El discurso híbrido de la historia como trauma

El concepto de *trauma* como fenómeno cultural, cuya omnipresencia en el contexto actual de los análisis históricos señala S. Weigel (1999: 51-76), lleva al planteo de las consecuencias que tiene

para el concepto de historia. Se trata de una historia que ya no puede formularse según el concepto tradicional de los acontecimientos, de lo social o de las mentalidades, dado que se halla quebrada por los traumas. La historia se origina justamente en el lugar donde ya no es posible una comprensión inmediata. Así, la historia es subsumida en un concepto de *trauma universalizado* y el acceso a la misma es indirecto ya que sólo es legible como trauma. Esta instancia se produce en la película, que propone la literatura (el relato del mito) como testimonio y testigo de las vivencias traumáticas que no pueden ser relatadas. Lo silenciado se esconde en la voz y la mirada de una niña que tiene conexión con el submundo del relato mítico, donde se asienta la *memoria*. Se puede pensar, asimismo, en el submundo como el espacio de latencia del inconsciente donde lo indecible se hace “herencia arcaica”, es decir, pervivencia de huellas mnémicas de lo reprimido de las vivencias de generaciones anteriores. Se trata de imágenes y signos que hablan, que remiten a lagunas que interactúan entre el saber y no saber.

› **A modo de cierre**

A partir del eje que constituye el concepto de hibridación, se ha considerado la borradura de límites que desordena un mundo dominado por un poder que se pretende unitario, monológico. En los diversos planos del análisis, el tiempo, el espacio y el relato mismo se hacen híbridos, a fin de decir lo indecible mediante esa subversión de categorías tradicionales. Fundamentalmente, se rechaza la división entre mito e historia, la concepción de un tiempo histórico que avanza hacia una dirección única, el espacio como coordenada en la que el ser se reconoce. En efecto, el espacio del laberinto se constituye en código que expresa esa condición híbrida de este relato. Asimismo, la figura del fauno deviene, en su propia condición híbrida, en un signo y síntoma, en este sentido que se considera: es a partir de su voz que se establece conexión con el submundo, que se asienta en el laberinto y también es quien propone las pruebas que permitirán el acceso al otro lado. Para poder decir/se, ser, hay que configurarse en el discurso que exhibe esa condición híbrida, que, en última instancia es la condición propia de los discursos de la contemporaneidad.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2002), *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida*, Madrid: Editora Nacional.
- Agamben, Giorgio (2003), *Medios sin fin*, Madrid: Biblioteca de Filosofía Editorial Nacional.
- Agamben, Giorgio (2004), *Infancia e historia*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Aliata, Fernando y Graciela Silvestri (1994), *El paisaje en el arte y las ciencias humanas*. Buenos Aires: CEAL.
- Deleuze, Gilles (2007a), *La imagen- movimiento. Estudios sobre cine 1*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, Gilles (2007b), *La imagen- tiempo. Estudios sobre cine 2*, Buenos Aires: Paidós.
- Foucault, Michel (1980), *Microfísica del poder*. Madrid: Las Ediciones de la Piqueta.
- Foucault, Michel (2006), *Vigilar y castigar: Nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Foucault, Michel (2007), *Seguridad, territorio, población*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- LaCapra, Dominick (2008), *Representar el Holocausto: historia, teoría y trauma*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Negri, Antonio, "El monstruo político. Vida desnuda y potencia". En VV.AA. *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (2007), Buenos Aires: Paidós, p.123.
- Rabotnikof, Nora (2008), "El ángel de la memoria: Mesianismo en tiempos de incertidumbre". En Zubieta, Ana María (comp.) *De memoria*, Buenos Aires: Eudeba, pp. 103-116.
- Rousseaux, Fabiana (2007), "¿Existe una ética para la representación del terror? Escritura en los bordes de una ausencia sin restos". En: Lorenzano, Sandra y Ralph Buchenhorst (eds.) *Políticas de la memoria. Tensiones en la palabra y la imagen*, Buenos Aires: Gorla, pp. 379-389.
- Schneider, Imela (1997), "Del plurilingüismo al 'arte de la hibridación'. Los discursos sobre lo híbrido", traducción del artículo, "Von der Vielsprachigkeit zur 'Kunst der Hybridation'", en: Imela Schneider/ Christian W. Thomsen (eds.), *Hybridkultur: Medien, Netze, Künste*, Köln: Wienand, pp. 13-66.
- Weigel, Sigrid (1999), "Télescopage en el inconsciente. Sobre la relación entre el trauma, el concepto de historia y la literatura" (traducción del artículo: "Télescopage im Unbewussten, Zum Verhältnis von Trauma, Geschichtsbegriff und Literatur", en: Elisabeth Bronfen/ Birgit R. Erdle/ Sigrid Weigel (Hrsg.), *Trauma. Zwischen Psychoanalyse und kulturellem Deutungsmuster*, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau, pp. 51-76.

Filmografía

Del Toro, Guillermo (2006), *El laberinto del fauno*, España- México: Tequila Gang, Esperanto Filmoj, Estudios

Picasso, OMM Productions, Sentencia, Entertainment.