

REPÚBLICA BOLIVARIANA DE VENEZUELA



UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA EXPERIMENTAL LIBERTADOR



INSTITUTO PEDAGÓGICO DE CARACAS

DOCTORADO EN CULTURA Y ARTE

PARA AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

**DESDE EL LABERINTO DEL FAUNO:
NARRATIVAS TRANSMEDIA Y EDUCACIÓN
A TRAVÉS DEL CONOCIMIENTO SENSIBLE**

**Tesis para optar al título de
Doctora en Cultura y Arte para América Latina y el Caribe**

**Autora: Reina León Beretta
Tutora: Nancy Urosa Salazar**

Caracas, febrero 2025



Nº _____

**“DESDE EL LABERINTO DEL FAUNO: NARRATIVAS TRANSMEDIA Y
EDUCACIÓN A TRAVÉS DEL CONOCIMIENTO SENSIBLE”**

POR: REINA MARÍA LEÓN BERETTA
C.I. N.º V- 5.887.729

Tesis del **Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe**, aprobada en nombre de la *Universidad Pedagógica Experimental Libertador* por el siguiente Jurado, a los veintiséis días del mes de febrero de 2025.



Dra. Nancy Urosa
C.I.: 5.564.513
Tutor



Dra. María Fátima Dos
Santos
C.I.: 5.221.868



Dra. Sonia Bustamante
C.I.: 5.136.703



Dr. Elías Quijada
C.I.: 5.564.682



Dr. Rafael Rondón Narváez
C.I.: 7.217.857

DEDICATORIA

A mis tres hijos adorados:
Leisa María, Luisana y Luis Reinaldo Mancipe León,
el más grande regalo de Dios

A mis hermanos queridos:
Roselisa, Rafael Ignacio, Raiza Pilar y Reinaldo José León Beretta,
con quienes comparto los mejores y más felices momentos de la vida
y también los recuerdos más hermosos del hogar del que provenimos

A la memoria de mis padres amados:
Elisa Beretta de León y Rafael León Cisneros,
de quienes aprendí la importancia del amor familiar,
el valor de la constancia, del estudio y del trabajo honrado

A mí querida tía:
Delia Beretta de Villarroel,
por su ejemplo y por ser una de mis primeras maestras

A mis queridas primas:
María Elisa y María Auxiliadora Villarroel Beretta,
compañeras siempre

AGRADECIMIENTO

A Dios Todopoderoso

**A mi tutora, Nancy Urosa Salazar, cuyos aportes y orientaciones
hicieron posible alcanzar esta meta**

**A mí querida Universidad Pedagógica Experimental Libertador,
“La Universidad de los Maestros”,
por el aprendizaje que he tenido a lo largo de mi carrera docente**

A todos mis profesores por sus enseñanzas y acompañamiento

**A mi querida amiga Sonia Bustamante Medina, quien con dedicación
leyó mi trabajo y me dio recomendaciones importantes**

**A mis amigas: María Teresa Centeno de Algmeda, Mirian Morales, Belkys Guzmán
de Castro y María Elena Peña, por alentarme a culminar este estudio**

A mis amigos: Santiago Castro y Luis Evelio Chávez

**A las Coordinadoras del Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y El
Caribe, Dra. Noemí Frías Durán y Dra. Josefina Palacios Salazar (Carmina)**

A mis informantes clave, quienes me dieron insumos valiosos para el análisis

A Raúl López Sayago, Rector de la UPEL

INDICE GENERAL

	pp.
ACTA DE VEREDICTO.....	ii
DEDICATORIA	iii
AGRADECIMIENTO.....	iv
ÍNDICE DE TABLAS	ix
ÍNDICE DE FIGURAS	x
RESUMEN	xiii
INTRODUCCIÓN.....	14
MOMENTO I	18
PLANTEAMIENTO DEL TEMA	18
El cine: inicio deslumbrante y expansión de una industria.....	20
El cine en Venezuela.....	;Error! Marcador no definido.
El cine en Latinoamérica: algunas generalizaciones	21
Los premios a El laberinto del fauno	22
Cine y literatura: el proceso inverso	22
Pretexto, textos y contextos	22
Los Textos	25
El contexto.....	27
La investigación: interrogantes y propósitos	28
Propósito General	28
Propósitos específicos	28
Justificación	29
MOMENTO II	32

MARCO REFERENCIAL	32
Antecedentes	35
Referentes teóricos	39
Transmedia y educación	39
Cultura transmedial	47
Discurso, relato e historia	52
Lo fantástico	54
MOMENTO III	58
MARCO METODOLÓGICO	58
Tipo y diseño de investigación	59
Perspectiva epistemológica	61
Informantes claves	63
Fases de la hermenéutica	¡Error! Marcador no definido.
Técnicas de procesamiento y análisis de datos	65
Criterios de rigor analítico	65
MOMENTO IV	66
LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DE LAS NUEVAS NARRATIVAS TRANSMEDIALES DESDE UNA PERSPECTIVA HERMENÉUTICA PARA VALORAR LOS RASGOS ESTÉTICOS Y MULTICULTURALES PRESENTES EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA DE	66
<i>EL LABERINTO DEL FAUNO</i>	67
La narrativa literaria vs la cinematográfica	67
Espacios y locaciones discursivas	69
La narrativa del cine y de la novela: el comienzo	70
La narrativa literaria: Aparece “el lobo” Vidal	82
Otros personajes	83

Los distintos roles femeninos	84
La interrupción de la estirpe	88
La inmortalidad	91
El reloj	92
El Fauno en el laberinto	96
Todas las formas que toma el mal: aparece el lobo	102
En el laberinto	102
MOMENTO V	104
EL LABERINTO DEL FAUNO VISTO	104
POR	104
LOS INFORMANTES CLAVES	104
Reducción de datos de las entrevistas	105
MOMENTO VI	144
LINEAMIENTOS EPISTEMOLÓGICOS Y METODOLÓGICOS CON FINES	
PEDAGÓGICOS PARA VALORAR LOS RASGOS ESTÉTICOS Y	
MULTICULTURALES PRESENTES EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA Y	
TRANSMEDIAL DE <i>EL LABERINTO DEL FAUNO</i>	
La narrativa transmedial	144
MOMENTO VII	162
CONCLUSIONES	162
REFERENCIAS	151
ANEXOS	
CURRÍCULO	

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1	105
Resultados pregunta número 1.....	105
Tabla 2	109
Resultados de la pregunta 2.....	109
Tabla 3	114
Resultados de la pregunta 3.....	114
Tabla 4	122
Resultados de la pregunta 4.....	122
Tabla 5	128
Resultados de la pregunta 5.....	128
Tabla 6	134
Resultados de la pregunta 6.....	134
Tabla 7	136
Resultados de la pregunta 7	137
Tabla 8	140
Resultados de la pregunta 8.....	140

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1	67
Imagen de Ofelia y el Laberinto	67
Figura 2	¡Error! Marcador no definido.
La imagen de Vidal	81
Figura 3	84
Ofelia	84
Figura 4	96
El Fauno	96
Figura 5	104
Los ojos en las manos	104
Figura 6	108
Del cine al texto transmedial	108
Figura 7	112
La estética vista por los entrevistados	112
Figura 8	118
Estética según los entrevistados. La fotografía	118
Figura 9	118
La estética vista por los entrevistados. El ambiente	119
Figura 10	120
La estética vista por los entrevistados. El género fantástico	120
Figura 11	121
La estética vista por los entrevistados. La violencia	121
Figura 12	127

El elemento que más llamó la atención a los informantes	127
Figura 13.....	132
Aportaciones arquetípicas	132
Figura 14.....	136
Otras aportaciones.....	136
Figura 15.....	139
Aportes a la formación docente.....	139
Figura 16.....	142
El cine como punto de partida para analizar otras arte	142
Figura 17.....	144
El hada.....	144
Figura 18.....	145
Plataformas transmediales.....	145
Figura 19.....	148
El discurso literario	148
Figura 20.....	149
Discurso fílmico	149
Figura 21.....	151
Espacio, color e iluminación versus recursos literarios	151
Figura 22.....	153
Sonido, tiempo movimiento	153
Figura 23.....	154
Eje temático.....	154
Figura 24.....	155
Escenario	155

Figura 25.....	157
Personajes.....	157
Figura 26.....	158
El relato	158
Figura 27.....	159
Las acciones.....	159



**DESDE EL LABERINTO DEL FAUNO:
NARRATIVAS TRANSMEDIA Y EDUCACIÓN
A TRAVÉS DEL CONOCIMIENTO SENSIBLE**

RESUMEN

La presente tesis doctoral tuvo como objetivo analizar las “narrativas transmediales” para desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, a propósito de la valoración estética y multicultural a la luz de la interpretación hermenéutica sustentada en los planteamientos de Gadamer (1993). Nos interesó, en particular, abordar el estudio del discurso de *El laberinto del fauno* (Del Toro–Funke) por la posibilidad intertextual de sus diferentes soportes narrativos multimediales (cine, literatura, video, video juego, juegos, blogs). Se pretendió hacer un acercamiento al relato fantástico, a la temática de la guerra civil española en el imaginario latinoamericano, a las relaciones multiculturales que se producen en las narrativas y en los desafíos educativos y pedagógicos que generan las narrativas transmediales. Fueron fuentes de sustentación teórica las propuestas de algunos autores como Barthes (1970), Todorov (1981), Gennette (1972, 1989), Metz (1982) y en el ámbito nacional Baiz Quevedo (1990). En lo relativo a la transmedialidad, se atendió a los estudios de Jenkins (2006, 2015) y Carlos Scolari (2013, 2018) puesto que han realizado aportes recientes en el campo de las ciencias de la comunicación y la intertextualidad. El paradigma de investigación fue cualitativo, apoyado en análisis hermenéutico, considerado los más apropiados para la interpretación de la textualidad de los diferentes discursos, empleando también los recursos que ofrece la comparación constante. Para analizar e interpretar los datos se elaboró una matriz de categorías emergentes con base en la aplicación de un guion de entrevista a siete (6) sujetos participantes en esta investigación. Las interpretaciones resultantes constituyen un pequeño aporte en la actualización del análisis estructural y hermenéutico, en la interpretación intertextual y transmedial del imaginario social contemporáneo. Los resultados indican que la novela producto de la película puede considerarse narrativa transmedial pues es un producto nuevo (re-creación transmedial) basado en el film pero con particularidades propias.

Descriptores: Cine; Literatura; Goce estético, Transmedialidad, Educación.

INTRODUCCIÓN

La sensibilidad para apreciar el arte se enseña. Mejor dicho, se debe enseñar. Sin embargo, en nuestras escuelas, afanadas por cumplir con objetivos y contenidos pautados desde las instancias jerárquicas más altas, ni siquiera se asoma, aunque sea a hurtadillas, la intención, mucho menos la idea, de enseñar a disfrutar desde el goce y la valoración estética, del arte.

Es, por esta y otras razones, que cada día nos alejamos más de las humanidades. El ser humano, el *homo sapiens sapiens*, necesita “desde que el mundo es mundo”, de escenarios que llenen su alma, que deleiten el espíritu. Pero, además de llenar el espíritu, la valoración artística, la posibilidad de disfrutar de una obra de arte, cualquiera que ella sea, demanda la orientación de los maestros, requiere guía y enseñanza, métodos y teorías que permitan el logro de ese objetivo fundamental para cultivar nuestra condición humana.

La cultura, toda, la que está definida en libros y teorías desde diferentes áreas del conocimiento, y la que se produce a diario sin que siquiera nos enteremos, también define al hombre, habitante de un planeta, único y globalizado.

La cultura occidental, de la que indefectiblemente somos hijos, tiene un peso específico, sin pasar a catalogarla con ningún adjetivo en particular. Esa herencia es de todos, es la herencia de la humanidad, de la humanidad que a nosotros, en este territorio geográfico que habitamos, nos corresponde apreciar, valorar, disfrutar y difundir; y también las artes propias de nuestro entorno territorial más cercano.

Por lo general, en la escuela, desde que cursamos los primeros grados, resulta mucho más agradable participar en actividades fuera del aula. Es decir, querer salir del espacio

cerrado del salón de clase, que para muchos era la posibilidad de sentir libertad para participar en un baile escolar para alguna fiesta conmemorativa, o pintar algo para la cartelera, o formar parte del coro de la escuela, o meterse en el equipo de gimnasia, de básquet, de fútbol, de béisbol, de danza... en cualquier actividad que nos sacara del cerco limitante del aula donde se nos hacía copiar de la pizarra todos los contenidos que tenía la planificación, y para completar, uno de los castigos después de la hora de la salida, era hacer planas o leer el libro de texto hasta que se cumplía el castigo y podíamos irnos a casa.

El arte en la escuela solo se lee en los libros de arte, cuando por alguna circunstancia, la misma demanda de los estudiantes precisa tocar el tema. El arte no es asunto de interés para el sistema escolar venezolano. Ni el arte ni la historia.

Nuestro sistema educativo está caduco, la escuela venezolana debe renovarse y, por supuesto, debe dejar entrar el arte a los salones de clase.

La apreciación estética se aprende y, en consecuencia, debe haber quien la enseñe. Hay que formar a los maestros venezolanos para que ellos y a la vez sus estudiantes, tengan la posibilidad de valorar y de disfrutar del goce estético porque este humaniza al ser humano, es intrínseco a la condición humana. Debemos aprender a ver, a leer el arte.

Aprendemos a leer decodificando y algunos no pasan de ahí. La lectura es visual y a pesar de que, por lo general, aprendemos a leer en la escuela, no nos educan para ver. El sentido de la vista, es poco atendido y, por ende, menos desarrollado, en y por la educación formal. La apreciación del mundo a través de la percepción es absoluta y fundamentalmente sensorial.

Así pues, la lectura de textos literarios en los distintos grados de formación escolar constituye un compromiso que los estudiantes enfrentan sin mayores orientaciones para su disfrute y consumo, es decir, sin orientación estética para apreciar la palabra literaria.

La valoración artística pasa desapercibida a lo largo de los años que constituyen la escolaridad formal. El arte, por lo general, queda entre los últimos sitios de los planes curriculares escolares. El acervo cultural, en general, poco se valora. Quizás porque nuestros

maestros tampoco aprendieron a hacerlo y, en consecuencia, no pueden enseñar lo que no conocen.

La apreciación estética, como expresión de los cánones de la belleza artística, no tienen un único planteamiento. Las perspectivas teóricas y culturales que definen lo estético han variado a través de los años. En este trabajo se establecen algunos lineamientos, a partir de diferentes postulados teóricos, en relación con la valoración y el goce estético a propósito de dos expresiones artísticas: el cine y la literatura.

Y aquí, además de lo estético y lo artístico, abordamos el asunto de los medios y las plataformas en las que se manifiestan estas artes. Esta perspectiva nos permitió acercarnos a revisar lo que está sucediendo actualmente en relación con las narrativas transmediales.

Las nuevas propuestas de consumo cultural cambian hasta la denominación de los espectadores. En esta nueva visión se habla de “prosumidores”, es decir, todo aquel que consume producciones artísticas y narrativas en plataformas diversas y las re-crea.

En razón de que este “proconsumir” nos ubica en un espacio de virtualidad “real”, se asumió esa virtualidad en consonancia con lo fantástico que a la vez, nos ubica en otra virtualidad: el mundo de la fantasía. La fantasía cobra una corporeidad virtual en nuestra imaginación. Lo fantástico también es virtual. Y lo fantástico puede generar sensaciones de diferente índole lo que nos revela o nos indica que esa virtualidad, a diferencia de la que se expone desde una plataforma cualquiera, no necesariamente coincide con la que nos creamos en nuestros pensamientos, con nuestra percepción y nuestra propia sensibilidad. Percibimos a través de los órganos de los sentidos y, en consecuencia, sentimos.

Para abordar este trabajo se revisaron las nociones y propuestas de algunos principios teóricos de la narratología, de la retórica, de la lingüística textual y de la crítica literaria, así como los postulados del texto fílmico, los fundamentos de la cinematografía y de la crítica cinematográfica, algunos sustentos teóricos de la semiótica y de la retórica de la imagen. También se hizo un breve paneo por los más significativos planteamientos formulados en este ámbito para finalmente construir lineamientos que sustentan nuestra argumentación.

Esta es, en principio, la revisión teórica que acompaña el análisis de las obras literarias y fílmicas para la interpretación hermenéutica que dio consistencia a la tesis doctoral que emprendimos.

Fue nuestro interés, profundizar en la búsqueda de algunos de los elementos que van marcando las propiedades de cada uno de estos discursos, comprender su materialización, determinar los rasgos más significativos de estas manifestaciones artísticas, valorar las miradas y las imágenes que plasman directores de cine y escritores de textos literarios que se desprenden de producciones cinematográficas. Descubrir algún rasgo determinante que caracteriza los elementos constitutivos fundamentales de la puesta en escena en las cintas cinematográficas y los textos literarios que se generan a partir de los films. Y, por sobre todo, develar las propuestas estéticas de cada creador, tanto de los directores de cine como de los escritores. Marcar, a partir de la información que emergió durante la investigación, las categorías de análisis que nos permitieron comparar, metodológicamente, aquellos elementos que establecen similitudes y también diferencias, entre el cine y la literatura en tanto creaciones artísticas discursivas distintas.

A la luz de las nuevas perspectivas de análisis que plantea lo transmedial, se decantaron las categorías que dan sustento a los lineamientos que posteriormente generaron el aporte correspondiente a esta área del conocimiento.

El Momento I, nos permitió exponer el tema del estudio. En el II, se establecen los antecedentes y el sustento teórico del trabajo. En el Momento III, nos ocupamos de los aspectos metodológicos. En el Momento IV, trabajamos los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica para valorar los rasgos estéticos y multiculturales presentes en la narrativa fantástica de *El laberinto del fauno*, y se hace el análisis del corpus comprendido por la película y la novela. El Momento V, recoge la visión de los informantes. El Momento VI, establece algunos Lineamientos epistemológicos y metodológicos con fines pedagógicos para valorar los rasgos estéticos y multiculturales presentes en la narrativa fantástica y transmedial de *El laberinto del fauno* y el VII, tiene las conclusiones del trabajo. Finalmente, se ubican los Anexos.

Damos paso entonces, a nuestros planteamientos.

MOMENTO I

PLANTEAMIENTO DEL TEMA

Las profundas y aceleradas transformaciones tecnológicas de variado tipo que han marcado a las sociedades en los últimos tiempos, plantean la necesidad de revisar desde qué perspectivas se afrontan esos cambios. Muy especialmente cuando estos giran en torno a algunos aspectos relacionados con los distintos retos que conlleva la aparición, imposición y necesidades de uso de los medios (de comunicación, ahora también virtuales) y, por ende, hay que tener muy en cuenta la incidencia y el impacto que generan en la vida cotidiana de los habitantes del mundo. Claro está, estas transformaciones inciden en diferentes grados, de acuerdo con las posibilidades de acceso a los medios y a las particulares percepciones que de ellos tenga cada grupo, cada colectividad cultural, cada sociedad. Habría también que agregar, que sería indispensable considerar la capacidad de los individuos de una determinada sociedad para asumir, o no, con criterios medianamente “válidos”, su acercamiento y consumo de los medios.

A lo largo de la historia, cada avance tecnológico implica un cambio abrupto en las formas de vida de las colectividades humanas, en sus formas de convivencia social y en sus necesidades de ajustar situaciones y actitudes ante dichas novedades tecnológicas y/o científicas.

Estas formas nuevas de comunicación también crean brechas entre aquellos que tienen acceso a las redes y los que no. En el terreno educativo, esas brechas se han vuelto incommensurables y dejan muy en desventaja a todos aquellos cuya formación escolar no

contempla el acceso a las grandes plataformas digitales y a las formas culturales que de ellas se derivan y que crean comunidades de consumo de diversos contenidos.

El espacio que han ocupado los medios de comunicación, en el marco de esas vertiginosas transformaciones de orden tecnológico, es significativo. Así, otrora, el telégrafo, el cine, la radio, la televisión marcaron, cada uno, nuevas maneras de acceso a la información, al intercambio de saberes; podría afirmarse que marcaron pautas en los patrones de comportamiento y en la vida de buena parte de los individuos, quienes cambiaron perspectivas y visiones y, además facilitaron que esos ciudadanos pudieran, incluso, ser testigos remotos de sucesos y eventos sociales, políticos y, hasta naturales, ocurridos en otros países o lugares lejanos, de los que se tuvo noticia en el mismo instante en que estaban ocurriendo.

En la vida cotidiana son muchas las redes y los sistemas de relaciones desiguales: el sistema económico, el político, el racial, el sexual, etc. La generación receptora tiene que ver con toda clase de aprendizajes, emociones, sentimientos, vivencias, intereses y estados de ánimo. Los medios elaboran mensajes determinados que alcanzan no tanto a grupos específicos como a un círculo de receptores en situaciones socioculturales diferentes. (Millán, 2012, p. 43).

Se desprende de lo dicho anteriormente, que estos avances y cambios inciden también en la cultura, en el arte, en la comunicación y, fundamentalmente, en el ámbito educativo determinado por la estética de la recepción.

En estas sociedades de la posmodernidad no se contempla, como principio fundamental, que la formación educativa incluya la necesidad y la importancia que reviste la apreciación de las manifestaciones artísticas y culturales, ni se incluyen estas en los planes de estudios y mallas curriculares que emanan de los organismos oficiales que pautan los modelos educativos en Venezuela. Error imperdonable cuando se sabe que cultivar la sensibilidad y la imaginación son pilares de la formación integral del ser humano y deberían fomentarse desde la escuela. Las habilidades de observación y percepción a través de los sentidos se impulsan en toda su magnitud desde los primeros años de vida escolar.

Esto resulta preocupante sobre todo en lo que se refiere a la formación técnica y universitaria. En cuanto a esta afirmación, se puede apelar al cambio curricular de hace ya unos cuantos años, donde la educación artística pasó a ser espacio de entretenimiento; desde hace tiempo ya no se ve historia del arte, situación que empobrece la lectura e interpretación iconológica; los estudios de Dibujo Técnico fueron eliminados, en tal sentido se carece de parámetros de análisis de los sistemas de representación visual y se carece también de múltiples conceptos básicos, como el de escala, por ejemplo.

En las aulas de clases, se habla de una educación más participativa, de un conocimiento constructivo, pero las didácticas mayormente empleadas giran en torno al profesor, y en el caso universitario: la clase magistral es su expresión más común. La circunstancia que comentamos también ha llevado al estudiante a sentirse más cómodo, de esta manera, donde lo imprevisto, la imaginación, la curiosidad no son valores, ni cualidades a estimular. La estructuración de la malla curricular de estudios y la especificación de objetivos por ponderación, convierte al sistema educativo, en una competitiva red de relaciones conductuales muy normatizada (...) (Urosa, 2015, pp. 218-219).

El cine: inicio deslumbrante y expansión de una industria

En este orden de ideas, podemos decir entonces que el cine, como uno de esos medios, ha sido considerado además y por antonomasia, arte y espectáculo. Su aparición a finales del siglo XIX, marca un hito importante de la modernidad. De aquellos primeros movimientos entrecortados que mostraban un mundo representado en imágenes, hasta nuestros días en que las producciones son digitales, es mucho lo que se ha avanzado, no solo en el campo tecnológico de realización en los procesos cinematográficos sino también en los nuevos métodos para abordar su estudio sistemático.

La invención de aquellos primeros aparatos que hicieron posible captar, para disfrute de muchos, una realidad observable “a distancia” significó, sin duda, la posibilidad de ver en aquellas imágenes en movimiento una representación única y novedosa de la realidad. Una realidad virtual -a pesar de que el término se corresponde con estos nuevos tiempos- en la que las historias contadas en el cine eran representaciones en paralelo de la realidad real, en tanto las imágenes se constituían en “espejos” para los espectadores.

El cine, que empezó siendo un espectáculo mudo, persiguió ansiosamente el tránsito al sonoro. Mientras duró la etapa silente, las salas dieron trabajo a unos curiosos personajes, los explicadores, que pertenecían a la antigua tribu de los rapsodas, trovadores, titiriteros y narradores. Su tarea consistía en leer los rótulos de las películas para el público analfabeto y animar la sesión. En los comienzos, su presencia era tranquilizadora porque la gente se asustaba al ver por primera vez una proyección. No entendían cómo podía brotar una calle -o una fábrica, un tren, una ciudad, el mundo- de una sábana (Vallejo, 2022, p. 108).

Este extraordinario invento llegó a algunos países de Latinoamérica al poco tiempo de su invención. Tal afirmación es confirmada por Cuarterolo (2013), quien proporciona una especie de inventario de algunas películas producidas durante las primeras décadas del siglo pasado.

Aclara esta autora que algunas corresponden al cine silente mientras que otras tenían algún acompañamiento musical en vivo. Se habla entonces de cine silente y cine sonoro, pues aunque el primero de ellos, tenía acompañamiento musical en vivo (no siempre), las películas no tenían sincronizado ningún sonido. Otras cintas tenían textos explicativos antes o junto con las imágenes, y hasta narradores que contaban lo que se veía en los films pues, como se dijo antes, todavía no se había incorporado el sonido a las cintas cinematográficas.

En este sentido, Metz (1972), hace alusión a lo expresado por Marcel Pagnol, en 1933:

Hubo también una verdadera operación –divertimiento y retraso a la vez– que consistió en oponer el Sonoro” al “hablado”: se aceptaban los ruidos reales, la música, pero no la palabra, único sonido del mundo, víctima –en teoría– de una misteriosa y específica interdicción: fue el momento de la “película sin palabras, la película reticente, decorada con ruidos de puertas y tintineos de cucharas, la película que gime, grita, ríe, suspira, pero nunca habla” (...) (p. 158).

El cine en Venezuela

Consecutivamente y con el correr del tiempo, la industria del cine se fue consolidando; se abrieron estudios y casas productoras; se crearon escuelas de actuación; se expandió ampliamente la filmografía, no solo en Venezuela sino en el continente entero. Cual “reventón”, el cine latinoamericano llegó al prestigioso festival de Cannes: “María

“Candelaria”, película mexicana de Emilio “El Indio” Fernández ganó Palma de oro en 1946, y “La balandra Isabel llegó esta tarde”, basada en la novela homónima de Guillermo Meneses, ganó el premio a la Mejor Fotografía en 1951, en la persona de José María Beltrán.

Progresivamente, la industria del cine se convierte pues, en una muy poderosa y espectacular maquinaria que, también, otorga prestigiosos galardones internacionales para los latinoamericanos. Se amplía la participación en numerosos festivales y en esos certámenes no se escapa la puja por llegar a la consecución de un Oscar, máximo premio de la muy reconocida mundialmente Academia de Artes y Ciencias del Cine de Estados Unidos. Y es en 1985, cuando una película argentina del director Luis Puenzo, “La historia oficial”, se convierte en la primera en ganar un Oscar. Posteriormente, otras películas de otros cineastas latinoamericanos también serían postuladas y ganadoras de la codiciada estatuilla.

Los premios a *El laberinto del fauno*

Aunque no es nuestro interés destacar las premiaciones que otorgan rangos de excelencia al cine hecho en Latinoamérica, no podemos dejar de mencionar los premios obtenidos por la película que nos ocupa, *El laberinto del fauno* de Guillermo Del Toro en 2007, en la 79^a edición de los premios Oscar, pues alcanzó galardones en las categorías de Mejor dirección artística, en la figura del mexicano Eugenio Caballero; Mejor maquillaje, para dos de los españoles del equipo, como son David Martí y Montse Ribé y, finalmente, Mejor fotografía, en la persona del mexicano Guillermo Navarro. Guillermo Del Toro, quien ya tiene una amplia trayectoria en cine y en televisión -también tiene varios libros publicados- fue nominado como mejor director, pero no obtuvo la tan ansiada estatuilla en esa ocasión. La ganaría posteriormente con su película “La forma del agua”, en 2018.

Cine y literatura: el proceso inverso

Pretexto, textos y contextos

El pretexto

Pero es, justamente *El laberinto del fauno*, nuestro “pretexto”. La palabra pretexto está definida en el diccionario de la RAE (consulta *on line*), así: “Del lat. *praetextus*, m. Motivo o causa simulada o aparente que se alega para hacer algo o para excusarse de no haberlo ejecutado”. No obstante, puede tener también la acepción de un texto que precede a otro, un texto que se elabora antes de otro texto que lo sigue, un texto primero que da origen a otro texto, nuevo y distinto.

Por consiguiente, Guillermo del Toro, cineasta mexicano, nacido en Jalisco, Guadalajara (Méjico), nos ofrece ese “pretexto” cuando filma en 2006 *El laberinto del fauno*. Él forma parte de un interesante grupo de cineastas mexicanos que ha logrado penetrar con muchísimo éxito la gruesa corteza de la industria cinematográfica mundial en este siglo XXI.

En nuestro caso, la cinta cinematográfica *El laberinto del fauno* (maravillosa en tanto su calidad artística y estética, y fantástica porque se inscribe en lo que se ha dado en llamar género narrativo fantástico), nos sirve de “pretexto”, decimos, para abordar el estudio sobre la emergencia de otras narrativas transmediales a partir de su discurso fílmico. Del Toro realiza y dirige majestuosamente una película que podría enmarcarse dentro del género fantástico en el que se revelan al menos dos escenarios discursivos o narrativos: uno fantástico en el que Ofelia se interna de la mano, o mejor dicho, tras el vuelo de una libélula en un mundo de fantasía, y otro en el que se desarrolla, con toda su crudeza, un discurso o narrativa sobre la guerra civil española con toda la violencia que un proceso bélico de esas dimensiones, implica.

Luego de unos años, esta cinta rodada en 2006 por Guillermo Del Toro, da origen en 2018, al desarrollo de un discurso literario en el que Cornelia Funke y el propio Del Toro escriben la novela *El laberinto del fauno*. Él, de origen mexicano, ella de origen alemán; peculiaridad que nos da una interesante muestra de la multiculturalidad.

Durante una rueda de prensa en Madrid, Funke hizo declaraciones que fueron recogidas por el periódico *El Universal* de México, el 30 de mayo de 2016:

Funke (2016) aseguró que:

(...) se trata de ‘un desafío enorme’, ya que además de poner palabras al universo iconográfico del director mexicano, añadirá un cuento de creación propia ‘desde la perspectiva del bosque’. La película narra una historia de la posguerra civil española en la que se funde la realidad con elementos del cine fantástico. ‘Para mí es una de las grandes obras maestras del cine’, aseguró Funke, ‘y expresa perfectamente una realidad política a través de la fantasía’. (s/p).

Dicho lo anterior vale acotar que, por lo general y de los inicios del cine, se parte de un texto escrito: un cuento, una novela, un hecho histórico, una noticia, una crónica, que luego pasa a la instancia de guion (libro cinematográfico) y, finalmente se lleva a la pantalla cinematográfica. Pero en este caso, ocurre el proceso inverso: primero se hace la película y, luego, se escribe una novela. Ver primero y leer después, no es algo a lo que estemos habituados. Leemos primero, construimos nuestras imágenes mentales propias y luego, vemos las que se nos ofrecen en un film basado en una historia leída previamente. Y, hasta puede ocurrir, que lo que vemos no se parezca a lo que leímos ni a la historia a la que le dimos vida en nuestra cabeza.

Pero, cuando vamos de la imagen a las palabras, se producen otros procesos cognitivos porque la percepción es distinta y muy particular. La imagen dice, sin duda, pero en el texto, hay que ir tejiendo con palabras, algunos datos para completar y dar color a la historia contada en el film. Eso ocurre con *El laberinto del fauno*.

Aparecen entonces, otros recursos descriptivos y narrativos, nombres de lugares y de personajes que, en la película no es preciso detallar, pero en la literatura sí, porque le dan cuerpo a ese texto literario que nos lleva, un tiempo después, a la historia que nos contó antes una película. Así, se circunscribe, determina y desarrolla con palabras, la historia, misma y otra, para que el lector no se pierda en el cuento que se va narrando. El texto escrito nos mete, nos sumerge en un recorrido especial y espacial mientras leemos, aunque sepamos de qué va la historia.

Vale repetir aquí entonces que el discurso cinematográfico es el pretexto del discurso literario. Pero, más allá de la aparición de la novela basada en la cinta cinematográfica, *El*

laberinto del Fauno, ha provocado asimismo otras narrativas, generadas por algunos seguidores y admiradores de Del Toro.

Si entramos a internet y colocamos en el buscador *El laberinto del Fauno*, se despliegan, en variados formatos y temáticas, una cantidad de relatos realizados por otros, en los que se abordan diferentes elementos puntuales del film. Metarrelatos sobre la simbología, o sobre los efectos, o sobre los personajes fantásticos, en fin, hay una serie de otras narrativas que se “desprenden” de la narrativa de la película y que constituyen lo que se ha dado en llamar narrativas transmediales.

Y en ese tránsito de un medio al otro, lo transmedial, genera una intensísima curiosidad por monitorear, a conciencia, cómo se va contando eso que ya vimos, qué elementos descriptivos van a recrear en el espectador-lector, aquellas imágenes que ya nos mostró un director de cine. Justamente comienza entonces, una nueva proyección para el lector, una arrolladora fascinación, un encanto por el discurso que abre y mantiene la expectativa por ir andando esos espacios “laberínticos”, transitados previamente, pero que constituyen una historia “nueva”.

Es importante señalar que la comunicación transmedial

(...) ha logrado un importante crecimiento y relevancia en los últimos años y ha sido considerada por productores y organizaciones como una estrategia fundamental en el desarrollo de sus nuevos proyectos, para darlos a conocer a través de una diversidad de medios y plataformas. Al mismo tiempo, este proceso se ha visto influenciado por una cultura participativa conformada por los prosumidores (Jenkins, 2006, p. 34).

En el caso del cine y la literatura esa comunicación trasmedial, permite desarrollar el relato en diferentes plataformas. Es decir, se puede iniciar en un texto escrito y terminar en una plataforma audiovisual como el cine o a la inversa, como en este caso: de la película a la novela.

Los Textos

Si bien, toda película proviene del texto de un guion inicial y que este puede ser un texto que alcance, en ocasiones, un nivel literario, por lo general como simples espectadores,

no existe una preocupación por leer la historia escrita en el guion de una película. En consecuencia, se va al cine a ver una película, a ver una historia contada principalmente con imágenes.

Obviamente, para nuestro trabajo de investigación es, sin duda, interesantísimo el proceso de elaboración de un film a partir de la historia escrita en el guion, la concepción de los personajes, los recursos seleccionados para el montaje o la puesta en escena de la película, a saber, actores, vestuario, escenarios, música, entre muchos otros, son, por lo general, predios desconocidos para el público que solamente asiste a las salas a ver una película.

Vale la pena citar a Frank Baiz Quevedo (1990), maestro venezolano en materia de escritura del guion cinematográfico, quien sostiene que:

En la base de todo método de construcción del guion, se ubica una terna de elementos fundamentales: el personaje, la acción y el conflicto. Personaje, acción y conflicto se entrelazan en sus definiciones, y constituyen aspectos cuya inevitable soldadura forja el basamento mismo de la estructura dramática. (p. 1).

El guion de *El laberinto del fauno*, junto con el filme y la novela del mismo nombre, son fuente primaria de nuestro trabajo. A pesar de que no trabajamos directamente con el guion, es necesario apuntar que en su lectura, podemos apreciar la maqueta sobre la que se monta la película casi “al calco”. Indudablemente, la puesta en escena desafía siempre la materialización del discurso escrito, puesto que se presentan “imponderables” en el rodaje de una película que debe resolver el director del filme con su equipo de producción cinematográfica.

Para comparar las narrativas discursivas del filme y de la novela, debemos comenzar por decir que la película se filmó en 2006, a partir del guion escrito en lengua castellana por el mexicano Guillermo Del Toro, su director. La novela, con el mismo nombre, se publicó en versión digital en 2019 y fue escrita por Cornelia Funke, alemana, firmada por ella y por el propio Guillermo Del Toro (texto a cuatro manos), en inglés, por lo tanto, la versión que se tiene es una traducción hecha por Wendolín Perea, y sobre esa versión digital trabajamos.

Es interesante enfatizar en el hecho de que, por lo general, primero se escribe una obra literaria y que, dependiendo de su éxito, puede ser llevada al cine; pero, en esta ocasión, el proceso ocurre a la inversa. Primero se rueda la película y, posteriormente, se escribe la obra literaria sobre la película. Y ya esto resulta una novedad de sumo interés para el desarrollo de nuestra investigación.

Son dos obras de arte diferentes, dos lenguajes distintos, por eso la adaptación no es sólo realizar una traslación de contenidos, sino que implica la elaboración de una nueva estructura semiótica que se logra eficazmente a través de la óptica usada por el director para potenciar el tratamiento expresionista de los rostros que transmiten las pasiones humanas, al tiempo que activan la emotividad en el espectador. (Villena, 2015, s/p).

Una primera lectura, rápida y sin mayor profundización de la novela, lógicamente después de haber quedado fascinados con la película, nos impacta en tanto y en cuanto, la autora despliega una cantidad de recursos expresivos y tipográficos, que van marcando planos temporales y geográficos para dar cuerpo narrativo a la historia que, en imágenes, ya nos contó Del Toro.

Es necesario puntualizar que el guion o libro cinematográfico es también un espacio de creación literaria. Sin embargo, el tránsito desde el cine a la literatura no es frecuente ni usual. Así, en ese orden. Por lo general, se va de una novela exitosa al cine. Esa ha sido, con regularidad, la secuencia de ambas manifestaciones artísticas. Y ese es precisamente el asunto que nos convoca a estudiar “esa secuencia inversa” que va del discurso filmico al discurso literario.

El contexto

El contexto, considerado como el espacio en que se despliega cada una de las manifestaciones artísticas y culturales que representan una película y una novela, pretende indagar, como se dijo antes, el ámbito particular de cada una en lo que podría constituir su relación con la transmedialidad.

La investigación: interrogantes y propósitos

El abordaje de estos fenómenos culturales, en ámbitos distintos y diferentes constituye uno de los intereses de esta investigación, lo que nos llevó a plantearnos las siguientes interrogantes:

¿Cómo son los procesos de producción de las nuevas narrativas que se generan desde diversas plataformas tecnológicas o transmediales desde la hermenéutica?

¿Cuáles son los atributos discursivos de la literatura fantástica y del cine fantástico?

¿Cuáles son las características y rasgos estéticos del género fantástico presentes en *El laberinto del fauno* en diferentes narrativas transmediales empleando un análisis hermenéutico?

¿Cuáles son los rasgos epistemológicos e interpretativos del discurso literario y cinematográfico presentes en el film *El laberinto del fauno*, y la novela como narrativa transmedia enmarcados en el género fantástico?

Estas preguntas nos llevan a plantearnos algunos propósitos de investigación a partir de una experiencia lectora transmedia:

Propósito General

Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica.

Propósitos específicos

Explorar los procesos de producción de las nuevas narrativas que se generan desde diversas plataformas tecnológicas o transmediales desde la hermenéutica.

Dilucidar los atributos discursivos de la literatura fantástica y del cine fantástico para establecer características específicas de cada caso.

Contrastar las características y rasgos estéticos del género fantástico presentes en *El laberinto del fauno* en la narrativa transmedial empleando un análisis hermenéutico.

Desvelar algunos lineamientos epistemológicos y metodológicos con fines pedagógicos para valorar los rasgos estéticos y multiculturales presentes en la narrativa fantástica.

Justificación

El acceso de grandes contingentes humanos a la educación formal, marca un avance definitivo en el progreso del mundo entero y, muy particularmente, en Venezuela, cuando esta opción se abrió significativamente a mediados del siglo XX, una vez consolidado el modelo económico de nuestro país basado en la extracción petrolera como pilar único y fundamental para el sostén de las funciones y responsabilidades del Estado venezolano. Podríamos afirmar entonces que en nuestra historia republicana, especialmente a partir del establecimiento del sistema democrático, es un fenómeno muy reciente, el que tengamos muchos estudiantes en los diferentes niveles de educación formal, en el que, además, hay poco espacio para ocuparse del arte. Es por ello que con este estudio y a través del cine como manifestación artística susceptible de transmedialidad, se generen algunos lineamientos pedagógicos y metodológicos a través de la interpretación hermenéutica tanto del cine *per se*, como de la recepción del espectador mediante el conocimiento sensible.

En este orden de ideas vale la pena afirmar que la apreciación y valoración del arte, no siempre se contempla en los programas curriculares con la importancia que ello ameritaría. Completar la formación integral de un ser humano pasa por hacerlo “más humano”. Ser humano, formarse para la humanidad de la cual somos parte, resulta una tarea de interés en este momento histórico. Si acaso, cuando se hace presente siempre tiene un piquete al revés, una marcada impronta política o ideológica que tergiversa absolutamente la posibilidad de vivir eso que llamamos el goce estético, el simple placer de disfrutar, admirar o sentir alguna emoción ante una obra de arte.

La valoración y el goce de bienes culturales implican una valoración estética que se “cultiva”, y que satisface necesidades personales, artísticas, espirituales y simbólicas

esenciales del ser humano desde el inicio de los tiempos. Estas necesidades son comunes a todas las sociedades.

En otras palabras, para apreciar el arte en cualquiera de sus manifestaciones, es necesario tener una disposición al goce estético que, lamentablemente, no siempre se fomenta socialmente ni se auspicia en algunos ámbitos de formación.

El discernimiento sensible que opera el gusto, como recepción o rechazo en virtud del disfrute más inmediato, no es en realidad mero instinto, sino que se encuentra ya a medio camino entre el instinto sensorial y la libertad espiritual. El gusto sensorial se caracteriza precisamente porque con su elección y juicio logra por sí mismo distanciarse respecto a las cosas que forman parte de las necesidades más urgentes de la vida. (Gadamer, 1993, p. 27).

Entonces resulta acertado expresar que la apreciación y fascinación estética que esta cinta produce, es hipnótica. En el desarrollo de la película, el director se vale de lo fantástico para contar una historia enmarcada en el contexto del horror que representa una guerra, en este caso la guerra civil española. Desde su muy peculiar forma de contar, entre lo real y lo fantástico.

Es por lo antes expuesto, que afirmamos que la película *El Laberinto del fauno* se constituye en un “pretexto” para estudiar el fenómeno que representa la confluencia, a través de varios medios, de diversas formas de elaborar discursos-otros provocados, generados, motivados por un primer discurso, que en este caso es el de esta película.

Fue nuestro interés realizar el análisis desde una perspectiva amplia y en el marco de los estudios interpretativos. Dicho análisis comprendió el discurso cinematográfico, el literario y, por ende, los transmediales publicados en diferentes formatos a partir de los dos primeros. De allí el interés por explorar con apoyo de diversas disciplinas del conocimiento, los rasgos distintivos que nos permiten elaborar la formulación de algunos lineamientos de orden epistemológico y metodológico para comprender e interpretar lo transmedial a partir de sus especificidades y tipificaciones, lo que constituye, sin duda, un aporte para estos temas de reciente discusión en nuestro país y, específicamente, en el ámbito educativo.

Con este *introito*, pasamos a transitar algunos de los otros caminos del “laberinto” que toma este trabajo.

MOMENTO II

MARCO REFERENCIAL

En el área de las ciencias sociales, sería ideal poder mirar la realidad con ojos compartidos para alcanzar un panorama completo, desde diferentes disciplinas y enfoques. Conocer implica usar los sentidos, agudizar la mirada, el oído, también tocar, oler, sentir... pero implica luego comprender, pensar, interpretar.

No obstante, al menos todavía en Venezuela, en el área educativa y la formación de investigadores se manifiesta el poco incentivo que se le otorga a la producción grupal, reflejado en una gran cantidad de trabajos de grado, de pregrado y postgrado hechos individualmente, en las diferentes universidades en nuestro país.

En tal sentido, cada investigador social, “enfoca” su trabajo o problema de investigación partiendo de la originalidad en el abordaje y de la perspectiva que le imprima. Esto genera un cierto soliloquio teórico-práctico, en virtud de que la producción de conocimiento se realiza desde el yo más íngrimo y egocéntrico del investigador, aferrado a su propio aparato crítico.

En consecuencia, el conocer y estudiar un problema cultural impone al investigador el ejercicio de un pensamiento epistémico personal, particular, un tanto deslastrado de la mediatización que podrían representarle las teorías establecidas. Por lo tanto, una de las tareas principales al acercarse al problema de investigación, supone deslastrarse de la camisa de fuerza en que pueden convertirse las teorías y conceptos ya conocidos y tratar de superar las exigencias limitantes establecidas por la propia “sociedad del conocimiento”.

Desde esa visión, la episteme de su sensibilidad, el andamiaje desde el cual abordar el objeto de estudio, despojado del escudo teórico conceptual canónico puede ser una vía para atisbar hallazgos significativos y novedosos.

La episteme de lo sensible demanda una suerte de cuestionamiento crítico de los conceptos ya instaurados. Como se dijo antes, tarea que no es fácil, máxime cuando no es válido establecer verdades tajantes y absolutas en el campo de las ciencias sociales ni en el de los estudios culturales.

Desde diferentes perspectivas y enfoques, el concepto de cultura varía en la medida en que los estudiosos debaten su definición por lo que este término adquiere una polisemia que hace más difícil su comprensión pues la palabra cultura adquiere diferentes sentidos que complejizan su abordaje.

Pero indefectiblemente, hablar de cultura es hablar del hombre en sociedad y también del hombre como individuo; del hombre como habitante de una localidad y como individuo que proyecta su esencia vital y su pertenencia a una sociedad. La cultura, en general, comprende la creación del ser humano como ser social e individual. Esto incluye todos los conocimientos, las leyes, las artes, entre muchos otros aspectos.

Por todo lo antes dicho, el estudio de un fenómeno cultural se transforma, así, en una compleja red de connoción entre el sentir del investigador y su objeto de estudio. El investigador, por su parte, va en busca de un conocimiento, una “verdad”, en general, un saber, sin embargo, es muy probable que los conocimientos previos del investigador así como sus sentimientos afecten la investigación como tal.

(...) Jean Phillippe Bouilloud (1997), define la sociología como una *hermenéutica de lo real*, “en tanto que *real social* y este *real social* procede en sí mismo de la interpretación del mundo por los individuos” por ello, considera que la categoría básica de interpretación no es *el sentido*, sino el efecto *del sentido*; pues no es únicamente la voluntad de sentido lo que formalmente opera y lo que tiene relevancia en la comprensión, sino su percepción, recepción y retroacción en las interacciones de los públicos concretos. (Alonso, 2013, s/p).

El investigador en las ciencias sociales debe trabajar para destrabar la relación que existe entre él y el objeto de estudio. Es importante tener claro que el conocimiento es una representación simbólica como cualquier sistema de signos, que por ende requiere de una ciencia, en este caso la semiótica, capaz de descifrar tales signos para la reconstrucción de los significados de acuerdo con una lógica y una racionalidad del paradigma cultural del intérprete, para superar las limitaciones del investigador de los fenómenos culturales.

Cobran importancia fundamental entonces, las palabras de Loreto Vera Pérez (2007)

No se trata de considerar los obstáculos externos sino aquellos que aparecen en el acto mismo de conocer. El primer obstáculo epistemológico es lo que ya sabemos del mundo. Por lo tanto se debe tener una vigilancia epistemológica que permita detectarlos y reconocerlos. Para alcanzar conocimientos nuevos debemos establecer una ruptura epistemológica para generar nuevo conocimiento porque nada está dado, todo se construye. (p. 11).

En este caso lo que interesa al investigador es la descripción del comportamiento con base en los fenómenos culturales de donde surgirán diferentes inferencias. De allí que resulta importante determinar cuáles son los problemas por los que atraviesa un investigador en el acto de conocer un fenómeno cultural.

Para Cupani (2011), la objetividad se vincula predominantemente, aunque de manera exclusiva, al realismo epistemológico y a la noción de verdad como adecuación. Todo esto coloca, en cierto sentido, en igualdad de condiciones la consideración de la objetividad en cualquier tipo de ciencia.

En este sentido es importante destacar que la producción del conocimiento no solo requiere de un acercamiento metodológico sino también de uno epistémico. El conocer los alcances y las limitaciones para acercarse al objeto de estudio puede representar una opción viable que permita una ruta expedita a la hora de producir conocimiento. Entonces, en la investigación de fenómenos culturales, analizar la situación ontológica, axiológica, ética y teleológica es, de suyo, primordial.

En todo caso, es imprescindible abordar el estudio de los fenómenos culturales con cierta libertad, sin prejuicios ni preconceptos y preferiblemente a través de simples preguntas

retóricas; así en el caso de lo ontológico podríamos preguntar: ¿qué es el fenómeno estudiado?, ¿cuáles son sus particularidades? En lo axiológico: ¿qué hacer ante el objeto de estudio? En relación con lo ético, ¿cómo se valora el fenómeno estudiado?, ¿qué significado tiene? Finalmente, en lo teleológico valdría la pena preguntarse ¿qué finalidad tiene el estudio?, ¿qué se busca realmente?, ¿es necesario el estudio?

Ahora bien, ante realidades complejas ¿cómo se puede lograr un proceso de intersubjetividad donde los sentimientos, los juicios, las creencias no afecten el objeto estudiado? ¿Cómo evitar que los sesgos influyan en los resultados para asegurar un procedimiento riguroso?

Estas preguntas orientan el abordaje del objeto de investigación en tanto se revisan algunos postulados teóricos, epistemológicos y hasta metodológicos que demandan una cierta apertura para (re)conocer sin que se empañe la visión del investigador en el análisis de las manifestaciones culturales.

Antecedentes

Hay algunas tesis doctorales de reciente publicación en diferentes plataformas *on line* que dan cuenta de investigaciones que se han llevado a cabo en materia de lecturas transmediales en diferentes niveles educativos y en diferentes universidades a nivel mundial. Por lo inusual de la temática se analizarán tesis doctorales en un espectro temporal mayor a los cinco años sugeridos en los estados del arte.

Uno de esos trabajos corresponde a Acuña (2017), quien presenta su tesis doctoral intitulada “Cultura transmedia en la construcción de experiencias educativas universitarias innovadoras” por la Universidad de Salamanca. Este estudio se basó en la aplicación del Modelo de experiencia innovadora transmedia (MEIT) en el curso “Debates actuales del programa de comunicación social y periodismo, administrado bajo la modalidad presencial extendida en la Universidad Sergio Arboleda, en Colombia.

Refiere Acuña que se hizo a través de la sistematización de una experiencia de aula y aclara que no se pretende generalizar ni universalizar los hallazgos resultantes en dicha

sistematización. Asimismo, se señala, que su trabajo tiene antecedentes de experiencia grupales sucesivas con otros docentes, que datan de principios del siglo XX.

La experiencia inició con la búsqueda del material relativo a los conceptos teóricos del curso y luego contó con la asesoría del docente de TIC, para la escogencia y diseño de contenidos y la planificación. La puesta en práctica del Modelo pasó por las fases de diseño, desarrollo, implementación y socialización. Se escogieron los materiales, las lecturas y las actividades que dieron el marco conceptual de la asignatura correspondiente, se creó un repositorio con materiales y recursos digitales con el cual los estudiantes debían trabajar al menos en tres medios o plataformas distintas con el fin de cumplir con la transmedialidad.

Entre las conclusiones más relevantes de esta experiencia de aula con estudiantes de Comunicación Social se destaca el hecho de que se generan nuevas formas de elaboración textual mediante diferentes formatos y plataformas que intercalan hipertextualidad, sistemas audiovisuales y fomentan la participación colectiva en el procesamiento de contenidos para transformarlos en nuevos discursos como prosumidores en concordancia con los retos en la formación universitaria de las generaciones actuales.

Como se puede observar este estudio se soporta en la cultura transmedia para la construcción de experiencias educativas lo que coincide con nuestro trabajo de tesis doctoral.

Sobrino (2017), por su parte, realizó su tesis doctoral titulada “La narrativa transmedial en prácticas de enseñanza universitarias una propuesta para la formación en profesorados, que tuvo como objetivo describir en la investigación realizada, nuevas narrativas para la enseñanza: las narrativas transmediales. Estas fueron narraciones contadas desde distintas plataformas, a partir de diferentes medios de comunicación que convergen en internet como son la televisión educativa, sus portales *web* y redes sociales, como *Facebook*, *twitter*, *Instagram*, entre otros.

Se trató de un estudio exploratorio de esas narrativas transmediales, fue realizado, en el marco de una perspectiva cualitativa de investigación. La tarea realizada permitió identificar contenidos del campo de la formación general de propuestas transmediales.

Los resultados permiten afirmar que la reorganización de los contenidos de la formación docente inicial a través de las narrativas transmediales propondría una gramática con diferentes perspectivas.

Estos nuevos formatos para comunicar contenidos disciplinares no sólo denotan nuevas herramientas culturales, sino que además ponen en escena las prácticas universitarias, en tanto prácticas sociales, visibilizando que no están aisladas del contexto socio cultural global. Además, estudiar y analizar los medios de comunicación de la educación en el marco de la convergencia tecnológica, situada en el ámbito de la enseñanza formal, es comprender un contexto de época que indica que el siglo XXI se caracteriza por brindar diversas propuestas narrativas. (Sobrino, 2017, pp. 185-186).

Como se dijo antes, en este estudio se analizaron narraciones contadas en distintas plataformas, a partir de diferentes medios de comunicación que convergen en internet como son la televisión educativa, sus portales web y redes sociales. Uno de los objetivos de esta tesis doctoral es analizar el discurso cinematográfico y literario desde diferentes plataformas transmediales.

Por otra parte, Menacho-Girón, N. (2018) realizó su tesis doctoral, titulada “Narrativa transmedia objeto de estudio el ecosistema mediático de Civil War de Marvel”, de la Universidad de Piura en el Perú. Este estudio tuvo como objetivo analizar el ecosistema mediático de Civil War de Marvel, el cómic, para interrelacionar diferentes historias y personajes desde diferentes plataformas mediáticas. A partir de ese análisis se procuró describir las dinámicas que se dan en el mundo transmedial para dar a conocer qué y cómo aportan cada uno de ellos a la estructura y organización de la narrativa y a la interacción con el consumidor. Ese estudio transmedial tuvo como ejes principales al cómic de Marvel, que lleva el mismo nombre y representa ese entrecruce en diferentes publicaciones y la película de su universo cinematográfico llamada Captain America: Civil War (2016).

Desde la multiplicidad de medios empleados para el análisis se procuró describir las dinámicas que se dan en el mundo transmedial. En general, esta tesis doctoral buscó generar el uso variado y múltiple de medios a las dinámicas del mundo transmedial, los medios analizados fueron: comic, la película, serie televisiva y un juego móvil.

Esta tesis concluyó, en primera instancia, que una narrativa transmedia puede ser adaptada a una variedad de medios y plataformas para darse a conocer y captar el interés del público; sin embargo, se desarrolla una narrativa para los medios, y cada cual la condiciona para brindar un aporte y acrecentar el mundo transmedial del cual forman parte.

Los mundos transmediales estarán más enriquecidos en función a la diversidad de medios que lo conformen, esto es porque cada nodo, al ser independiente, puede ser considerado una puerta al universo transmedia y brinda un aporte al conjunto. Además, el espectador está en la capacidad de elegir entre esa variedad y sentirse más a gusto con uno o varios de ellos. Por otra parte, que la pluralidad de elementos narrativos contribuye no solo a que el universo llegue a diversos públicos, sino a que se dé paso a una retroalimentación con ellos. Así, el usuario puede sentirse identificado con los personajes y conflictos de la trama, que puede conocer más a través de diferentes elementos como cómics, películas, adelantos, contenido textual y visual presentado en diferentes plataformas y dispositivos.

Este estudio tuvo como objetivo analizar el ecosistema mediático de un cómic para interrelacionar diferentes historias y personajes desde diferentes plataformas mediáticas. “En *El Laberinto del Fauno*: Narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible” busca, a partir de ese análisis, describir las dinámicas que se dan en el mundo transmedial.

Finalmente, Lorenzi, (2016) realizó su tesis doctoral en la Universidad Complutense de Madrid, titulada “Fundamentos de la narrativa transmedia para el desarrollo del periodismo de datos”. Esta investigación tuvo entre sus objetivos crear un medio social para el desarrollo del periodismo de datos que tuvo como base conceptual la narrativa transmedia, los contenidos multiplataforma y el conectivismo. Estos constructos fueron considerados por su autor como elementos clave para comprender y aprovechar el conocimiento colectivo disponible en la nube. Se hizo uso de conocimientos y metodologías apropiadas para la investigación en los campos del periodismo de datos.

Se pudo concluir que es factible presentar contenidos en formatos multilenguaje y en diversas plataformas digitales y multimedia. De igual forma, se puede confirmar la veracidad en lo que respecta a la circulación de la información a través de medios sociales. La narrativa

transmedia es un lenguaje contemporáneo que puede ser adaptado al nuevo ecosistema mediático.

Como se puede observar todas las tesis antes analizadas y reseñadas son antecedentes importantes teóricos, metodológicos y epistemológicos, entre otros, para El Laberinto del Fauno: Narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible.

Referentes teóricos

Transmedia y educación

Cuando se habla de comunicación, inmediatamente se piensa en las tecnologías de la comunicación propias de nuestros tiempos. Sin embargo, la comunicación, per se, es un hecho social y, por ende, puede entenderse como sistemas de comunicación. Se establece, en consecuencia, una relación entre los sistemas o tecnologías de la comunicación y las instituciones sociales. (Williams, 1992).

El acceso a materiales escritos estuvo restringido por varios siglos, pues eran pocos los que sabían leer y escribir. Los escribas desarrollaron la técnica de la escritura como copistas bajo la supervisión de monjes y sacerdotes sin poder interpretar los signos gráficos. El dominio del código escrito, el conocimiento del alfabeto produjo, en consecuencia, una marcada estratificación social lo que, muy posteriormente, provocó conflictos sociales.

En todas las sociedades donde se inventaron algunos de los cuatro sistemas de escritura primigenios (China, Sumeria, Egipto, Mesoamérica y, muy probablemente, también en valle del Hindus) hubo escribas, quienes formaban parte de un grupo de profesionales especializados en un arte particular: grabar en arcilla o en piedra, pintar en seda, tablillas de bambú, papiros o en muros, esos signos misteriosos, tan ligados al ejercicio mismo del poder. (Ferreiro, 2012, p. 11).

Los sucesivos avances de los medios (radio, televisión, cine) de comunicación plantean, inevitablemente, una alteración en las instituciones sociales y generan una nueva categoría que tiene que ver con el “uso” que de cada uno de estos medios se hace socialmente y de cómo estos medios cambian las formas en que se establece la comunicación, dependiendo siempre del formato o la plataforma en que se difunden diversos contenidos.

Se establece entonces la diferenciación entre técnica y tecnología; siendo la primera la referida a las habilidades y dominio operativo de una actividad cualquiera producto del ingenio y, la segunda, la tecnología “es (...) el marco de conocimientos necesario para el desarrollo de dichas habilidades y aplicaciones (...) y condiciones para la utilización y aplicación prácticas de una serie de ingenios”. (Williams, 1992, p. 184). Esto hace que la tecnología entre en el ámbito de la categoría de “uso”, a la que se hizo alusión antes. Es pues la tecnología un producto asociado a instituciones sociales.

Este autor sostiene además que las diferentes fuentes de comunicación entre “antiguas y modernas” van dando evidencias del paso del tiempo y del avance de la inteligencia humana.

En primer lugar aparecen las fuentes físicas, el propio cuerpo como fuente inicial a través de la palabra hablada manifiesta en la voz humana, en las interpretaciones teatrales.

Luego las otras fuentes de comunicación implican el uso de tecnologías: las de amplificación (teléfono, radio, televisión, entre otros); las de almacenamiento a través de un registro que implica alguna permanencia (grabaciones de sonido de la voz humana, grabaciones de imágenes, fotografía, pinturas).

Finalmente señala los sistemas de instrumentalización que resultan una especie de “híbrido” entre las fuentes físicas y de registro puesto que permiten la transmisión y difusión de ideas con el desarrollo de la escritura, muy especialmente con la aparición de la imprenta. (Williams, op. cit.)

A partir del siglo 19 se hace imprescindible que la mayoría de los ciudadanos, en tanto fuerza de trabajo, estuvieran alfabetizados para poder operar los implementos generados con el avance de las tecnologías. Sostiene este autor que se suponía que con la excusa de que aprendieran a leer la Biblia, muchos aprendieran a leer. Se suponía que los ciudadanos estarían sujetos a normas morales y religiosas que regirían a la sociedad.

No obstante, con el acceso a la lectura y la escritura y con el desarrollo y expansión de productos impresos (libros y periódicos), grandes cantidades de personas tuvieron también acceso a otros medios impresos que difundían, en menor medida, otro tipo de mensajes más ideologizados y que hicieron más profunda la escisión de los integrantes de diferentes estratos

sociales, especialmente luego del desarrollo y uso de nuevas tecnologías y su relación con la institucionalidad de la sociedad (dueños de periódicos, salas de teatro, entre otros).

Pero, si bien, el acceso al código escrito requería del aprendizaje lento y progresivo de la alfabetización que poco a poco dio paso a procesos más democratizadores, también es cierto que el avance durante el siglo XX de algunas tecnologías cada vez más innovadoras y abarcantes que ya no requerían de aprendizajes especializados para ser “usadas” (radio, fotografía, televisión, cine), el espectro se fue abriendo cada vez más y el acceso a ellos se hizo más directo.

El desarrollo de las sociedades, la expansión de la democracia como modelo de gobierno y el avance de las tecnologías han favorecido el avance y consolidación de algunas instituciones sociales tales como la educación, el trabajo, el comercio, el mercado, la difusión ilimitada de mensajes publicitarios y propagandísticos, la profusión de ideas en todos los ámbitos del conocimiento, pero todos, absolutamente todos, como producto de la movilidad que generan las necesidades de comunicación propias de las dinámicas sociales humanas.

Las tecnologías y el “uso” que de ellas hacen los ciudadanos trascendieron las fronteras y las nacionalidades de las sociedades en las que nacieron. Las habilidades y los aprendizajes de las técnicas han sido de alguna manera desplazadas por el consumo directo. Al parecer, ya no son necesarios ni el entrenamiento ni los saberes especializados para tener acceso a las tecnologías pues estas constituyen vehículos comunicacionales que superan tiempos y espacios.

Ahora, evidentemente, arribamos a una nueva era, tenemos ante nosotros un nuevo paradigma, con otras formas de aprehender y comprender el mundo que se disparó a partir de la utilización del código binario propio del lenguaje digital y que permitió que, de las muchas letras que tiene el código alfabético (entre 22 y 27 letras), se diera un salto al código binario que abre nuevas posibilidades y nuevos “mundos” con solo dos dígitos: el 0 y el 1.

Los dos más importantes avances culturales de la humanidad coinciden con un cambio de código para significar, expresar y comunicar: [mientras] mejor se aprendía a conservar y transmitir el saber, más avanzaba el saber mismo. Ambos códigos, el alfabético analógico y el binario digital, transformaron en profundidad y para siempre la historia del

homo sapiens. Lo hicieron con silenciador, sin que a los beneficiarios se les ocurriera alguna vez que debían conmemorarlo (...) (Pasquali, 2011, p. 19).

Esta “revolución”, no es tan reciente, pues los primeros trabajos en relación con el uso y apropiación de estos códigos, datan de los años 90 con “la aparición de la World Wide Web, la difusión de dispositivos móviles y las profundas transformaciones en las prácticas de producción, distribución y consumo de contenidos han cambiado radicalmente las condiciones de la ecología mediática contemporánea”. (Scolari et al., 2018, p. 8).

Algunos de los teóricos que han formulado sus postulados en relación con esta “novedad”, sostienen que estamos en una nueva edad histórica. (Ver Scolari conferencia en youtube)¹. Y esta demanda nuevas formas de leer y narrar a través de medios nuevos, por lo que se ha acuñado el término de “narrativas transmediales”.

(...) la Web es un espacio abierto a la innovación donde se generan nuevos entornos y experiencias comunicativas. (...) Esta explosión de nuevos medios y plataformas ha transformado el consumo mediático. Si antes nuestra dieta mediática estaba conformada por pocos medios (a los cuales dedicábamos mucha atención), ahora pasamos poco tiempo en muchos medios. Nuestra dieta mediática se ha atomizado en cientos de situaciones de consumo a lo largo del día: miramos un vídeo en YouTube, un capítulo de una serie en Netflix y volvemos a ver esa vieja película en un DVD que compramos en oferta. También la lectura se fragmenta entre decenas de dispositivos: leemos un poco lo que está pasando en Twitter, de ahí saltamos a un correo electrónico, después damos una ojeada a Facebook, consultamos un diario en línea, repasamos un informe en el Kindle y, antes de dormirnos, nos dejamos arrullar por las viejas páginas de papel de un libro impreso con una máquina inventada hace 450 años por un orfebre alemán. (Scolari, s/f, pp. 175-176). Subrayado nuestro).

Desde entonces, se ha establecido una cultura mediática que se enmarca en el vertiginoso desarrollo que han tenido las redes sociales a través de diferentes plataformas y aplicaciones, que trascienden, literalmente, tiempo y espacio; cosa inimaginable hace unos cuantos años atrás. El asombroso despliegue multimedial al que se puede acceder a través de dispositivos digitales de muy variado tipo, ha propiciado una “construcción de sentido en la sociedad contemporánea”...una “cultura o la construcción de identidades y comunidades”. (Muriel, 2018, p. 22).

¹ https://youtu.be/wzTIGFcbGnI?si=J7euoOvC_5PpOd7B

Habría que decir también, que la transmedialidad es un término de reciente aparición en el campo de los estudios culturales. Ligado a las investigaciones en el campo educativo en virtud del interés permanente de los docentes por desarrollar las habilidades de lectura y escritura de los estudiantes, se asocia entonces con la noción de alfabetización digital como proceso que implica el desarrollo de competencias para consumir y producir diversos tipos de mensajes y discursos desde diferentes formatos y plataformas. La alfabetización digital se convirtió en una tarea para los educadores de todas las áreas de estudio y hoy día es requisito indispensable para tener acceso al conocimiento pues, casi todo, está en la red y para establecer contactos personales, académicos y sociales desde la virtualidad que ofrece la variedad y diversificación que han tenido las redes sociales.

La aparición de ese término es atribuida al investigador norteamericano Henry Jenkins en 2003 cuando publicó en Boston un artículo en la revista *Technology Review*, del Instituto Tecnológico de Massachusetts. En ese artículo, Jenkins habla de algunas características de la narrativa transmedial en resultan contenidos nuevos a partir de un discurso narrativo inicial que se expande en diversas plataformas, digitales o no.

Es interesante, en consecuencia, seguir las pautas investigativas puesto que de la alfabetización digital, se genera, posteriormente, la noción de alfabetismo transmedial en relación con el ámbito escolar, entendido así:

Al igual que el alfabetismo mediático (*media literacy*), el alfabetismo transmedia (*transmedialiteracy*) se propone simultáneamente como conjunto de competencias y programas de intervención escolar. En el primer caso, no se trata solo de competencias vinculadas a la “tecnología digital” o a los “nuevos medios”: un buen mapa de competencias transmedia debe incluir desde competencias productivas en todos los medios y lenguajes de la comunicación hasta las vinculadas a la gestión de contenidos (o de la propia identidad) en las redes sociales, pasando por competencias narrativas, performativas, ideológicas, éticas o relativas a la prevención de riesgos. Por otro lado, el alfabetismo transmedia se propone recuperar dentro de la escuela esas competencias y prácticas desarrolladas por los jóvenes en el ámbito informal. En otras palabras, el alfabetismo transmedial interpela a los jóvenes en tanto prosumidores, creadores o distribuidores de contenidos mediáticos. En vez de estigmatizar esas nuevas prácticas mediáticas [se] propone recuperarlas dentro del aula, pasando de lo informal a lo formal. (Scolari et al., 2018, pp. 8-9).

Esta insistencia en incluir, sin estigmatizar, lo transmedial a la escuela, invita a la creatividad y a la investigación educativa con el fin de incorporar en esta tendencia a los

estudiantes de todos los niveles para estimular, fomentar y potenciar la producción de discursos novedosos, en palabras y en imágenes en diferentes formatos analógicos y digitales, de manera que también en Venezuela podamos alcanzar las habilidades necesarias para el manejo de los códigos de las narrativas transmediales.

Ahondando en estos aspectos, vale presentar aquí algunas características de lo que representa la narrativa transmedia:

(...) una narrativa transmedia es un relato que se cuenta a través de múltiples medios y plataformas. La narrativa comienza en un cuento o novela, sigue en un cómic, continúa en una serie televisiva de dibujos animados, se expande en forma de largometraje y termina (¿termina?) incorporando nuevas aventuras interactivas en un videojuego. (Scolari, (2013, pp. 176-177).

Algunos cambios para ajustarse a estos nuevos planteamientos pueden incidir favorablemente en la educación. Una muestra de ello fue lo que se vivió con la reciente pandemia de Covid 19, cuando la mayoría de la población mundial estuvo resguardada en sus casas y las necesidades de consumo de contenidos a través de dispositivos digitales conectados a internet aumentaron significativamente. Las formas de adquirir nuevos conocimientos en todos los campos del saber, que no únicamente relacionados con la educación formal, cobran una nueva dimensión pues son capaces, gracias a la magia de la conectividad, de atravesar las barreras de tiempo y espacio. Las formas convencionales, y que quizás podríamos denominar “arcaicas”, están siendo superadas por esta revolución digital.

Resulta sumamente interesante abordar este fenómeno desde la perspectiva educativa por lo que puede representar el advenimiento, la aparición, el protagonismo de otras formas de leer y escribir cuando, en diferentes medios, redes y plataformas se elaboran discursos narrativos que se bifurcan en otros, que ofrecen variadas propuestas narrativas en las que entran en juego textos, discursos, imágenes, recorridos, juegos, acertijos, metarrelatos, nuevas historias con otros desenlaces, y un largo etcétera.

Esta definitiva, nueva y distinta perspectiva que nos sumerge en el mundo digital, abre un amplio espectro de posibilidades para generar y difundir conocimientos, aunque,

obviamente, el acceso a estas plataformas requiere de una buena conexión a internet y de la disponibilidad de aparatos y mecanismos adecuados para ello.

En correspondencia con estas afirmaciones, es propicio introducir el tema de la alfabetización transmedial que es, justamente, el punto al que queríamos arribar después de explicar cuál es el “pretexto” para desarrollar nuestro tema de investigación. Será interesante ver cómo este fenómeno afecta, incide y/o cambia la manera en que se lee y se escribe en estos tiempos y cuál sería el papel que debería jugar la escuela en este contexto.

A primera vista, sin profundizar en el tema de la alfabetización transmedial podemos señalar, empíricamente, que este tipo de alfabetización tiene dos niveles. Uno, la necesidad de dominar el código de la lengua y aprovechar el desarrollo cognitivo que se genera a partir del uso del lenguaje; y dos, la evidencia de un aprendizaje estratégico y autónomo (a veces autodidáctico) para el manejo, uso y aprovechamiento de las plataformas digitales. Ambos elementos son indispensables para generar narrativas transmediales.

Las nuevas generaciones han llegado al mundo en la era digital. Hoy se nace con un dispositivo digital en la mano. Cada nueva generación adviene a un planeta que está interconectado, ya ni siquiera globalizado, que también en el ámbito comunicativo y de consumo de contenidos, no tiene barreras significativas de tiempo y espacio. Si hay alguna barrera, esta puede ser, en algunos casos, idiomática. Otra barrera es, lamentablemente, la ideológica, mucho más infranqueable que la primera

Un elemento que también se puede observar de manera empírica, es la poca importancia que se le da a los aspectos formales del lenguaje; se puede afirmar que, en el caso de los textos que se escriben por mensajería de texto o por whatsapp en teléfonos móviles, es que se oraliza el lenguaje escrito pues no se atiende a la ortografía, es decir, no se atiende estrictamente lo establecido por las reglas ortográficas, ya que se ponen en práctica atributos fonéticos en la escritura, al punto de prescindir del uso de vocales cuando las consonantes sugieren la palabra conocida; por ende, tampoco se cuida la acentuación ni el uso de signos de puntuación.

El código lingüístico, la lengua es una abstracción intelectual, es arbitraria y es también una convención. Cuando somos hablantes de una misma lengua todos

comprendemos lo que se intenta comunicar, más allá de las representaciones mentales que cada quien se haga del mensaje, el código es el mismo. En lo que ataña a las imágenes, lo que se pretende comunicar con imágenes, trasciende códigos convencionales, conocidos, dominados y aceptados por todos. Si a veces comunicar con palabras es infructuoso, imaginemos lo que puede implicar comunicar con imágenes.

En este sentido, se podría apelar a los postulados de la semiótica en tanto es la ciencia que estudia los significados más allá de las palabras.

Esta característica, que en otros países se ha expandido vertiginosamente, no se registra en las mismas dimensiones en nuestro país. Lamentablemente, ni las conexiones a internet ni la alfabetización digital han avanzado en un sentido plausible, es decir, se manejan las redes, se accede a las diferentes redes sociales pero no se produce nuevo contenido de calidad ni formativo. Este aserto resulta un tanto tajante, sin embargo, basta estar frente a un grupo de estudiantes de cualquier nivel para comprobar, que, por lo general, la producción de discursos escritos (y a veces hasta orales) es muy precario, tanto en calidad como en extensión.

Las habilidades y competencias en el uso del lenguaje están muy por debajo de lo esperado. En la escuela primaria prácticamente se enseña a decodificar mas no a comprender y mucho menos a producir textos. Esto no es nuevo ni resulta ningún aporte a este trabajo pero resulta imprescindible admitir cuál es el contexto en el que nos desenvolvemos y asumimos esta investigación.

Sospechosamente, [se]... sostiene un discurso coincidente “internet en las escuelas”, como si las computadoras, de por sí, pudieran ser el trampolín de acceso a niveles de alfabetización nunca alcanzados, y como si los maestros –esos maestros desactualizados y mal pagados- fueran inmediatamente reciclables (o quizás desecharables). (Ferreiro, 2012, p. 19).

Y es que, justamente, lo transmedial se sostiene en la elaboración o (re)elaboración de nuevos discursos o historias a partir de una historia primera que da pie a que se desarrolleen otras nuevas y distintas a partir de aquella. Y para ello es necesario el dominio de habilidades y competencias lingüísticas que se desarrollan, fundamentalmente, en las instituciones educativas.

Cuando el uso de la tecnología se hizo imprescindible y el único medio para facilitar los contenidos curriculares de los diferentes cursos en todos los niveles educativos, la brecha resultó más evidente casi al punto de parecer insalvable, entre los estudiantes que podían tener acceso a internet y los que no.

Ya el hecho de tener las habilidades para expresar y elaborar discursos resulta muy desigual dadas las posibilidades de hacer de los escritos un uso social propio de una cultura académica. A pesar de que la escuela estandariza el uso de la lengua a veces deja mudos a los estudiantes porque nuestro sistema educativo resulta excesivamente punitivo además de repetitivo y memorístico. Por lo general, la escuela primaria todavía usa técnicas arcaicas como copiar de la pizarra; en bachillerato se copia y pega de internet y en la universidad se dan los dos aspectos anteriores con el añadido de que, en algunos casos, a los estudiantes les resulta difícil la construcción de un discurso propio que pueda aportar nuevos conocimientos.

Cultura transmedial

Durante los últimos años del siglo pasado, y luego de la aparición de la web, la manera de difundir contenidos de diferente índole, cambió definitivamente. Un mensaje que pasa por el universo digital conformado por las varias redes sociales que pautan casi totalmente la comunicación hoy en día, “navega” de manera profusa, sin ningún tipo de limitación y hasta sin que tenga un destinatario determinado.

Tal aserto es el que plantea Jenkins (2006), cuando publica sus apreciaciones luego de crear y dirigir por muchos años el “Programa de estudios mediáticos comparados” del muy afamado MIT (Instituto Tecnológico de Massachusetts).

Los estudios de este investigador norteamericano, se inician dado su interés por observar, recoger datos y analizar la manera en que se establecen las manifestaciones de la cultura de algunas comunidades específicas como es el caso de los “gamers” (jugadores de video juegos), los blogueros y hasta los generadores de contenido de las grandes compañías publicitarias encargadas de mercadear los productos que se comercian también en el mágico, atrayente y sorprendente universo virtual.

Ese mundo intangible por el que transita toda clase de mensajes es, en sí mismo, un área infinita que trasciende tiempo y espacio. En virtud de esas características particulares y novedosas, en ese espacio sin lugar ni lapsos marcados, y dada la interacción que se genera entre sus usuarios, también llamados “cibernautas”, se crean verdaderas comunidades culturales que comparten y difunden contenidos de todo tipo de acuerdo con sus intereses y necesidades.

Si pudiera marcarse un inicio de este fenómeno comunicacional, podría tomarse el que indica Jenkins en 2001, cuando un estudiante filipino-americano, con auxilio de Photoshop, crea varios mensajes de una serie que tituló “Blas es malo” en alusión a este personaje de la conocida serie televisiva “Plaza Sésamo”, en el que Blas aparece junto a líderes negativos como Osama Bin Laden, Adolfo Hitler, en grupos del ku kus klan. (Jenkins, 2006, p. 13).

El inesperado e indetenible recorrido publicitario que desencadenó ese mensaje, generó diversas y contradictorias sensaciones o percepciones, a saber: confusión, preocupación, incertidumbre, rechazo, hilaridad, sorpresa, asombro...en fin. A propósito de esta narrativa, Jenkins nos da la bienvenida a la cultura de la convergencia, donde se encuentran e interactúan los medios convencionales y los nuevos, los medios populares así como los productores y los consumidores de contenidos.

Como resultado de aquel acontecimiento mediático, se activaron una cantidad de mecanismos tendentes a buscar, de alguna manera, una forma de contención a la generación y propagación de mensajes que, si bien en un principio no tienen una intención específica, son interpretados por los miembros de la sociedad como un fenómeno nuevo, cuyas consecuencias se pierden de vista y su impacto en muchos ámbitos institucionales, resulta impredecible.

Entonces, más que generación y difusión de mensajes y productos, se habla de “circulación de un modelo de cultura” a través de la escritura, de las imágenes y del sonido, recursos que definen también lo audiovisual de los contenidos mediáticos. Esta dinámica modifica las formas de asimilación y generación de información y permite el desarrollo de la cultura de la convergencia. Pero se aclara que esto no solo remite a la multiplicidad de usos y consumo de contenidos, sino también al cambio generado en la mentalidad de los consumidores y generadores de contenido en relación con la forma de buscar información y

las conexiones que se producen entre los miembros que interactúan en las redes de acuerdo con sus intereses y necesidades de conocimiento.

Además, “esta conversación genera un murmullo” que vendría a producir una “inteligencia colectiva” que constituye un poder mediático y, en el corto plazo, producirá cambios importantes en instituciones sociales como la educación, la política y la religión, entre otras.

Esta reciente “revolución digital” permite, contra todo pronóstico, la convivencia pacífica y acoplada entre contenidos generados en medios convencionales que luego se “propagan, transforman y difunden” por dispositivos mediáticos a través de las redes. Los medios convencionales no han sido sustituidos sino complementados con lo digital. Conviven la radio, la televisión, la prensa escrita, el cine y el teatro conjuntamente con los nuevos medios de distribución de contenidos en diferentes plataformas digitales.

Afirman Jenkins y otros (2015) que

La convergencia mediática es más que un mero cambio tecnológico. La convergencia altera la relación entre las tecnologías existentes, las industrias, los mercados, los géneros y el público. La convergencia altera la lógica con la que operan las industrias mediáticas y con la que procesan la información y el entretenimiento los consumidores de los medios. (p. 26).

Las viejas y las nuevas formas en que se llevan a cabo el consumo y la generación de contenidos, ha permitido que los ciudadanos establezcan redes de acuerdo con sus intereses. Estas comunidades mediáticas hacen la cultura de la convergencia. Esa zona mediática que viene a cambiar patrones y convenciones que modifican a las sociedades haciéndolas más participativas con el uso y de las diversas plataformas pues ese es, por excelencia, el lugar de intercambio de información.

Este cambio (...) supone un movimiento hacia un modelo de cultura más participativo que considera al público no solo como consumidores de mensajes preconstruidos sino como personas que están dando forma, reemarcando y remezclando el contenido de los medios de una manera que antes era quizás inimaginable. Y lo hacen no como individuos aislados sino dentro de comunidades y redes más amplias que les permiten propagar el contenido más allá de su proximidad geográfica inmediata (Jenkins y otros, 2015, p. 24).

Hasta hace poco se marcaba el rating o medición de audiencias de los espectadores televisivos, o de los volúmenes de circulación en el caso de los lectores de la prensa diaria, (vistos todos como “receptáculos de contenido” y de marcas comerciales incluidas junto con sus programaciones y ediciones). Pero esa medición de la circulación se refería fundamentalmente a la distribución, es decir, el alcance que tienen los contenidos que se emiten a través de medios convencionales que crean productos cerrados y específicos para el gran público.

En contraposición a esta dinámica, aparece lo que se denomina Cultura Transmedia, que explica que los contenidos se comparten a través de diversas plataformas, por marcas comerciales, sí, pero también por individuos que consumen, generan y difunden diferentes tipos de asuntos y productos en una dinámica que abarca muchos espacios o “canales” para la trasmisión de mensajes, cuyo destinatario final es difuso pues los abarcan contextos o escenarios de propagación de mensajes multidireccionales que trascienden dimensiones mensurables que hasta hace poco los limitaban; es decir trascienden las dimensiones del tiempo y el espacio; se superan los ámbitos geográficos, se mezclan e interactúan públicos de diferentes lenguas o idiomas, se saltan las barreras temporales y se evidencia claramente el poder de expansión de un contenido que puede resultar muy significativo para quienes conocen y manejan el uso de las redes sociales.

Ese cambio de “circulación a distribución” ha facilitado el que los usuarios individuales de las diversas plataformas generen nuevos contenidos permitiendo la conformación de “un modelo de cultura más participativo” pues se comparte la producción de diferentes contenidos de acuerdo con los intereses de quienes interactúan *on line* y crean, de acuerdo con sus intereses colectivos, comunidades mediáticas.

Jenkins et. al. (2015) define los términos “propagabilidad” y “pegajosidad” en relación con la circulación mediática de diversos contenidos.

(...) se refiere {el primero} a los recursos técnicos que permiten la circulación más cómoda de cierto tipo de contenido en vez de otro, las estructuras económicas que apoyan o limitan esa circulación, los atributos de un texto mediático que podría captar la atención de una comunidad y las redes sociales que vinculan a las personas a través del intercambio de bytes significativos. (p. 26).

El segundo, es un término que proviene del mundo del marketing y “se refiere a grandes trazos, a la necesidad de crear contenido que capte la atención y el compromiso del público”. (p. 26). Se señala también el hecho de que en el libro “La clave del éxito” publicado en 2000 por Malcom Gladwell, este “utiliza pegajosidad para describir aquellos aspectos de los textos mediáticos que despiertan un profundo compromiso en el público y que pueden motivarlos a compartir con otros lo que han aprendido. (...) El contenido pegajoso es material que la gente quiere compartir”. (p. 26).

De esta manera las empresas mediáticas miden la popularidad o impacto de los mensajes por el tráfico de usuarios tanto en las webs corporativas como en aquellas sin fines de lucro y eso les indica su éxito de sus contenidos *on line*.

En consecuencia, la pegajosidad se ocupa de mantener la atención a los usuarios de las redes el mayor tiempo posible con anuncios publicitarios que incentiven el consumo de productos, mientras que la propagabilidad se interesa en la generación de contenido que sea susceptible de circulación a través de las plataformas disponibles, en razón del establecimiento de un compromiso con parte de los usuarios de dicho contenido.

Estos autores señalan asimismo, una serie de eventos que tienen que ver con intereses económicos y discusiones en torno a la propiedad intelectual que se fueron generando por el uso indiferenciado de contenidos de todo tipo, pero se resalta, muy especialmente, la participación del público que comparte contenido sin tener intereses comerciales, sin fines de lucro.

La circulación de contenido mediático en la cultura participativa puede satisfacer intereses distintos: algunos culturales (como la promoción de cierto género o artista), algunos personales (como el fortalecimiento de amistad entre amigos), algunos políticos (como la crítica a la construcción de géneros y sexualidad en los medios masivos), algunos económicos (como aquellos que satisfacen las necesidades inmediatas de la gente corriente, así como los que satisfacen necesidades de las empresas mediáticas). (Jenkins et. al., 2015, p. 55).

El debate en torno al uso de términos y conceptos para definir lo que ocurre con la creación, transformación y difusión de contenido en redes apenas comienza. Estos fenómenos mediáticos modifican, de manera significativa, normas y costumbres tradicionales que marcan un cambio de paradigma en una cultura más participativa, una

cultura en red, que involucra a diferentes comunidades de acuerdo con sus intereses y búsqueda de información y entretenimiento.

Otras plataformas actuales (como Youtube, que facilita la incrustación de material en cualquier sitio) tienen la libertad y movilidad que antes se atribuían al papiro: se posibilita su rápida circulación a través de variedad de redes. Algunos textos mediáticos están pensados para perdurar, mientras que otros (como Twitter) están concebidos para ser puntuales y desecharables. (*ob. cit.*, p. 59).

En fin, podría afirmarse que estamos ante una cultura mediática, una cultura que salta de un medio a otro, que se propaga a través de las redes, y que se constituye en una cultura trasmedial.

Discurso, relato e historia

La necesidad de narrar es natural al *homo sapiens sapiens*. Somos seres que contamos historias, que hacemos relatos, que narramos de manera oral o escrita, en todas las culturas y en todos los tiempos. Por lo tanto el relato es “la más histórica de las formas narrativas”. (Barthes, 1970, p. 9)

El análisis del relato desde el punto de vista de los más connotados estructuralistas de la segunda mitad del siglo XX, generó una teoría que respondía a sus fundamentos y que deconstruye detalladamente sus componentes también tomando en cuenta otras perspectivas teóricas y otras premisas de distinguidos autores (Jakobson, 1975; Barthes, 1970; Genette, 1972, 1989, entre otros) que enriquecen sus planteamientos.

En consecuencia, se apela, entre otras materias, a la lingüística, al análisis del discurso, a la semiótica, a la retórica, etc. Se detalla una nomenclatura basada en las funciones que cumplen, en tanto unidades de contenido, las determinadas partes del relato. En este orden de ideas y como representante primerísimo del estructuralismo, Barthes (1970), define el relato así:

(...) el relato puede ser soportado por el lenguaje articulado, oral o escrito, por la imagen fija o móvil, por el gesto y por la combinación ordenada de todas estas sustancias, está presente en el mito, la leyenda, la fábula, el cuento, la novela, la epopeya, la historia, la tragedia, el drama, la comedia, la pantomima, el cuadro pintado, el vitral, el cine, las tiras cómicas, las noticias policiales, la conversación (...) el relato está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la misma historia de la humanidad (p. 9).

La retórica había asignado al discurso dos planos de descripción: la dispositio y la elocutio. Y, “para Todorov, el análisis se sustenta en dos niveles: la historia (argumento) que comprende una lógica de las acciones y una sintaxis de los personajes y el discurso que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato”. (Barthes, 1970, p. 15).

En este sentido, y dada la variedad de plataformas que posibilitan el hacer relatos, es ilimitada también la forma en que se van construyendo. Pero nos interesa, particularmente en este trabajo, la definición de Genette (1972). “relato designa nuevamente a un acontecimiento: no ya el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo: es el acto de narrar tomado en sí mismo” (p. 2).

Todo relato tiene un metamensaje que es interpretado de diferentes maneras dependiendo de quién o quiénes lo consumen. El relato en lenguas ágrafas por lo general solamente se expone y lo dice aquel que maneja mejor sus códigos... Pero las vanguardias literarias, cinematográficas, televisivas, rompen los cánones de los discursos propios del relato Barthes (1970), sostiene que “la literatura tiene un poder elíptico del que carece el cine” (p. 40).

No obstante, podríamos contraargumentar que tanto la literatura como el cine tienen poder elíptico, pues todo aquello que comprima el tiempo y el sentido de algo y, además, se pueda presuponer, se convierte en una elipsis. Esta conceptualización de Barthes podría inducirnos a pensar que, según su criterio, cuando se lee literatura, de alguna manera, hay datos que no se hacen explícitos y que el lector debe recordar, deducir o inferir para captar el metamensaje, comprender y valorar el relato. Pero, como afirmamos arriba, la elipsis se puede dar también en la secuencia cinematográfica.

Barthes también nos remite a las secuencias lógicas del relato y habla de las “distorsiones” que serían esas partes que dilatan o extienden las acciones que se narran o cuando el escritor hace incisos en la historia (catálisis), de las que tal vez se podría prescindir pues, aunque marcan un tiempo lógico en el relato no tienen que ver con el tiempo real en que se suceden los acontecimientos. De ahí su poder elíptico o tácito. Por eso afirma que el relato de suspenso atrapa por el ingenio del escritor que va llevando la trama para provocar la reacción emocional del lector.

Si bien los primeros estudios sobre el discurso cinematográfico estuvieron marcados por un enfoque estructuralista, la cultura visual ha sufrido algunos cambios que inciden también en las formas de narrar. Los recursos técnicos de que se dispone actualmente, ofrecen múltiples opciones para maximizar la fuerza y el impacto de una historia que se cuenta con imágenes, sonido, efectos especiales y un sinfín de otros recursos para presentarnos un film.

El cine es una forma de expresión y comunicación técnica que requiere de dispositivos, medios y soportes para su existencia y, también, para significar, y aunque el desarrollo de estos no se ha detenido en los más de ciento veinte años de su existencia, a través de inclusiones como el sonido directo, el color, o las proyecciones de efecto tridimensional, han sido cientos las modificaciones que ha sufrido como aparato. Los cambios también están en la multiplicidad de pantallas y posibilidades de difusión de la imagen a través de la transmisión y el registro por diversos medios. (García Aguilar, 2019, p. 29).

Así también y a fin de exemplificar las varias y controversiales posturas teóricas sobre el relato, citamos a Todorov (1991)

Hoy ya es un hecho que la literatura no es más quien proporciona los relatos que toda sociedad parece necesitar para vivir sino el cine: los cineastas nos cuentan historias mientras que los escritores juegan con las palabras (p. 81).

Lo fantástico

Las teorías sobre el género fantástico tienen entre sus principales exponentes a Todorov, (1981) tótem de los estudios literarios de principios de siglo XX.

Lo fantástico, si bien no tiene una definición única y específica, sí tiene elementos que la caracterizan y le confieren atributos suficientes para que se conceptualice como género. Diferentes en la literatura y en el cine.

Todorov (1981) hace una revisión exhaustiva de los aportes que precedieron su posición teórica de lo fantástico. Pero este mismo autor ha sido a su vez criticado y superado por otros teóricos, más recientes, que postulan algunas novedades sobre este género.

Asimismo, los personajes fantásticos, revisten características varias y también se patentizan con sus rasgos particulares de una manera en el cine y de otra en la literatura.

A medida que vamos creciendo en edad y “madurez” perdemos la posibilidad de asumir y aceptar lo fantástico como “ posible”. Hay un elemento fundamental para percibir con toda la fantasía que reviste esta historia y es la imaginación. Todorov cita a Piaget

(...) según Piaget, “al comienzo de su evolución, el niño no distingue el mundo psíquico del mundo físico” (Nacimiento de la inteligencia en el niño). Esta manera de describir el mundo de la infancia está encerrada dentro de los límites de una visión adulta, en la que, precisamente, se diferencian los dos mundos; lo que se maneja es un simulacro adulto de la infancia. Esto es exactamente lo que sucede en la literatura fantástica: como en el pensamiento mítico, por ejemplo, no se ignora el límite entre materia y espíritu sino que, por el contrario, está presente para proporcionar el pretexto de incesantes transgresiones. (p.85)

La imaginación no tiene límites ni cortapisas, es libre, más bien libérrima, pero la perdemos con el tiempo. No la ejercitamos, no la dejamos ser. Debemos ser racionales, modernamente racionales. Y es el caso que el arte no obedece a la razón. Esa discusión bizantina, irresoluta, marca definitivamente la posibilidad de análisis de una obra de arte. “Lo fantástico nos pone ante un dilema: ¿creer o no creer?” (Todorov, 1981, p. 61).

Las citas están plenas de elementos que aluden a lo sorprendente que puede ser también lo fantástico.

(...) lo fantástico se define como una percepción particular de acontecimientos extraños (...) Al hablar de un acontecimiento extraño, no tenemos en cuenta sus relaciones con los acontecimientos contiguos, sino las que lo unen con otros acontecimientos, alejados en la cadena, pero semejantes u opuestos. (p. 67).

Así pues, tanto el cine como la literatura, han sido estudiados desde muy diversas disciplinas, colocamos en primer orden a la semiótica. Y a pesar de que su ámbito de conocimiento es de difícil precisión, esta ciencia ha producido algunas interesantes propuestas analíticas en relación con los signos estéticos no explícitos.

Desde la semiótica como disciplina que aborda aquellos significados extralingüísticos, se han generado varias propuestas teóricas que intentan estudiar la carga de

los signos que se escapan de la palabra hablada o escrita. Si bien las limitaciones de las lenguas para expresar sentimientos y necesidades ya son de suyo aspectos de sumo interés analítico, así mismo la necesidad de interpretar y explicar la “semántica” que se lee a través de signos, imágenes, músicas, colores, representa una constante de interés investigativa. Máxime cuando se trata de interpretar el arte.

Se pretende entonces, abordar el discurso de ficción, el del cine y el de la literatura. Es decir, para este estudio, se reflexionará en relación a las características y diferencias de estos discursos desde lo transmedial, es decir del cine a la literatura y los elementos que configuran una “ilusión de la realidad”, tal y como refiere Zecchetto (2003), puesto que la “cultura mediática sumerge a los espectadores en un mundo de signos que modifican costumbres, ideas y emociones” (pp. 6-7).

La literatura, arte que aparece primero en el tiempo, y el cine, arte nacido posteriormente y connotado, a veces peyorativamente, como arte de distracción y espectáculo, tienen elementos cuyos vasos comunicantes los acercan y complementan como fuentes narrativas. Máxime cuando esas narrativas alcanzan otros niveles mediados por la tecnología y, entonces, las historias originales se llenan de otros contenidos generados por los nuevos “prosumidores”.

Vale señalar, en relación al término “prosumidor” la cita de las palabras de Toffer (1981), que hace Islas-Carmona en un artículo publicado en 2008:

Durante la primera ola, la mayoría de las personas consumían lo que ellas mismas producían. No eran ni productores ni consumidores en el sentido habitual. Eran, en su lugar, lo que podría denominarse prosumidores. Fue la revolución industrial lo que, al introducir una cuña en la sociedad, separó estas dos funciones y dio nacimiento a lo que ahora llamamos productores y consumidores (...) si examinamos atentamente la cuestión, descubrimos los comienzos El desarrollo de la web 2.0 impuso importantes cambios tanto en el comportamiento como en los hábitos de consumo cultural de los cibernautas. El cibonauta accedió a la condición de prosumidor de un cambio fundamental en la relación mutua existente entre estos dos sectores o formas de producción. Vemos un progresivo difuminarse de la línea que separa al productor del consumidor. Vemos la creciente importancia del prosumidor. (p. 35).

Hay por tanto, formas distintas de percepción. Con los órganos de los sentidos percibimos el mundo “real” que construimos con nuestras experiencias y referencias. Pero, en lo que al arte se refiere, es imprescindible percibir también desde la imaginación para recrear mundos que no son “reales”, mundos que no existen pero que se prefiguran en nuestra mente.

A propósito de este breve preámbulo, vale decir que con el paso del tiempo, el avance de los estudios sobre arte y los códigos de comunicación como elementos culturales contemporáneos, ofrecen un amplio campo de análisis e interpretación desde muy variadas disciplinas. En este sentido vale la pena acotar lo relativo al proceso comunicativo desde una perspectiva sociocultural como fenómeno en el que participa el ser humano tanto desde lo individual como desde lo social.

El carácter cultural de la comunicación está en lo que se dice, lo que se explicita en los procesos comunicativos de manera verbal y extraverbal, que es interpretación, resemantización y construcción de significantes tanto por el emisor como por el receptor; pero está, además, en el entorno cultural que hace posible que el intercambio comunicativo tenga lugar. En las interacciones que contextualizan los procesos comunicativos se ponen de manifiesto los entramados culturales que portan los sujetos, cristalizándose en la capacidad de decodificar los códigos del mensaje, en los hábitos, modos de comportamiento, valores, sentimientos, estereotipos, opiniones, preferencias, etc. (Cordero, 2018, s/p)

La estética, la semiótica, los estudios comparados, la crítica, la recepción, la interpretación, la comprensión, la historia y, hasta la asimilación de patrones culturales, están presentes tanto en el hecho literario como en el cine, en tanto son producciones artísticas que se consumen en diferentes plataformas, por lo que se puede hablar de narrativas transmediales y transdisciplinarias.

Así pues, tanto el cine como la literatura, han sido estudiados desde muy diversas disciplinas, por lo tanto, el desarrollo de la investigación de este trabajo nos dio la oportunidad de que emergieran de los datos cualitativos y otros aspectos que son tomados en cuenta para su análisis.

Queremos cerrar este aspecto con una cita que ofrece una definición de lo que es y representa el cine y su característica transmedialidad que lo ha marcado desde el inicio:

En cierto sentido, el cine, (...) desde sus comienzos es un dispositivo “impuro”, como diría André Bazin en los años cincuenta, nacido en contextos y contagios multimediales de presentación, impensable sin la literatura, el teatro, la música, la ópera, el circo, el varieté, la pintura, las tarjetas postales y, por supuesto, la fotografía, responsable de esa aura mágica y fantasmal que opera en las imágenes técnicas reproducidas. (Bongers, 2018, p. 105).

MOMENTO III

MARCO METODOLÓGICO

A continuación, se presenta la perspectiva metodológica de este trabajo. En este sentido, se desarrollan algunos aspectos relacionados con la naturaleza de la investigación, el método elegido para abordar el estudio, la selección del corpus y, en general todo lo relacionado con los escenarios de la investigación y la credibilidad del estudio.

Tipo y diseño de investigación

Para el desarrollo del presente trabajo se asumió el enfoque metodológico propio de la investigación cualitativa, cimentado principalmente en la hermenéutica en el marco del paradigma interpretativo. Esto como base para la interpretación y posterior formulación de los lineamientos que conformaron el entramado teórico para el análisis del discurso literario y el discurso cinematográfico desde el enfoque de las narrativas transmediales.

Coello Valdés, Blanco Balbeto y Reyes (2012), consideran que el paradigma interpretativo “pretende comprender e interpretar la realidad, los significados y las intenciones de las personas (se busca construir nuevo conocimiento). El investigador se implica” (p. 141). Es decir, para producir teorías el investigador debe interpretar realidades y significados.

En relación con la hermenéutica, Ruedas Marrero, Ríos Cabrera y Nieves (2009), indican qué significa el arte de interpretar. Estos autores afirman que “la hermenéutica sostiene la no existencia de un saber objetivo, transparente y desinteresado sobre el mundo. (...) cualquier conocimiento de las cosas viene mediado por una serie de prejuicios y expectativas que orientan y limitan nuestra comprensión” (p.185). Estos autores sostienen

que ante esta incertidumbre la hermenéutica se presenta como la alternativa para evitar sesgos personales.

Como se puede deducir de las citas anteriores, la interpretación se da a partir del conocimiento y experiencias del investigador cualitativo, quien no se puede desprender de sus conocimientos previos que definitivamente incidirán en su manera de percibir la realidad.

Brey López (2016), por su parte, afirma que

La hermenéutica es justamente la teoría filosófica que se ocupa del problema de la interpretación. Está integrada por una lógica de preguntas y respuestas que funciona como instrumento para la comprensión y la correcta interpretación de lo comprendido. Lo cual no quiere decir que la hermenéutica sea el método que lleva a obtener resultados coincidentes en cuanto a comprensión de un texto. Más bien, se trata de un instrumento que posibilita el conocimiento (...) (p. 121).

Con base en lo antes expuesto y para efectos de este trabajo, la hermenéutica es la teoría considerada apropiada para la interpretación de los diferentes textos; puesto que dota a las ciencias sociales de una dimensión crítica, además de lo que señala Ortiz (2015): “tiene una larga historia que se remonta a la interpretación de los textos bíblicos, el significado filosófico del término está determinado hoy en día en buena medida por la obra de Hans-Georg Gadamer”. (p.156).

Por su parte, Weiss (2017) agrega que

(...) la necesidad de comprender el texto en sí mismo y en su contexto histórico y cultural diferentes, es central en la hermenéutica, así como la consigna de buscar la comprensión de lo otro en sus propios términos, sin traducir el texto inmediatamente a las categorías del presente. El círculo hermenéutico aborda también el vaivén entre deducción e inducción; es el tema de la espiral hermenéutica de la anticipación de sentido a la comprensión, a través de varias vueltas entre la (pre)concepción del lector y el texto mismo. (p. 640)

La hermenéutica permite contrastar la información recabada para lograr el entramado teórico y entrelazar el discurso literario con el cinematográfico. Pero sobre todo permite comprender la interacción que se va presentando en los dos tipos de discursos analizados.

Para Belén (2010)

El ser de la obra de arte es hermenéutico, es decir, es el acontecimiento de una verdad que hay que comprender e interpretar. De esta manera, forma parte del ámbito de las

cuestiones hermenéuticas que nos permiten avanzar también en nuestra autocomprensión. Considerando que el arte constituye una experiencia con su propio modo de legitimidad, el cual no puede ser caracterizado de acuerdo con los criterios de verdad y de racionalidad de la ciencia. (p. 1)

Fases de la hermenéutica

Para Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador (2013), la producción teórica en la hermenéutica se da en las siguientes etapas:

- a) Aproximación a la realidad sujeto de la interpretación.
- b) Comprensión y elaboración de la concepción de la realidad.
- c) Comprensión real del sujeto que interpreta y determinación de todos los horizontes de posibilidades de la interpretación.
- d) Análisis de los nexos existentes entre el sujeto que observa y el objeto observado y determinación de toda posibilidad de nexos causales.
- e) Comprensión de la función de los valores en la interpretación.
- f) Determinación de las posibilidades de generalización de la teoría.
- g) Presentación del informe de los resultados de la interpretación.
- h) Determinación de los criterios de credibilidad indispensable (p. 21).

Perspectiva epistemológica

Por otra parte, la epistemología como disciplina es la encargada de establecer la relación sobre la naturaleza y las características del conocimiento. La reflexión epistemológica, para Farías, (2009)

(...) está al servicio de la investigación, significa no anteponer los dogmatismos, los estilos cognitivos o preferencias metodológicas en la práctica de la investigación empírica, sino, realizar una vigilancia epistémica, en el sentido de un examen exhaustivo y permanente a las decisiones tomadas en el proceso de la investigación o de resolución de problema para el cual fue realizado el estudio. (p. 60)

El carácter epistemológico facilita la comprensión de la relación histórica, cultural, sociológica, reflexiva, entre otros aspectos que permiten la producción del conocimiento.

El tener presente los alcances epistemológicos permite presentar una vía más expedita a la hora de generar un nuevo conocimiento. Por ello, para construir un entramado teórico para el análisis de dos tipos de discurso el literario y el cinematográfico son importantes los

constructos ontológicos, axiológicos, teleológicos, y estéticos que pueden afectar la producción de este conocimiento.

Desde una perspectiva ontológica se buscó indagar sobre cuáles son las características y rasgos culturales propios de los discursos que en diferentes plataformas y registros se generan a partir de las expresiones narrativas transmediales.

En líneas generales, ontológicamente se desvelarán las categorías y constructos que permitirán visualizar el objeto de estudio como realidad susceptible al abordaje teórico y metodológico.

En lo axiológico, durante el desarrollo de este estudio se hizo énfasis sobre el hecho de que tanto el discurso literario como el cinematográfico son parte de la multiculturalidad manifiesta en los discursos narrativos transmediales como actividades culturales que, conformados por saberes, recogen un conjunto de valores históricamente constituidos.

El componente axiológico está relacionado con la conformación de un patrón de valores sustentados en principios éticos como eje referencial de las relaciones humanas. Por otra parte, la ética, como concepto, rige las acciones sociales tanto en el discurso literario como en el cinematográfico.

En lo teológico los fines comportan y definen las acciones. La presencia de estos fines orienta las actividades para mantener el hilo conductor de cualquier discurso. Asimismo, la teleología está muy vinculada al uso del medio, el dispositivo, la plataforma que se emplee lo que lleva implícito también el ámbito demográfico al que se pretende afectar con los diferentes discursos y productos mediáticos.

Finalmente, se destaca la necesidad de la estética como dimensión epistemológica. Así, en palabras de García y Belén (2011)

Las concepciones modernas no solo han modelado la noción de conocimiento, sino además las reflexiones en torno al arte y lo estético. Algunas nociones habituales relacionadas con la producción artística han puesto un énfasis excesivo en la creatividad, la emoción y la inmediatez; lo que ha alimentado, de este modo, la idea de que el arte es una cuestión de pura inspiración y que la obra de arte aflora de repente en la conciencia del artista y solo necesita tomar cuerpo en algo. (p. 93).

Estas mismas autoras agregan que después de desechar esas tesis reduccionistas que diluyen la realidad en el lenguaje, sin considerar el carácter sistémico de la cultura implica

un condicionamiento y no un determinismo de fundamental importancia en la construcción de la percepción de lo real.

Desde otra visión se puede ver que toda disciplina y toda obra artística posee contenidos y formas de presentarlos pues cuando se habla de estética se hace referencia a dos perspectivas. En primer lugar, el creador de la obra artística propone su propia estética. Y en segundo lugar, se habla de la estética de la recepción, en virtud de que el espectador dará sentido y significado a esa obra artística.

Necesario resulta comentar que los estudios de la estética de la recepción centran su interés en el consumo y la respuesta del espectador mientras que la estética de la recepción se centra en el fenómeno de la lectura lo cual supone el diseño discursivo del autor.

Desde la década de los ochenta, el Paradigma de la Recepción Activa y (...) otras aportaciones posteriores han demostrado el carácter activo de los sujetos al consumir productos comunicativos, esto es, su capacidad creativa, de construcción de significaciones diferentes a las que se previeron por el emisor, y de resistencia a una interpretación unívoca, incluso al seleccionar a qué tipo de contenidos se exponen. En este proceso de libertad de lectura influyen las matrices culturales, las determinantes económicas, políticas y sociales, la pertenencia a una clase social, los diferentes escenarios de apropiación, etc. Se constituye, así, el proceso comunicativo -el proceso de consumo de comunicación- en escenario no solo de dominación sino también de resistencia, de contradicciones, de conflictividad. (Cordero, 2018, s/p).

Informantes claves

Los informantes claves fueron siete (7) y constituyeron una muestra intencionada y homogénea “por compartir rasgos similares. Su propósito es centrarse en el tema a investigar (...) (Hernández et al., 1991, p. 398). Fueron ~~seis (6)~~ personas seleccionados por ser amantes del cine, conocedores de la literatura, con estudios de cuarto nivel y que estuvieron dispuestos a participar en el estudio y representan un segmento cultural específico. Su colaboración consistió en ver la película, leer la novela y responder las preguntas de la entrevista.

Técnicas e instrumentos de recolección de datos

En el caso de la investigación cualitativa es válido también usar el término “datos”. Si bien su acepción se identifica con los estudios cuantitativos, más por su prevalencia en el mundo de la investigación, “(...) no hay que olvidar que el propósito último de la investigación cualitativa es transformar los datos en información que pueda ser usada en diversos contextos o situaciones”. (Rojas de Escalona, 2010, p. 59).

En este sentido se aclara que en nuestro trabajo el uso del término alude a “dato cuantitativo”.

Para desarrollar este estudio, consideraremos un “corpus analítico” constituido por la cinta cinematográfica y la novela *El laberinto del fauno*. El estudio de las narrativas trasmediales se ha dado principalmente desde las ciencias de la comunicación más que desde las ciencias del lenguaje. En consecuencia, se nos presenta la posibilidad de intentar un abordaje de comprensión hermenéutica, tal vez novedoso y distinto con el auxilio en los postulados de la textualidad. La producción de discursos narrativos en imágenes y en palabras puede estudiarse también desde los fundamentos de las ciencias del lenguaje, lo semiótico textual y el análisis del discurso.

Para Ríos (2017), la técnica de recolección de datos

(...) se refiere al medio a través del cual el investigador establece la relación con el sujeto del cual va a recoger los datos. Tal es el caso de la observación directa, la encuesta en sus dos modalidades (entrevista y cuestionario), el análisis de contenido, grupo focal, etc. (p. 198)

Por otra parte, se utilizó la entrevista estructurada a distancia ante la necesidad de mantener la distancia física impuesta por el COVID 19. No se hizo a través de la virtualidad por internet pues, la saturación en el uso de este medio y la imperiosidad de compartir los equipos por toda la familia, dificultaron la precisión del momento adecuado para su realización. En consecuencia, se envió por correo el guion de entrevista con preguntas generales disparadoras de respuestas sobre el tema que se investiga y en este caso lo hicieron por escrito. (Hernández et. al., 1991).

Los instrumentos de recolección de datos son los mecanismos que utiliza el investigador para recolectar y registrar la información. Es decir, el arqueo de fuentes, grabaciones, lista de cotejo, escala de estimación, notas de campo, entre otras.

Si bien la investigación cualitativa hermenéutica no contempla la necesidad de hacer entrevistas, consideramos de utilidad e interés consultar a algunos informantes seleccionados *ex profeso* para obtener otras apreciaciones sobre las obras en cuestión.

Técnicas de procesamiento y análisis de datos

El análisis de los datos cualitativos es el procedimiento mediante el cual se organiza y se procesa la información con la finalidad de interpretar los datos, extraer significados para poder sacar conclusiones. Para el presente estudio se elaboró una matriz de datos, un proceso de categorización, análisis e interpretación.

Criterios de rigor analítico

La credibilidad se generó a través de una serie de perspectivas que aportan rigurosidad y validez al estudio. Una de ellas fue la suficiencia de la información teórica y su respectivo análisis. Este, a su vez, estuvo relacionado con la teoría que emergió en el desarrollo del estudio.

A partir de la calidad de las interpretaciones de la información recolectada y la calidad de los registros, se realizaron las categorizaciones. La sistematicidad fue el criterio sobre el cual descansó la objetividad, puesto que este es uno de los criterios a través del cual la ciencia y el conocimiento científico garantizan la organización tanto en la búsqueda del conocimiento como en los resultados alcanzados. Para lograr esto, se asumió, en todos los momentos del trabajo, la hermenéutica con criterio de autenticidad y del rigor científico requerido.

Para Loiza (2020), es importante que el investigador garantice la autenticidad de la documentación utilizada para garantizar la confiabilidad de los resultados.

MOMENTO IV

**LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN DE LAS NUEVAS NARRATIVAS
TRANSMEDIALES DESDE UNA PERSPECTIVA HERMENÉUTICA PARA**

**VALORAR LOS RASGOS ESTÉTICOS Y MULTICULTURALES PRESENTES EN
LA NARRATIVA FANTÁSTICA DE
*EL LABERINTO DEL FAUNO***

Figura 1

Imagen de Ofelia y el Laberinto



Tomado de la película El laberinto del Fauno 2006

La narrativa literaria y la cinematográfica

El análisis de los distintos discursos que se desarrollan en esta investigación, a saber el filmico y el literario, nos permite establecer algunos “niveles de interpretación” que resulta interesante exponer. Sin ninguna prevalencia entre dichos “niveles” para presentar el análisis se dividen en momentos que marcan cada una de las tramas.

En primer lugar, y como se ha venido sosteniendo, en atención a la transmedialidad narrativa como postura epistemológica para iniciar el abordaje, se comprueba fehacientemente, que esta se produce cabalmente en el caso de “El laberinto del fauno”, dado

el tránsito que ocurre entre el discurso audiovisual del film y el discurso narrativo de la novela.

Son dos obras de arte diferentes, (el cine y la literatura) dos lenguajes distintos, por eso la adaptación no es sólo realizar una traslación de contenidos, sino que implica la elaboración de una nueva estructura semiótica que se logra eficazmente a través de la óptica usada por el director para potenciar el tratamiento expresionista de los rostros que transmiten las pasiones humanas, al tiempo que activan la emotividad en el espectador. (Villena, 2015, s/p).

Trabajamos con dos expresiones artísticas, no obstante, es necesario insistir en que, en este caso, la película da origen, muy posteriormente, a la publicación de la novela. Es por esta razón, que la fuerza de la imagen, la potencia de lo audiovisual es tan evidente y que en la novela se enfatiza con mucha intensidad en el discurso, más en lo connotativo que en lo denotativo. Las palabras describen con mucho detalle tanto las características particulares de los personajes como la intensidad de sus emociones.

El hilo conductor que nos lleva por la historia narrada demanda la comprensión semiótica de las imágenes auditivas, visuales, olfativas, táctiles que en la película se perciben con los órganos de los sentidos, aguzados y atentos, del espectador, y que en la narración literaria demandan la participación activa de la imaginación, y el dominio del lenguaje en tanto código lingüístico de transmisión de interpretaciones y representaciones intersubjetivas además de las habilidades propias de la competencia textual y discursiva. Justamente, como la captación sensorial y perceptual deviene en construcción de la realidad, es totalmente personal y solamente se transfiere a través de la lengua y el lenguaje. Además, vemos un reflejo invertido del objeto que se proyecta en nuestra retina, pensamos las imágenes. No es un proceso de interpretación directa. Realmente, ninguna de nuestras percepciones lo es.

Sin embargo, es importante considerar que, en el conocimiento sensible, no se encierra verdad alguna, ya que todo lo que es fluye, pues todos los objetos sensibles están en flujo o en cambio perpetuo. Según Aristóteles, para Heráclito todo lo sensible fluye, razón por la cual no puede haber una Ciencia de lo sensible; de esta convicción nació la teoría de las ideas. (Hegel, 1981, p. 194).

Establecer una lectura interpretativa única de los discursos y relatos en general, es de suyo baladí. Se pretende sí, interpretar, a partir de la percepción personal y subjetiva con el

apoyo, naturalmente de algunos postulados de la semiótica y la hermenéutica, ofrecer algunos aportes que sustenten los lineamientos cuyo propósito es el eje orientador de esta investigación.

Espacios y locaciones discursivas

La película fue rodada en España, específicamente en los Pinares de San Rafael, en Segovia, que fue el espacio fílmico escogido para ello. En consecuencia, esta coproducción mexicano-española, se desarrolla en un espacio boscoso de mucha espesura. Se destaca también la locación montada para simular el laberinto que, además de darle nombre al film, es *per se* un protagonista.

El laberinto es el espacio en el que se desencadena la historia fantástica que protagoniza Ofelia, donde habitan el fauno y las hadas. En el laberinto empieza y termina la película. Y, por ende, también la novela. El laberinto tiene connotaciones que nos remontan a los mitos griegos.

A propósito de esas connotaciones hacemos mención del mito de Perséfone por ser la “reina griega de los muertos” (Kerényi, 2006). Ofelia muere y nace en el umbral del laberinto y, además, allí es donde el fauno le revela que ella no es hija de hombre sino de la luna.

Encontramos pues, una similitud perfecta entre Perséfone y Ofelia cuando leemos la interpretación de ese mito que nos ofrece este reconocido autor:

Las figuras mitológicas son en todas partes arquetipos: la diosa Perséfone lo es de una manera convincente. El destino natural de la doncella se puede considerar como la correspondiente imitación del destino de Perséfone. (...) Retorno celebrado en Eleusis como la revelación de un nacimiento en la muerte: (...) Extrañas conexiones junto a las no menos extrañas que aparecen en el ámbito griego: la relación de Perséfone con la luna (concebida por los pitagóricos como identidad de la diosa y del cuerpo celeste)... (p. 57)

Puede decirse que las representaciones espaciales de una película ubican al espectador en un espectro realista; es decir, el espectador se centra en las imágenes que está viendo y

en lo que el relato va contando. Esto de alguna manera, lo aparta del tiempo y lugar de su mundo y lo sumerge en el tiempo y lugar del film que observa; es decir lo conduce a un espacio diegético. Aunque evidentemente la percepción del espacio fílmico no es la misma que hubiera sido de haberlo vivido realmente, la audiencia se emociona con las desventuras del protagonista y se regocija de sus victorias (Aroztegui y otros, 2010).

(...) el cine y la literatura son intensidad, intimidad y ubicuidad, puesto que la imagen fílmica y literaria da de lo real una visión específica, la música y las descripciones refuerzan el poder de penetración y, sobre todo, hay una construcción sintáctica y semántica que nos hace penetrar en la trama, mediante los rostros, los objetos, la ambientación, entre otros efectos. Finalmente, con todo esto se produce una transportación a través del tiempo y el espacio, no sólo al tiempo de la película sino también al tiempo del espectador. (Villena, 2015, s/p).

El discurso fílmico que despliega Del Toro en “El laberinto del fauno”, está lleno de elementos significativos que se desglosan en la siguiente interpretación hermenéutica, objeto de este estudio.

Se puede afirmar que el film tiene dos locaciones que se intercalan espléndidamente y que sostienen la trama con el marco histórico de los años posteriores a la guerra civil española, con acciones de suspense y crudeza, así como también con alusiones a la mitología clásica y mucho de la fantasía propia de los cuentos infantiles, entre otros aspectos de interés analítico.

La narrativa del cine y de la novela: el comienzo

La película “El laberinto del fauno” es, sin duda, una gran obra puesta en escena como se dijo antes con dos historias simultáneas en las que el personaje principal es Ofelia, la niña sobre la que se soporta la narrativa en ambos escenarios. Uno, el del “mundo real”, enmarcado en hechos históricos ocurridos en la postguerra española, que, a su vez vale aclarar, son ficcionados, porque si bien están anclados a un contexto histórico, el relato de Del Toro cuenta hechos que no acontecieron en la vida real. A ese lugar está destinada la niña y es donde vive Vidal, personificación de la crueldad militar, de los desmanes y los horrores del poder y, el otro, el “mundo fantástico o fantasioso”, el del laberinto, donde vive

el Fauno, dueño y señor de un espacio sin tiempo, heraldo de un rey que otrora perdió el rastro de su hija.

Luego de los créditos que identifican a los productores del film y de algunas instituciones patrocinantes, la película se inicia con la pantalla en negro y se escuchan, al unísono pero sobrepuertos, una respiración queda pero agitada, agonizante y la entonación de una canción de cuna pero desde la garganta y sin abrir la boca como cuando se canta un mantra. ¿Una nana en susurro? Sí, en susurro, no es tarareada sino cantada en susurro, suavemente, desde la garganta y con la boca cerrada. Para reproducir este sonido el pecho se vuelve una caja de resonancia.

Sobre la pantalla en negro, aparece un texto, como el de películas mudas, con un lugar y una fecha: España, 1944, lo que nos sitúa históricamente, en un período posterior pero cercano al fin de la guerra civil española. Y es importante indicar que ese texto nos presenta a un narrador extradiégetico, quien con ese “letrero” nos ubica en tiempo y lugar. La misma función narrativa que luego nos dará la aparición de una voz en *off*.

Se puede afirmar que surge en la película un elemento significativo que incorpora una simbología cinematográfica: el susurro, como recurso referencial que nos muestra la importancia que en el espectador genera la sensibilidad no verbal. Una nana infantil desde el sonido gutural que en algunas ocasiones se hace para acunar a un niño, mecerlo entre los brazos y calmarlo o dormirlo.

En este caso tiene un dejo lastimero que podría leerse como que acuna a Ofelia pues su infancia está marcada por el dolor de la pérdida paternal, por la indefensión en que quedan los niños huérfanos, rasgo además recurrente en la filmografía de Del Toro. La niñez es un tema – isotopía- relevante para Del Toro y es el punto de inflexión y conexión a través de la fantasía infantil y de la narrativa ilustrada para niños que se vincula con la alemana Cornelia Funke.

Otro aspecto significativo es que la melodía que entona ese susurro inicial, se repite en diferentes escenas y en diferentes registros, se vuelve ritornelo durante toda la película. En algunas escenas la melodía de esa nana se transforma en música instrumental de una

orquesta con instrumentos con registros de sonidos graves como el trombón, el contrabajo, entre otros.

Apreciamos así que en las escenas donde el sonido se vuelve grave se percibe el temor o el pánico de la niña o de algunos otros personajes; a veces acompaña el suspenso que se crea previo al advenimiento de algún acontecimiento perturbador o violento.

Es de hacer notar asimismo, que la música deja de ser susurro en los momentos de suplicio y provoca en el espectador esas intensas sensaciones que producen la violencia y el sufrimiento corporal por el uso de mecanismos de martirio que no vemos en pantalla pero que activan vívidamente la imaginación y casi que nos hacen sentir en carne propia la tortura.

Inmediatamente, en la secuencia del filme, al mismo tiempo que se sigue escuchando la canción de cuna, surge en la pantalla un texto que nos permite leer que terminó la guerra, pero que en las montañas hay grupos guerrilleros que resisten y se oponen al régimen dominante que no desmayará en acabar con ellos. Y esta referencia histórica real enmarca con más precisión esa alusión al “mundo real” del que hablábamos arriba: “Los Maquis”, guerrilleros que no se rindieron y continuaron en la resistencia al régimen fascista durante unos cuantos años más después de finalizada la guerra y del triunfo de la falange franquista.

Ya con ese *introito*, Del Toro ubica, geográfica e históricamente, al espectador. Sin que se vea todavía ninguna imagen del rodaje fílmico. Solo con esa enunciación y con pocas letras el mensaje llega, la comunicación se establece con absoluta claridad.

Se abre una escena, en tonos oscuros, parece de noche. El encuadre de la cámara hace un lento recorrido de derecha a izquierda, en sentido contrario a las agujas del reloj, como si el tiempo se devolviera, sin enfoque aparente, para captar en un ángulo nadir y en *closeup*, la imagen de una niña, en vertical (aunque se puede deducir que está acostada y no de pie), y que al parecer está en agonía de muerte.

Una de sus manos está ensangrentada, su respiración es entrecortada y de su nariz, un grueso hilo de sangre, en cámara lenta y en flashback, se recoge hacia adentro de una de sus fosas nasales al mismo tiempo que la cámara va girando lentamente hasta que la imagen jadeante de la niña queda en horizontal; efectivamente está tendida, está acostada.

Inmediatamente, cuando la sangre desaparece, se escucha una voz en off que comienza a narrar, con la estructura textual propia de los cuentos de hadas, lo siguiente: “Cuentan que hace mucho, mucho tiempo”... (0:01:18) y en un *close up* cada vez más cercano y rápido que pareciera entrar al ojo la niña, la imagen desaparece.

Esto nos plantea que así como hay dos narraciones paralelas en el film, también hay dos narradores extradiegéticos. Uno es el que nos muestra un mensaje que corresponde a los dos textos, que nos comenta sobre el contexto geohistórico o mundo de la realidad; el otro es el del mundo mágico o fantástico con una voz en *off* que pronuncia el inicio retórico que caracteriza los cuentos infantiles o de hadas.

La pantalla se va a negro (0:01:24). Es entonces cuando, con un desplazamiento de la cámara, esta vez de izquierda a derecha, (como se desplazan las agujas del reloj), como avisando que el tiempo corre de nuevo hacia adelante, que la diégesis cinematográfica, nos conduce al “reino subterráneo, donde no existe la mentira ni el dolor”. Es a través de la imagen y las palabras de esa voz masculina en *off* que se nos sitúa en un escenario muy propio de los cuentos fantásticos infantiles. Y comienza la historia.

Al dejar la pantalla en negro el espectador queda en la incertidumbre. Estar en la oscuridad repentina siempre desconcierta, perder la visión nos descoloca, nos abstrae, la oscuridad nos deja sin dimensiones espaciales ni fronteras que demarquen límites y nos den seguridad. Es entonces cuando se hace la luz con tal intensidad que encandila y se produce un desplazamiento de la cámara, sin objeto visible que alarga la incertidumbre del espectador.

Estos primeros minutos del film marcan la pauta para hacer una lectura semiótica de las imágenes del lenguaje audiovisual cinematográfico. Los encuadres, los planos, las tomas de la cámara que se desplaza en sentido contrario a las agujas del reloj, indiscutiblemente, nos indican que el tiempo se está devolviendo y por eso podemos ver cómo va cesando la muerte de Ofelia.

Y es interesante tener en cuenta esta perspectiva en la que como espectadores nos quedamos a merced el director del film. La muerte siempre es el fin, sin embargo, desde la muerte, desde ese tiempo en reversa que detiene la muerte de Ofelia, comienza la historia

que Del Toro nos va a contar. El recurso discursivo en este caso, inicia con el final. Es una historia estructuralmente cíclica.

El uso del color también comunica. En esa primera toma o en esa primera escena, no hay luz, todo se desarrolla en un ambiente sombrío, y hasta podríamos decir, frío. Cuando la cámara se pierde en el ojo de Ofelia, nos da la sensación de que se entra en un túnel negro. Con el rápido movimiento de la cámara, el espectador es absorbido, es la sensación que produce, por ese túnel que conduce, después lo vemos, a un mundo oscuro.

Como espectadores recobramos la vista y por ende, el marco de la historia, cuando empiezan a disiparse las sombras y la voz en off nos va conduciendo para hacernos caer en cuenta de que estamos entrando en un mundo distinto, subterráneo, sombrío y a la vez maravilloso porque “ahí no hay ni maldad ni dolor”, según nos va contando ese narrador omnisciente.

Y es fascinante ver, cómo esos códigos cinematográficos, esos movimientos de cámara, esos colores, esos espacios, indefinidos todavía, nos sumergen sin resistencia alguna en la historia, tal como cuando nos leen un cuento y nuestra imaginación nos lleva a los escenarios narrados en él. Del Toro nos introduce, de una vez, con sus códigos visuales en “El laberinto del fauno”.

(...) mientras transcurre el filme la audiencia puede identificarse con la mirada de distintos protagonistas o posiciones, de una escena a otra. La manipulación del filme sobre la mirada del espectador es esencial para provocar la identificación de la audiencia durante el filme. Aun cuando podemos involucrarnos en la narrativa del filme sin mayor esfuerzo, una vez que revisamos la planificación fílmica de la escena, tomamos conciencia de que los códigos fílmicos utilizados, son distintos de la percepción de la vida real. (Aroztegui y otros, 2010, p. 29)

Con ese desplazamiento en vertical de la cámara hacia el laberinto, tenemos la sensación de estar en especie de ascensor que nos conduce a un escenario difuso en el que la cámara se va acercando y nos deja ver la imagen de una niña (una princesita con su capa) que sube unas escaleras circulares que la conducen al mundo exterior, donde la claridad estalla en la pantalla, dejando todo en un blanco radiante, enceguecedor, mientras la voz en off nos sigue contando que la princesa se escapó al mundo de los humanos donde enfermó y murió.

Ascendiendo hacia la salida del laberinto, la princesa sube las escaleras y la cámara va ascendiendo también hasta que la toma termina con el estallido de luz del día en la pantalla y, se sale del mundo subterráneo para llegar al mundo “real” en el que se desplazan, por un descampado, unos elegantes carros negros y un camión militar.

(...) cabe que se traslade sólo la imagen al pasado, mientras continúa la música o un narrador en off en el presente del relato, con lo que tendríamos una vuelta al pasado visual; y viceversa, mantener la imagen en el presente, mientras la banda sonora recupera sonidos o palabras que ocurrieron en un tiempo pasado, en lo que se sería una vuelta al pasado sonora. (Cuevas, 2011, p. 3).

La fuerza discursiva de la imagen y el relato que hace la voz en off, dada la potencia de lo audiovisual, hace que seamos partícipes de la trama, que entremos al laberinto y que salgamos de él junto con la niña, que en el mundo subterráneo es una princesa y en el mundo real es Ofelia.

Es así que estas primeras imágenes cinematográficas nos revelan que estamos en presencia de una película con múltiples planos de interpretación, atendiendo a los significados culturales que le otorga la percepción que de ellas se puede hacer desde el conocimiento sensible, lo que nos permite armar toda una red cognitiva para comprender lo que vamos audio-viendo.

Luego, saliendo del laberinto, la cámara nos muestra un paisaje yermo, árido y sin vida en una carretera solitaria, con edificaciones en ruinas, destruidas por la voracidad armamentista de la guerra. En este sentido, vale destacar, que la imagen que se observa le transmite al espectador, repentinamente, una sensación de desolación al seguir el paseo que hacen los carros negros (símbolo de poder), por un camino que todavía no revela el destino en el que se desarrollará la intrincada trama en torno a Ofelia, la niña protagonista de la historia.

Se escucha la misma melodía de la canción con que empieza la película pero con un tono muy grave, como de tuba. Cuando Ofelia desciende del carro y tropieza con una piedra, al colocarla en el monolito del bosque aparece un insecto y la niña asume, de inmediato, que es un hada como las que están en su libro. Este es un indicio de la fantasía que permeará toda la película.

En ese momento se diferencian los dos mundos, el real y fantástico pero se entrecruzan. Ofelia representa el enlace que conecta a esos dos escenarios del film. Ella se desplaza continuamente de un escenario al otro.

En el caso de la novela, se comienza con un Prólogo que reproduce casi textualmente, las palabras en off del narrador que da inicio al film. En este caso el mismo texto abre las primeras páginas con ese mismo enunciado. En ese sentido, este prólogo reproduce con bastante similitud, el *introito* de la película. Sabemos que un prólogo es lo que se pone antes de dar inicio a un texto o discurso escrito. Por lo tanto, en la novela, al igual que en la película, entramos primero al mundo de fantasía con la estructura retórica propia del inicio de los cuentos infantiles.

Se dice que hace mucho, mucho tiempo, vivía una princesa en un reino subterráneo, donde no existían las mentiras ni el dolor. La princesa Moanna (subrayado nuestro) soñaba con el mundo humano; soñaba con un cielo azul brillante y un infinito mar de nubes; soñaba con el sol y el pasto y el sabor de la lluvia..., así que, un buen día, logró escapar de sus guardias para venir a nuestro mundo. Pronto el sol borró todos sus recuerdos y la princesa olvidó quién era y de dónde venía. Vagó por la tierra y padeció frío, enfermedades y dolor. Finalmente murió. (p. 6).

Vale hacer notar que en este *introito*, se le da un nombre y una denominación a la princesa, “Moanna”, cosa que no ocurre en el discurso de la voz masculina en *off* de la película. Y este es un elemento significativo que nos permite diferenciar, específicamente, el discurso cinematográfico del discurso literario, en el que es necesario darle información al lector para completar los significados y facilitar la comprensión del texto.

Este nombre propio, le otorga personalidad de una vez a la niña como una princesa mientras que en el film se ve lo que el relato va mostrando y es después de transcurridas algunas escenas, cuando el Fauno le habla a Ofelia de su condición de princesa estando dentro del laberinto después de haberse ido detrás de la libélula-hada. Ofelia no acepta lo dicho por el fauno y le ratifica que ella no es ninguna princesa, que ella es hija de un sastre.

Y el Fauno insiste: ¡no eres hija de hombre, eres hija de la luna! En la cultura universal la luna tiene muchos significados. Es uno de los astros celestes al que se le atribuye el tener mucha influencia en las emociones y los temperamentos del ser humano.

La novela está dividida en treinta y nueve mini capítulos, distinguidos con números romanos que siguen la trama de la película. No obstante, hay otros espacios narrativos que solo tienen subtítulos, sin numeración que, obviamente, surgen de la necesidad de los escritores de contextualizar algunas escenas para evitar los vacíos discursivos que quedarían sin dichos espacios explicativos.

Funke asegura que Del Toro los denominó Interludios. Es decir, son pequeñas estructuras narrativas que evitan la desinformación, o caracterizan personajes lo que permite el avance de la acción narrativa, cosa que no es necesaria en el discurso cinematográfico. En el cine la imagen se explica así misma a través de lo que vemos, de las acciones del personaje, del movimiento, color, sonido, en el literario los recursos narrativos deben llenar estos vacíos con la palabra.

De manera satisfactoria, Funke y Del Toro logran reproducir en el libro lo que la imagen representa con el apoyo de esas figuras literarias, necesarias para ubicar al lector en relación con lo que en el cine se representa audiovisualmente. En este primer capítulo también se recrea la estructura textual de los cuentos infantiles “Había una vez”...

Como todo texto infantil, el narrador omnisciente, es decir un narrador que sabe todo lo que pasa y pasará y sabe lo que piensan los personajes, se guarda deliberadamente información de la cual va dando indicios dosificados en el texto escrito.

Especial mención merece el hecho de que los autores (Del Toro y Funke) apelan al recurso literario de la humanización o personalización de objetos y animales propio de las fábulas y algunos otros relatos. También ubican con exactitud histórica y geográfica, al lector: “Había una vez, en el norte de España, un bosque tan viejo que podía contar historias” (p. 7).

Obsérvese, la descripción metafórica que logra ubicar al lector en el tiempo remoto de la historia. En la novela el paisaje se convierte en personaje, mientras en la película es pintura, fotografía, puesta en escena. En el film, los automóviles pasan aceleradamente, mientras que en la narrativa los árboles susurran cosas que Ofelia no entiende. Surge el susurro nuevamente ya no como canción, sino como el susurrar de los árboles.

Esto se ilustra con la inclusión de frases de su padre (muerto en la guerra) que rememora Ofelia, también con la precisión de que Ofelia y su madre ya “llevaban varias horas en el coche” que las llevaría a conocer al “Lobo”, apelativo que la niña atribuye al padre de su hermano no nacido.

También nos cuentan que Ofelia trae consigo libros de cuentos de hadas que son su refugio y le dan seguridad. Con ello, se nos muestra que ella tiene un mundo ideal, un mundo imaginario, muy rico, dada su afición a la lectura. “El único trozo de hogar que Ofelia pudo llevar consigo consistía en algunos de sus libros (...) un lugar libre de recuerdos demasiado oscuros para guardarlos y demasiado dulces para dejarlos ir” (p. 8).

Esto dice la novela. En la película, ella acaricia los libros, los lleva en su regazo como único indicio de lo que le ha quedado de la corta y triste vida que ha tenido que dejar atrás.

Es necesario hacer énfasis sobre la importancia de lo que el laberinto representa en la narrativa tanto en el film como en la novela porque nos remite a la mitología.

Aquí es válido hacer alusión a la necesidad humana de elaborar mitos y podemos apuntar los postulados de Cassirer (1968), quien parte de los supuestos filosóficos de la antigua Grecia y expone las disímiles visiones del hombre como ser racional y centro del mundo - distinto a los animales- dueño de un universo simbólico, cuyos rasgos distintivos son el lenguaje, el mito, el arte y la religión. La cultura que genera el hombre tiene, de este modo, un tiempo, un espacio y la discusión se bifurca entre lo que estos conceptos son para la ciencia actualmente. Este autor, asimismo, hace referencia a los babilónicos, quienes por sus conocimientos astronómicos explicaban los fenómenos celestes y su relación cosmogónica con lo mitológico, y afirmaban que de esa interpretación entre mágica y científica de un universo lleno de símbolos, nace la cultura.

El laberinto ha sido motivo de intriga desde tiempos inmemoriales y por ello su origen mitológico tiene, *per se*, una carga semiótica muy notoria. Una de esas connotaciones es la inminente, y quizás inevitable posibilidad de perderse.

El pórtico del laberinto es un arco en cuyo centro está la cabeza y la cornamenta entorchada de un fauno. Es la entrada al Laberinto del fauno y la música que acompaña la

escena en la que Ofelia se asoma al laberinto, es la misma melodía de la canción de cuna inicial pero interpretada por un coro estilo gregoriano o música estilo renacentista, lo que le da un toque de sacralización a ese recinto que desata el suspenso del espectador.

Este portal del laberinto despierta la curiosidad porque ya ha sido advertido por la voz en *off* de la existencia de un mundo subterráneo.

Recordemos la alusión al mito griego de que el laberinto representa al mundo de la muerte. La alegoría es el laberinto que mandó a construir el Rey Minos para encerrar al Minotauro, nacido de la unión de su esposa Pasífae con un toro blanco. Luego, el Minotauro fue encerrado en el centro del laberinto que construyó Dédalos por orden de Minos, y donde finalmente lo mató Teseo. También recordamos el Hilo de Ariadna para que su amado no se perdiera y encontrara la salida del laberinto.

Vale acotar que el Minotauro que fue encerrado en el laberinto era una figura que tenía cabeza de toro y cuerpo de hombre. El Minotauro fue castigado y llevado al centro del laberinto. Por su parte, en el caso del Fauno, este tiene cabeza de carnero y cuerpo de hombre. Encerrado también en un laberinto, pero, por el contrario, el Fauno es dueño y señor de ese mundo subterráneo en el que también morirá Ofelia.

La cámara se subjetiviza y se desplaza como la mirada de Ofelia que ingresa al portal del laberinto al compás de la música que genera en el espectador un cierto suspenso o aire misterioso de la escena. La toma en contrapicado hace lucir muy alto el arco de entrada del laberinto.

La mantis religiosa (insecto palo), mensajera del Fauno cumple también con una de las condiciones que le atribuye la mitología caribeña que la considera el “transporte de los dioses”. El insecto palo entra al cuarto de Ofelia y ella le muestra la imagen de un hada en su libro de cuentos e inmediatamente, el insecto sufre una metamorfosis para tomar esa forma.

Así, convertida en un hada como las que Ofelia conoce, la conduce al laberinto y lleva a cabo su misión de mensajera: “transportar los mensajes de los dioses”. Recordemos que Ofelia es también una princesa cuyo padre el Rey de mundo subterráneo.

Es de noche, quizás ya madrugada. El juego de la cámara con diferentes tomas (*closeup* del rostro entre alegre y sorprendido de Ofelia, el vuelo danzante de la mantis, cenital para detallar sus muros del laberinto) y el apoyo de musical con los acordes orquestados de la melodía de la canción infantil, hacen que esta escena nos provoque la sensación de que el camino dentro del laberinto se hace largo, como si lo recorriéramos nosotros mismos.

Con el mismo susto y la misma curiosidad que debe sentir Ofelia. Del Toro crea así un cierto ritmo acompañado entre el recorrido de Ofelia, los pasos que ella va dando y la música que acompaña su andar.

Luego, su figura, centrada, en perspectiva 0º como se conoce la retórica visual propia de los filmes de suspenso, viendo su figura de espaldas, Ofelia nos detiene al tiempo que se detienen sus pasos pues se encuentra en el centro de un redondel iluminado por donde se desciende al centro del laberinto a través de unas escaleras de caracol. Es, en detalle, el mismo escenario del principio de la película.

Es decir, Ofelia desciende las escaleras en forma de caracol por las que, en las primeras escenas, subió la princesa del cuento que escapó del laberinto al mundo de los hombres. Este es otro “evento circular”, repetitivo, tal y como se repitieron las palabras retóricas del inicio de un cuento infantil cuando Ofelia le habla al vientre de su madre para contarle un cuento a su hermano a pedido de Carmen.

Vemos el descenso de Ofelia y las tomas en contrapicado nos dan indicios de la profundidad a la que ha descendido, cuya percepción se complementa con el sonido del eco de su voz, propio de los lugares en los que se genera reflexión acústica.

Ofelia saluda: Hola e inmediatamente llama: Eco, con la entonación particular que se hace cuando queremos que alguien responda a nuestro llamado. Y tenemos entonces otro elemento significativo relacionado con la mitología: Ofelia llama a Eco, la ninfa que custodia las grutas...

¿Por qué Ofelia pronuncia la palabra Eco? Lo lógico es que diga solamente Hola... Es

por esto que podemos establecer la relación con el mito griego de Eco, castigada por Hera a repetir solo la última palabra dicha por la ninfa.

Ofelia es, entonces, una protagonista mitológica que al penetrar en las profundidades del laberinto adquiere la condición de princesa, tal y como se lo explicará el fauno, habitante único y también mitológico del laberinto.

La novela nos cuenta que el arco de entrada al laberinto tenía esta inscripción: *In consili is nostris fatum nos trum est*, se leía. Es decir, “En nuestras decisiones reside nuestro destino”.

Vale acotar que se lee la novela buscando cada escena de la película, al menos es esa la sensación que yo tuve.

Figura 2

La imagen de Vidal



Tomado de la película El laberinto del Fauno 2006

Es válido destacar de nuevo que la música cobra interés particular cuando se enfoca la entrada del laberinto al que Ofelia llega persiguiendo a la libélula-hada. Esta vez se escucha la misma melodía infantil pero interpretada por orquesta y coro imitando cantos gregorianos o música sacra.

En la película, la imagen de Vidal es imponente, elegante, impecablemente trajeado de militar con toda la parafernalia correspondiente a su grado de capitán.

Pero, su casa tiene un ambiente oscuro y lúgubre. Esta oscuridad representa muy bien su personalidad y acrecienta en el espectador la sensación de represiva hostilidad. Sus espacios dan la sensación de estar en una celda, en presidio, observado y sometido bajo la supervisión implacable del oficial autoritario.

Los ambientes en los que se mueve Vidal son todos espacios oscuros, con poca luz; iluminados por las llamas de alguna chimenea o la opaca luz de lámparas de kerosene. En la casa del molino no hay luz eléctrica, lo que acrecienta la intriga y el suspenso. Y este es un dato curioso que convierte el ambiente del film en un ambiente espectral, lúgubre. En España hay servicio de luz eléctrica desde mediados del siglo 19, no obstante esos escenarios precariamente iluminados transmiten al espectador sensaciones de sofoco y desasosiego que, por lo general, provocan los ambientes de opresión.

Para Russo (2021), como se indicó en el momento teórico

Si la luz configura las posibilidades propias de lo visible, el costado oscuro de lo cinematográfico, convocando a las sombras bajo distintos aspectos, llevó desde el inicio a una confrontación con lo invisible. Lejos de ser una experiencia configurada en un horizonte que aspira a la visibilidad total, el cine viene siendo, a lo largo de su transcurso, y tanto ya bien entrado el siglo XXI como en sus mismos momentos iniciales, más bien un diálogo entre luz y oscuridad, una confrontación entre las determinaciones de lo visible y lo invisible. El conjunto de fenómenos que denominamos como sombra puede brindar algunas pistas para la comprensión de esta intrincada experiencia que oscila entre fuerzas opuestas y extrae su poder de ese mismo combate (p. 140).

En la novela apenas se hace mención a los espacios oscuros que podemos ver en la película. “A Vidal no le gustaba la luz: le gustaba ver su propia oscuridad” (p. 27). Las metáforas son pobres en relación a algunos detalles, lo que indica falta de interés por parte de los autores en resaltar los espacios sombríos en los que se ubican los personajes y las acciones. Más bien le dan importancia a las imágenes visuales para describir físicamente a los personajes.

La narrativa literaria: Aparece “el lobo” Vidal

En el relato, al leer el segundo capítulo “Todas las formas que toma el mal”, encontramos que en este caso el mal alude a Vidal “Ofelia sabía que el hombre al que pronto tendría que llamar ‘padre’ era malo” (p. 12). Con esto tenemos indicios de que aparecerán en

la trama (como en la escena) los personajes “oscuros”, “los lobos ferores” de los cuentos de hadas.

“Sólo los cuentos de hadas le dan al mal una forma en toda regla. Los lobos ferores, los reyes despiadados, los demonios y los diablos...” (p. 12). Inicia este capítulo en el que el mal y la maldad están representados por Vidal. En el relato, Ofelia “llama al padrastro al que va a conocer “el lobo” ya aquí encontramos un rasgo digno de análisis semiótico que se complementa con la comparación que hace, un poco más adelante en el relato, con unos personajes que forman parte de la mitología de Cantabria, región ubicada justamente al Norte de España.

Además se nombra a algunos protagonistas de la mitología del Cantábrico, propia del norte de España y, probablemente, con reminiscencias celtas: Ojáncano, Cuegle y Nubere. Según la alegoría, Ojáncano es un diablo, un cíclope que representa la maldad, la brutalidad y la crueldad y Cuegle es un monstruo deforme que tiene rostro de hombre, parece también un perro y dicen que se roba a los bebés de sus cunas.

En la película, la maldad de Vidal se ve exacerbada por la oscuridad de sus espacios propia de las madrigueras de lobos, cualidad analógica que le da Ofelia a su padrastro en la novela. El lobo de la novela se transforma en mutismo total en la película; Ofelia jamás lo llama por su nombre. Es importante recalcar que este personaje, Vidal, es innombrable por algunos personajes que evitan llamarlo por su nombre, puesto que en la película lo llaman Capitán, haciendo énfasis en su autoritaria forma de ser y con un dejo peyorativo.

Otros personajes

En cuanto a las características de los personajes, en la película se evidencia, obviamente, cómo es cada quien y qué rol desempeñan. En la novela enfatizan en la descripción psicológica y la fisonomía de los personajes, describen sus emociones y los rasgos propios de cada uno.

La historia tiene una urdimbre que entrelaza dos mundos: el real en el marco de las secuelas de los primeros años después de finalizada la guerra civil española y el relativo al mundo de fantasía propio de los cuentos infantiles, rayando en algunos aspectos en la fábula.

La crudeza de la guerra, está caracterizada por el poder omnímodo y la crueldad del militar, émulo del dictador; el personaje de Vidal es la contrafigura de Ofelia, la niña primero huérfana de padre (Vidal es su padrastro) y luego, huérfana de madre (quien muere en el parto del hijo de Vidal y hermano de Ofelia).

En estos dos personajes está representada la dicotomía bien/mal, maldad/bondad, cobardía/ valentía. Sin pretender ser maniqueístas se puede afirmar que se contraponen estos modos arquetípicos perfectamente delineados por el director Guillermo Del Toro.

Los distintos roles femeninos

Figura 3

Ofelia



Tomado de la película El laberinto del Fauno 2006

Ofelia, la niña protagonista de la historia se desplaza continuamente de un escenario real a uno fantástico. El mundo real, es un mundo que le impone su madre. El fantástico, es como un escape particular que le permite sobrevivir al aislarla de la crueldad que deberá presenciar y padecer en el mundo real.

Se puede establecer aquí una analogía con la Ofelia de Shakespeare por lo que ya trae la carga simbólica del texto teatral que la crea como ícono arquetípico. Su imagen y su

vestuario nos remiten a su vez a la Alicia en el país de las maravillas de la película de Disney filmada en 1951, en la que la niña desciende por el hueco del árbol a un fantástico mundo.

Por otra parte, en ese mundo impuesto tiene un padrastra a quien debe llamar padre. Sin embargo, el recuerdo del suyo prevalece con mucho arraigo. Su madre, Carmen, le pide que llame “Padre” al capitán porque “no sabes lo bueno que ha sido con nosotras”. Es decir, ya carga una deuda moral con alguien que no conoce y que ya le comienza a inspirar temor. Temor que irá in crescendo a lo largo de la trama y que marcará el destino de los personajes.

La actitud de Carmen, a pesar de ser una madre presente, es muy displicente. Critica a su hija por todo, no le presta mucha atención a lo que Ofelia le dice o a lo que Ofelia quiere. En las costumbres sociales de la época no estaba bien visto que las mujeres, aun siendo niñas, demostraran interés por la lectura, ya que la lectura, el desarolla de una interioridad, una espiritualidad que es penalizada por el sistema puesto que las mujeres deben de centrar su interés en otras actividades.

En la novela, además, hay insinuaciones sobre la debilidad de Carmen Cardoso, conocemos su apellido y sus 32 años de edad; ella tiene la necesidad de contar con un hombre a su lado para sentirse segura. Recordemos que, en España, las mujeres no tenían poder de decisión sobre su vida ni capacidad jurídica para tomar decisiones pues, el padre primero y, en su defecto el marido después, tenían autoridad absoluta sobre la mujer.

Para cerrar el cuadro descriptivo de la madre de Ofelia, el espacio que ella debe habitar en la casa del molino, el que le asignan es una habitación muy oscura y fría. Su habitación parece más una mazmorra. Las paredes son de piedra y tampoco hay suficiente luz. El ambiente es sombrío y misterioso.

En ese escenario oscuro y represivo, Carmen queda sometida a Vidal. No es precisamente protección lo que él le ofrece, es el control férreo y total sobre la criatura que lleva en el vientre, su fin último es tener la potestad absoluta de su descendencia.

Este elemento, que en el film se denota con sordina, en el texto narrativo es explícito:

Este mundo era gobernado por hombres —la niña aún no lo entendía— y sólo un hombre podía ponerlas a salvo. La madre de Ofelia no lo sabía, pero ella también creía en los cuentos de hadas. Carmen Cardoso creía en el cuento más peligroso de todos: aquel en que un príncipe la salvaría. (p. 10).

Y esta última alusión, ilustra el más vivo retrato de lo que se afirmó con anterioridad, puesto que con ella Cornelia Funke explicita el peligro neurolingüístico de los cuentos de hadas y el más peligroso de todos, el que conceptualiza al príncipe salvador que ha forjado una irreabilidad o fantasía para el imaginario femenino que perdura hasta nuestros días.

También está Mercedes que es la mujer callada, obediente, que baja la cabeza y asiente a las órdenes que le da Vidal. Pero Mercedes que pretende pasar desapercibida está a cargo de los menesteres domésticos. El nombre de Mercedes es de origen latino que significa “la que recompensa” y es un personaje que ayuda y protege a Ofelia y a los maquis.

Mercedes es una mujer discreta pero, el aspecto más interesante de este personaje es su entereza, su fuerza y su valentía titánicas, pues por su amor filial a Pedro, el jefe de los maquis se atreve a burlar el control y la supervisión de Vidal.

Pedro es su hermano menor y está comprometido con la resistencia. Mercedes provee a los rebeldes de comida, tabaco y medicinas de manera precaria y clandestina arriesgando su propia vida pues los surte con lo que hay en la bodega de la casa del molino donde Vidal es dueño y señor de las provisiones. Esto le crea un dilema que la mantiene en vilo entre la valentía y el miedo.

En la novela, Mercedes habla consigo misma. Sus pensamientos en soliloquios se nos revelan en letras cursivas. Se hace llamados de atención, trata de retener información importante repitiendo en silencio y guardando en su memoria los datos que la pueden comprometer si los obvia. Ella misma se da ánimo. Piensa en el peligro que corren los maquis y se sobresalta con los comentarios que Vidal profiere contra los guerrilleros.

Es una mujer sensible bondadosa. Se conduce de la soledad y la tristeza de Ofelia y se convierte en su protectora; la cuida, la escucha, le da ánimos y hasta consuela sus tristezas.

Mercedes temía por ella. La niña era demasiado inocente para ese lugar y su madre no sería lo suficientemente fuerte para protegerla. Ella era una de esas mujeres que buscan fuerza en los hombres en vez de buscarla en su propio corazón. (Del Toro y Funke, 2018, p. 45).

En la novela, las cocineras de la casa de Vidal también tienen nombres de pila.

Los rasgos distintivos de un médico

El doctor Ferreira es la contrafigura de Vidal, representa lo opuesto al capitán Vidal. El doctor Ferreira es el prototipo de la bondad, la solidaridad y hasta de la complicidad aun a riesgo de su propia vida. Tiene el don de aliviar dolores y penas, es un hombre noble y de buen corazón que se conduce del sufrimiento ajeno, que no soporta la injusticia ni el abuso de poder y que, tímidamente, es contestatario y hasta temerario.

A Ferreiro lo consolaba su profesión en tiempos oscuros: le gustaba sanar mientras la mayoría destruía, pero incluso salvar a los demás se había convertido en una tarea mortal. El hombre al que había venido a ayudar había firmado su sentencia de muerte al unirse a esos hombres en el bosque, y Ferreiro sabía que él lo hacía también al ayudar a los rebeldes. Dudó por un momento antes de retirar el vendaje lleno de sangre. Ni siquiera después de tantos años podía acostumbrarse al hecho de que a menudo era necesario causar dolor para ayudar. Reprimiendo un gemido, el Francés se estremeció al desprendérse el vendaje, y Ferreiro se preguntó cuántos de esos hombres en el bosque se arrepentían de sumarse a una batalla que cada vez más parecía una causa perdida. (p. 104).

El hombre pálido que devora niños

Este personaje terrorífico aparece cuando Ofelia debe cumplir su segunda misión que se le encarga para probar su linaje. Con una tiza dibuja una puerta que al abrirse, la conduce a un espacio muy iluminado que está debajo de la casa del molino. Y este es un rasgo significativo porque la mayoría de las escenas dentro de la casa destacan por la penumbra o la poca iluminación que tiene esos muros que, de alguna manera, encarcelan a sus habitantes.

Ese otro descenso a un espacio diferente a todos los vistos hasta ahora en el film, es luminoso y colorido. Su entrada es un largo pasillo rodeado de columnas que conduce a una galería que parece eclesiástica.

Al final del pasillo; Ofelia se encuentra con un “hombre? pálido”, sentado en la

cabecera de una mesa en la que se exhibe un tentador y abundante banquete. Luego, cumple su misión pero se detiene a comer uvas y entonces presenciamos “el despertar” de un monstruo con figura humana al que le cuelga la piel y cuyos ojos descansan en un plato, tal como los de la imagen de Santa Lucía.

En la galería hay una torre de zapaticos que nos recuerda la torre de cadáveres producto del holocausto nazi. Y en las paredes hay cuadros en los que el hombre pálido devora o asesina niños.

La música que acompaña esta secuencia, sustenta la sensación de temor que va aumentando en el espectador pues Ofelia corre peligro. El monstruo se pone los ojos en las manos, se come a dos de las hadas que acompañaron a Ofelia y empieza a perseguir a la niña.

La tensión sigue aumentando porque Ofelia empieza a correr para salvarse pero el tiempo disponible que marca el reloj de arena se está acabando. El hombre pálido la sigue y casi la alcanza cuando Ofelia logra escapar y cerrar violentamente la puerta al mismo tiempo que cesa la música lo que provoca un silencio que nos permite sentir alivio.

Es interesante resaltar que se establece un paralelismo entre Vidal y el hombre pálido. Vidal es el horror en el mundo real y el hombre pálido es el horror en el mundo fantástico. Ambos devoran, persiguen y asesinan inocentes.

En la novela, el fauno le advierte a Ofelia:

(...) Vais a un lugar muy peligroso —el fauno levantó un dedo en señal de advertencia; las líneas de su frente se arremolinaban como la corriente de un río sin fondo—, mucho más peligroso que el último, ¡así que tened cuidado! (...). —La cosa que duerme en ese lugar —sacudió la cornuda cabeza y frunció el ceño con disgusto— no es humana aunque lo parezca. Es muy vieja y está repleta de malicia y crueldad... y tiene mucha hambre.

Hizo aparecer un enorme reloj de arena en el aire y lo dejó caer sobre la cama de Ofelia. —Tened. También necesitaréis esto. Veréis un suntuoso banquete, pero no comáis ni bebáis nada. ¡Nada! —esta vez se valió de ambas manos para trazar un signo de advertencia en la noche—. ¡Absolutamente nada!

Ofelia observó los objetos sobre el edredón: la raíz de mandrágora, el bolso, el reloj de arena. Tres regalos... justo como los que solían recibir los héroes en sus cuentos de hadas. Estos obsequios siempre resultaban de mucha ayuda, a menos que uno los perdiera o los usara de forma incorrecta (p. 102).

La interrupción de la estirpe

La conexión paterno-filial tiene varias connotaciones. El reloj de mica rota perteneció al padre de Vidal, muerto en combate. Vidal espera que su hijo perpetúe la estirpe. Hay un gozo perverso en el que Vidal protege la vida de su hijo no nato sin que le importe mucho que la vida de Carmen esté en riesgo.

En otra faceta se nos muestra por qué Ofelia, huérfana de padre, deberá llamar padre a Vidal; sin sentirlo y con un evidente malestar y rechazo a esa idea cuando se lo pide su madre. Y, también se deja ver como uno de los rasgos reiterativos de la filmografía de Del Toro, la evidente alusión a la interrupción del hilo genealógico pues los hijos quedan en orfandad, se pierde la figura de los padres, su protección, su cuidado y, sobre todo, su amor.

Además, hay una carga política en esa visión de lo paterno-filial que nos ofrece Del Toro en sus películas de temática españolas. En “El espinazo del diablo” el niño protagonista es un huérfano por motivo de la guerra civil. Una guerra civil que mutila la continuidad de la estirpe. Al eliminar al enemigo político, su descendencia queda a la deriva, víctimas de la enorme carga moral que produce la violencia.

Eso es lo que también se percibe en las últimas escenas de la película, cuando el hijo de Vidal, por sentencia y decreto de los maquis, vencedores absolutos de la persecución y la guerra que les había declarado Vidal, jamás sabrá quién fue su padre.

Esa toma favorece la sensación de supremacía del padrastro y muestra su primer acto de violencia sobre Ofelia quien al saludarlo extiende la mano izquierda y él le agarra la mano con un rápido zarpazo haciéndole notar su equivocación: “es la otra mano Ofelia”. A partir de allí, Ofelia habitará el espacio dominado absolutamente por Vidal; son sus predios. Él manda y todos obedecen a pie juntillas.

Del Toro utiliza la cámara como un ascensor que baja para entrar al laberinto y también cuando Ofelia apoya su cabeza en el abultado vientre de Carmen y entonces vemos el feto al que Ofelia le cuenta una historia que comienza con la misma frase retórica con la que empiezan todos los cuentos de hadas: “Hace muchos, muchos años, en un país muy lejano y triste”... Es el ingreso a otro mundo, en este caso líquido, cerrado, donde está su hermano y al que es posible ingresar únicamente por la magia de la fantasía, para mostrarnos al bebé

flotando en el líquido amniótico. Entendemos que es un embarazo a término pero de alto riesgo.

Del vientre de Carmen y su bebé flotando dentro, se pasa directamente a otro espacio de fantasía. Vemos una rosa que simboliza la inmortalidad a la que nadie puede acceder porque está rodeada de montones de espinas envenenadas; esa rosa no se puede alcanzar, tal cual como la inmortalidad.

Las tomas de la cámara van indicando cómo y cuándo Ofelia se escapa de la realidad a través de la fantasía en la que ella recrea otros escenarios. Un ejemplo de esto se percibe en el film cuando su madre le pide que le cuente una historia a su hermano para que se calme.

En ese momento Ofelia recuesta su cabeza en la barriga de su madre y la cámara, mientras ella inicia el cuento, se desplaza en un movimiento descendente, como entrando al vientre materno y aparece, en ese mundo apacible dentro de su placenta, la figura del feto, plácido en su universo líquido, flotando e inmediatamente, cambia el paisaje para ver la flor de la inmortalidad, que es lo que Ofelia va narrando.

Este pasaje de escape (¿onírico?, Ofelia estaba durmiendo con su madre cuando la despierta el hada) es el preámbulo a la entrada que hará Ofelia por primera vez al laberinto persiguiendo al hada que la sacó del escenario de la historia que le contaba a su hermano para conducirla a ese otro, oscuro y desconocido donde conocerá al fauno.

Ahí, en blanco y negro, en las profundidades del laberinto, el fauno la llama Princesa Moanna, Hija del Rey Bathmoora, monarca del Reino Subterráneo y de quien el fauno es súbdito

En la novela cuando se hace referencia a este episodio de la rosa inaccesible, los autores nos dejan ver que, de alguna manera, que esa rosa representa también a Vidal, puesto que él es inaccesible, se cree invencible y está rodeado de veneno como las espinas de la rosa.

En el paneo descendente que hace la cámara por las espinas a las que alude Ofelia en la historia que le cuenta a su hermano, aparece el insecto palo, “el hada”, que alza vuelo y, evidentemente, sale de ese mundo espinoso al mundo real para llegar a la habitación donde

descansan Carmen y Ofelia.

El insecto palo entra por una ventana que está abierta mientras se escucha la voz de la niña contando el final del cuento a su hermano, “entre los hombres se los hablaba del miedo a la muerte y al dolor pero nunca de la promesa de la inmortalidad. Y todas las tardes la rosa se marchitaba sin poder otorgar sus dones a persona alguna...olvidada y perdida, en la cima de aquella montaña de piedra, sola, hasta el fin de los tiempos”... Son casi las mismas palabras que dice la voz en *off* del principio de la película.

La inmortalidad

Esta alusión a la inmortalidad es particularmente llamativa. Es una constante universal el dilema entre la vida, la muerte y la inmortalidad. En muchos mitos griegos y latinoamericanos está latente la anhelada inmortalidad. Saber que hay una finitud vital y la posibilidad de vivir otras vidas ha sido motivo de profusa literatura y de ingentes investigaciones científicas y metafísicas a lo largo de la historia.

La inmortalidad se ve reflejada en la película a través de Ofelia quien es una princesa y su condición de acceder a la inmortalidad se materializa al final cuando ella trasciende al reino donde la esperan sus padres. Es más, los retos o pruebas que debe salvar, le dice el fauno, son para demostrar que ella no es una mortal, que no ha perdido su esencia de realeza.

En el caso de Vidal, él quiere trascender “a la inmortalidad” a través de su hijo, lo que le es negado cuando Mercedes y los maquis le dicen, ante la inminencia de su muerte, que ese niño no sabrá nunca que él era su padre. Nunca conocerá su nombre ni su origen.

Otro dato significativo lo encontramos en la novela en el capítulo XIII titulado “La esposa del sastre”. Este capítulo se inicia con la descripción del personaje de Vidal: “Vidal odiaba la lluvia, casi tanto como odiaba el bosque. Cuando ésta le tocaba el cuerpo, el cabello y la ropa, lo hacía sentir vulnerable. Humano”. Obsérvese acá como Vidal se creía a sí mismo superior a lo humano; con un rasgo alusivo a la inmortalidad.

Sin embargo, en otro capítulo de la novela, Vidal se da cuenta de su propia mortalidad y por primera vez tiene miedo.

En el libro reza:

La sangre huyó del rostro de Vidal. Por primera vez en su vida sintió terror. Este era el momento con que siempre había soñado, el que había ensayado frente al espejo todas las mañanas. Honor en la muerte. No podía estar saliendo tan mal, simplemente no podía ser así. Su mente iba a toda velocidad. Pedro levantó su pistola y le disparó en la cara. La bala destrozó el pómulo de Vidal y cercenó el nervio óptico al pasar hacia el cerebro. Se alojó en la parte posterior del cráneo. La herida derramó una sola lágrima de sangre. Una herida tan insignificante, pero la muerte ya anidaba ahí. Con un gruñido de arrepentimiento, Vidal se desplomó a los pies de los hombres que había venido a cazar. Y así, murió. Su hijo comenzó a llorar en los brazos de Mercedes. (p. 204).

Comenzando el análisis de este texto, podemos observar en primera instancia que del Del Toro y Funke acuden a la personificación o humanización de la sangre. Esta, cual humano, huye, es decir, la sangre desaparece y por primera vez Vidal se enfrenta a la muerte y por eso tiene miedo, sabe que al morir cesará el flujo de la sangre. Ya no es ni será inmortal.

El reloj

El reloj de mica rota, marcador del tiempo, antecede la aparición de Vidal, vestido con impecable de traje militar y manos enguantadas. Una toma en contrapicado destaca la estatura del hombre fuerte y poderoso frente a la figura indefensa y pequeña de la niña.

Como se dijo anteriormente, el reloj tiene una simbología especial. La primera vez que aparece, vemos la mica rota en las manos de Vidal; simbología que indicaría la ruptura o detención del tiempo y el espacio.

El recurso referencial del sonido que escuchamos del tic tac de un reloj que vemos con la mica rota, es un elemento para el análisis semiótico. Además de aludir a la necesidad de Del Toro de incluir al tiempo con cierta recurrencia en sus filmes como en el caso de una de sus primeras películas, *Cronos* (1993), que le valió el reconocimiento público a su talento, especialmente en el ámbito cultural del cine. Ese tic tac denota que Vidal le da mucha importancia al paso del tiempo, como lo demuestra al esperar con paciencia dar captura a los maquis. También espera el nacimiento de su hijo. Pero esa supuesta paciencia lo mantiene alerta ante cualquier acontecimiento repentino. Es la paciencia del que se prepara para dar

una estocada.

Podría establecerse aquí un vínculo con la mitología griega puesto que Cronos es el Dios del tiempo que, además, se come a sus hijos.

Vidal acostumbra limpiar la maquinaria interna del reloj de su padre con mucha delicadeza. Pero al cerrar el reloj luego de limpiarlo se ve de nuevo el cristal de la mica rota. Este signo es recurrente, tal y como se hace manifiesto más adelante en la película, durante la conversación que tienen los invitados de Vidal a una cena para presentar a Carmen y a Ofelia.

Uno de ellos, un militar, alude a la muerte, en combate, del padre de Vidal y además resalta sus virtudes y su valentía como soldado, cosa que Vidal, evidentemente, le desagrada y desdeña cínicamente el comentario para que no se siga hablando del tema. Afirma, negando con un leve y disimulado arrebato, que su padre nunca tuvo un reloj.

En la novela, el espacio narrativo no numerado o “interludio”, titulado “El relojero” es un escenario dedicado al tiempo, su ambigüedad y la cronología de su medición. Esta analogía remite a la importancia que en la película tiene este objeto, la importancia del tiempo y su precisión. Vidal es extremadamente puntual y su soberbia se enardece ante la impuntualidad; su rostro y sus manos así lo demostraban con gestos propios de la comunicación no verbal. Asimismo, hay otra alusión a la relación entre el tiempo y la inmortalidad cuando se afirma que “Vidal es puntual como la muerte”...

También hay un texto que ilustra, de alguna manera, el dominio que el padre de Vidal ejerció sobre él en sus tiempos infantiles. Ese fragmento narra un episodio en el que, dado su carácter imponente como militar, podría resultar, al menos esos son indicios que se infieren de la lectura, la causa del odio y la amargura del joven capitán.

Su padre fue un héroe. Vidal creció con esa certeza y en torno a ella construyó todo su universo. Un hombre de verdad. Y ese pensamiento le traía casi siempre a la mente un recuerdo: el día que fue con su padre a visitar los acantilados de Villanueva. El escarpado paisaje marino en el horizonte, las rocas puntiagudas a sus pies: una caída de treinta metros. Su padre lo guió hasta el borde con gentileza y lo sujetó con fuerza. Lo retuvo cuando retrocedió, y lo obligó a mirar al abismo. —¿Sientes ese miedo? —

preguntó su padre—. No lo olvides nunca. Eso es lo que debes sentir cada vez que te sientas débil... cuando intentes olvidar que sirves a tu patria y tu condición, cuando te enfrentes a la muerte o al honor. Si traicionas a tu país, a tu nombre o a tu herencia, será como si hubieras dado un paso al frente hacia la caída. El abismo es invisible a tus ojos, pero no por ello es menos real. Nunca lo olvides, hijo mío. (p. 26).

La persecución a los maquis

Vidal, en su obsesión por acabar con los guerrilleros comete una de las peores atrocidades en una escena que ilustra, crudamente, las injusticias que se pueden cometer sin piedad desde el poder sin límites y sin que nadie lo impida.

Aquí Vidal se nos muestra como un asesino desalmado que acaba con la vida de dos hombres inocentes y humildes que no pudieron ni siquiera defenderse de las acusaciones que se les indilgaban. Los mata a sangre fría y con saña; aunque está rodeado por sus subalternos, ninguno se atreve a abrir la boca para tratar de impedir ese crimen. Los soldados solo obedecen la voz de mando, sin chistar pero todos parecen estar nerviosos, asustados.

El texto de la novela nos ofrece esta descripción: “el nuevo padre de Ofelia amaba romper los huesos y derramar la sangre de todos aquellos a quienes consideraba débiles; darle un orden nuevo a su mundo miserable y desorganizado”. (p. 13).

En esa implacable persecución, cae víctima de sus captores “El Tarta”, apodado así por ser tartamudo. Su dificultad para oralizar se nos había presentado en una escena anterior. Y es, justamente de esa limitación que padece, de la que se vale Vidal para torturarlo primero psicológicamente, y después, para dejarlo mutilado y sangrante por la tortura física, que no vemos en cámara, pero que imaginamos y padecemos, al ver después la imagen de El Tarta, más bien su rostro y sus manos, desfigurados completamente.

En esta escena, al igual que en aquella en la que captura y mata a los campesinos que cazan conejos, se evidencia que este militar fascista es un hombre desalmado cuya violencia no tiene límites. Su odio es irrefrenable.

Para debilitar más al “Tarta”, Vidal se afina en que lo libera si no tartamudea, cosa que en el estado de miedo en que está, es más que imposible. En la pantalla solo se ve el primer

golpe que Vidal le asesta en la cara pero ya le había mostrado una especie de inventario de instrumentos de tortura que son los que causan un impacto de pavor en el espectador tan solo de imaginar el tormento que le espera al único maqui que han detenido los hombres de Vidal.

El nivel de vileza con que Vidal se ensaña con el Tarta, demuestra el aumento de su repulsión por aquellos que enfrentan al régimen de Franco que él representa.

Y aquí también es interesante destacar el papel que Del Toro le otorga al valor y el tesón de los hombres que mantuvieron algunos focos de guerrillas antifranquistas (maquis) en el Norte de España, aunque con una actividad precaria, acotada y muy solitaria, hasta los años 50 del siglo XX (Denevy, 2008). Es importante resaltar que un tiempo y después de muchos años de silencio al respecto, es cuando en España se retoma un manifiesto interés investigativo por estos personajes y los sucesos que protagonizaron en la resistencia al régimen de Franco.

La guerra civil culminó en 1939 con la pérdida de la república y el triunfo de la falange encabezada por Francisco Franco; momento en el que también está en desarrollo la segunda guerra mundial en Europa. Estaba también cercano el fin de esa conflagración mundial, lo que significó un respiro de alivio para las naciones involucradas, no obstante, no fue así para los españoles. Muy por el contrario, la férrea dictadura de Francisco Franco, los mantuvo oprimidos hasta que murió en 1975. Todos esos años provocaron muchos decesos y un éxodo masivo de personas que, en la mayoría de los casos, recalaron en tierras americanas.

El tema de la guerra civil española es una de las cuestiones que toca Del Toro en su filmografía. (El espinazo del diablo, 2001 y El laberinto del fauno, 2006). Aunque, recientemente, su Pinocho (2022) alojado en la plataforma de Netflix, vuelve a dar una mirada, quizás tangencial, a la guerra, en este caso la segunda guerra mundial y en particular en alusión directa a la figura de Mussolini, ridiculizándolo.

La crueldad de la guerra, el temor y los horrores desatados desde la fuerza del poder militar sobre la población inerme y hambrienta, es otro de los aspectos más relevantes en la trayectoria del director mexicano.

El Fauno en el laberinto

Figura 4

El Fauno



Tomado de la película El laberinto del Fauno 2006

El mismo personaje del fauno nos remite a la mitología griega, al dios Pan que, dicho sea de paso, en la novela, el fauno se identifica a sí mismo con esa denominación, “Pan”. El laberinto es, tal y como se afirmó antes, la locación de la que se vale Del Toro para desarrollar la trama fantástica de la obra. La magia y sus derivados se generan y se organizan desde el laberinto: la revelación de que Ofelia es una princesa y que además no es hija de hombre sino de la Luna, que el Fauno es el súbdito, desde el reino subterráneo, de Moanna y, por ende, de su padre el Rey de Bathmora, la asignación pormenorizada de las tres pruebas a las que deberá someterse Ofelia, la entrega del libro de las encrucijadas y, finalmente, la muerte de Ofelia.

El fauno se activa cuando escucha la voz de Ofelia. La figura del fauno es impactante, sin embargo Ofelia no se asusta y comienza con este una conversación en la que le revela, luego de que Ofelia le dice su nombre y él se confiesa su súbdito, que ella no es hija de

hombre sino de la luna y que el portal del laberinto es la última oportunidad de recuperar su reino. Pero, el fauno duda y le comunica que ella debe probar que no se ha vuelto una mortal.

La alusión a la inmortalidad le otorga al film la característica de los relatos fantásticos. Esa condición propia de los personajes que encarnan a héroes y heroínas de cuentos de hadas, queda en relieve en atención a esa otra vida de Ofelia: la del mundo subterráneo. Del Toro recrea la tipología (textual) propia de los cuentos con las imágenes del discurso audiovisual. Recordemos que esta historia no proviene de ningún texto literario previo por lo que este director produce un cuento de hadas con las secuencias escénicas que va creando.

Ofelia resulta un personaje “duplicado”: la Ofelia niña, huérfana de padre, y cuyo destino en la casa del molino presagia que va a sufrir los tormentos del mundo “de los hombres” y la Ofelia princesa, inmortal, perteneciente al mundo subterráneo, Moanna, hija de reyes y de cuyo rol no está convencida.

No obstante habitar dos reinos, su estructura psicológica no tiene dobleces. Ofelia es una sola: ingenua, confiada, pura, infantil...y pasa de un mundo al otro no sin dificultades.

Los sonidos que emite el fauno también generan temor; son graves y sentenciosos; el fauno afirma tajantemente todo lo que dice, lo hace con énfasis y no le da crédito a lo que Ofelia le va argumentando.

Cuando le entrega el libro de las encrucijadas, el fauno retrocede unos pasos y se desaparece en la penumbra; la oscuridad se lo traga. Ofelia se queda entre sorprendida y curiosa en medio del rellano del foso del laberinto. Y el corte de escena y escenario también es abrupto. En este caso el cambio de locación viene precedido por una música muy alegre y muy española, parece un pasodoble. De las espesas penumbras de la profundidad del laberinto de aquella madrugada en la que Ofelia conoce al fauno se pasa a un espacio con mucha luz. Evidentemente, es de día y las claraboyas de la estructura iluminan la habitación donde está Vidal acicalándose; sin su imponente uniforme militar. Se afeita con una afilada navaja frente a un espejo. La expresión de su rostro denota desprecio. ¿Vidal se desprecia a sí mismo?

Pule afanosamente sus botas y en primerísimo plano, por el agite de sus manos con la pulitura, la alianza de oro que delata que es un hombre casado, reluce en su dedo anular. Para la época en la que se desarrolla la película era importantísimo el sagrado vínculo del matrimonio. Carmen también lo luce cuando le enseña a Ofelia el vestido que le ha hecho para la cena que les ofrece Vidal.

El libro de las encrucijadas se llena de letras y figuras como por arte de magia. En él Ofelia puede ver las directrices que deberá cumplir para probar su linaje de soberano.

La primera prueba se la indica el fauno pero las dos siguientes deberá consultarlas en el libro de las encrucijadas.

En la novela la princesa Moanna tenía 330 años desaparecida y en un primer espacio narrativo, sin numeración, titulado: “La promesa del escultor”, el fauno, como súbdito del Rey del mundo subterráneo, le ordena al tallador de madera, Cintolo, que haga muchas imágenes del rey y la reina porque le era imposible hacer la imagen de Moanna y le pide que las coloque en varios lugares hasta que la princesa diera con alguna de ellas. Aun así, la princesa no apareció.

Pasados muchos años y con mucha tristeza por la desaparición de la princesa, Cintolo le pidió al fauno que posara para él para tallar su imagen en madera, porque la madera proviene de los árboles que son materia viva. Como en casi todos los cuentos infantiles, en esta narración también se les atribuyen emociones y sentimientos a los personajes del género fantástico.

Se describe que Cintolo sintió mucha ilusión cuando le pidió al fauno posar para él y luego nos dice que en aquel acto de elaboración artesanal, el escultor tenía puesta su fe. Y recalca “fe en su arte y en lo que su arte era capaz de lograr (...) y el fauno se arriesgó a renovar su esperanza.

En esta sugerencia a lo que el arte es capaz de lograr, los autores hacen explícita su visión de lo importante que es el hecho artístico que es capaz de cultivar la sensibilidad de los

personajes de ficción, y por ende, de los seres humanos que leen cuentos de hadas. Esto podría ser considerado como una especie de manifestación de certeza de los autores.

En la novela, la imagen del fauno que había creado Cintolo, sintió dolor por la muerte del artesano (humanización) y se arrancó un ojo que dejó en el camino. Así resuelven Del Toro y Funke, el episodio en que Ofelia (la princesa Moanna) le pone el ojo a la esfinge y, en su laberinto, el fauno sabe (adivina) que apareció por fin la princesa.

El ojo que levantó en el camino encajó perfectamente en la cavidad del rostro dañado por las inclemencias del tiempo y en ese momento, en una cámara subterránea bajo los pies de la niña, tan profunda que sólo los árboles más viejos podían tocarla con sus raíces, el fauno levantó la cabeza.

—¡Por fin! —susurró.

Arrancó una flor rubí de los jardines reales, la puso sobre la tumba de Cintolo y envió a una de sus hadas a encontrar a la niña. (p. 36).

Primera prueba y primera incursión en el bosque tras los maquis

Vidal desconfía de todos. Quiere controlarlo todo y le pide a Mercedes la llave del granero donde guardan todas las provisiones y el pregunta que si es la única y ella responde que sí. Este rasgo significativo es indicio de la sospecha y la desconfianza de Vidal y de la astucia de Mercedes que es capaz de desafiar y desobedecer lo dispuesto por el déspota de su patrón.

De las montañas se desprende una columna de humo; Vidal reúne a sus hombres y salen a caballo a buscar a los maquis pero, al unísono, Ofelia se enrumba hacia el bosque también. Va elegantemente trajeada con el vestido que le hizo su madre.

La voz de Ofelia lee lo que está escrito en el libro y al mismo tiempo se escuchan las voces de los soldados de Vidal y el galope de los caballos que hacen que Ofelia voltée a ver como para saber qué pasa. (minuto 0. 29. 44). “Al principio de los tiempos, cuando el bosque era joven, vivían en armonía los hombres, los animales y las criaturas mágicas. Se protegían unos a otros y dormían todos juntos bajo la sombra de un frondoso árbol. Habrás de meter

las tres piedras de ámbar mágicas en su boca y recuperar una llave dorada que oculta en su vientre. Sólo así el árbol volverá a florecer”.

Cuando Ofelia entra al árbol, después de haberse quitado el hermoso vestido que le regaló Carmen, la cámara toma un leve contrapicado que le da a Ofelia como una areola de luz que puede leerse como que emana de ella un brillo que le otorga el status de princesa inmortal de cuento fantástico de hadas e inmediatamente el ambiente se vuelve oscuro de nuevo.

Hay de nuevo una toma que marca un paso abrupto de la cámara desde la oscuridad que reina dentro del árbol donde Ofelia avanza para encontrar al sapo, a la claridad del bosque donde Vidal y sus hombres avanzan rápidamente a galope para encontrar a los guerrilleros. La toma es seguida, se pasa, sin fórmula de continuidad, de una locación a la otra.

Vidal, con dotes de sabueso, otea el descampado, revisa la hoguera humeante todavía y consigue el paquete de antibióticos; son iguales a los que guarda en su bodega. Y esto resulta un rasgo significativo evidente de que alguien saca de la bodega suministros sin autorización, se los roba. Vidal les grita a los maquis, sabe que están ahí, viéndolo, lo que se evidencia cuando aparecen en escena los maquis unos minutos después de que se han ido con Vidal todos los soldados. En esa toma de los guerrilleros armados viendo a Vidal y sus hombres alejarse, hay un atisbo como de medición de fuerzas, de precisión de número de hombres, de espacios ocupados y poder de fuego.

Ofelia, en el espacio cerrado y oscuro dentro del árbol, se identifica con absoluta propiedad como la princesa Moanna y sermonea al sapo “No te tengo miedo. ¿No te da vergüenza, estar aquí abajo, comiéndote los bichitos y engordando mientras el árbol se muere?

Los colores que predominan son una gama de verdes que van del oliva al marrón, justamente como el color que tienen los sapos o las hojas marchitas de cualquier planta. Es un color cetrino, que da una sensación como de vegetales marchitos. El lengüetazo que le da el sapo al rostro de Ofelia hace saltar de la silla al espectador al mismo tiempo que genera un profundo asco por lo pegajosa que se ve la saliva del animal.

De inmediato se da cuenta de que el sapo come con deleite los insectos de la cueva y la niña le ofrece algunos con la mano en la que tiene las tres piedras que debe introducir en el estómago del sapo. Con deleite estira la lengua para abarcar toda la mano de Ofelia quien debe hacer fuerza para no irse de bruces ante la fuerza de la succión del sapo. En este pasaje se pone a prueba el ingenio de Ofelia para que el sapo se trague las piedras.

El efecto es inmediato y el sapo vomita expulsando de su interior una gran y asquerosa bola en la que está pegada la llave de oro que debía obtener.

Ofelia sale del árbol y ya ha oscurecido. Está hecha una ruina; se ensució toda y el elegante traje que había colgado a la entrada de la raíz del árbol había volado por efecto del viento y la lluvia y también quedó empantanado en la tierra.

Aun así, enrumba el camino hacia la casa del molino donde la esperan para la cena. Sabe que será amonestada por llegar en ese estado de suciedad.

La lluvia desata un ambiente de color gris como cuando todo se nubla y empieza a caer la noche. Una noche sin brillo. Vidal, estoico, espera de pie a los invitados a la cena, de pie frente a su casa. Todo un séquito lo acompaña, lo flanquea. Es una hilera infranqueable que lo protege y lo exalta. Los paraguas negros se abren todos al mismo tiempo para recibir a los invitados; todos seres taciturnos como el anfitrión. Gente de la misma ralea que Vidal.

Ofelia no aparece y ya va a empezar la cena. Vidal, inexpresivo, presenta a su esposa a la que posteriormente ridiculiza cuando ella dice cómo se conocieron; otro indicio del poco interés que tiene Vidal por Carmen.

En la mesa está un cura y es quizás el más despreciable de todos los invitados. El representante de Dios en la tierra es un servil, un ser impresentable que hace, durante la cena, el peor de los comentarios dada su investidura religiosa. Hablan de la cartilla de racionamiento pero ellos comen y beben opíparamente.

Al sacerdote le gustaba complacer a los militares. Las otras criadas que aún iban a misa los domingos le habían contado a Mercedes cómo alababa la obediencia y el orden desde el púlpito a la vez que condenaba en sus sermones a los hombres escondidos en el bosque, como paganos y comunistas, en nada superiores al demonio. (Del Toro y

Funke, 2018, pp. 73-74)

Todas las formas que toma el mal: aparece el lobo

Un elemento llamativo en el trabajo fílmico de Del Toro, es trastocar algunos patrones culturales. Estos se relacionan, por ejemplo, con la estética de la belleza, atribuidos, comúnmente, a los personajes que representan, según los cánones establecidos, la bondad. En este caso, justamente, se trastocan o se truecan los esquemas y vemos que Vidal, un hombre atractivo y bien parecido es la encarnación del mal. En cambio, el fauno, cuyo aspecto físico puede producir desagrado a primera vista, nos impresiona, y resulta que es la personificación del bien, es el guía y protector de Ofelia. Al ponerle las pruebas que debe superar, le hace advertencias para que cumpla su cometido y salga ilesa; aunque Ofelia no siempre le obedece.

Este aparte, sin número pero con un título, es realmente muy hermoso y explica, para establecer un vaso comunicante del tránsito entre el mundo real y el subterráneo, hecho de árbol porque Cintolo no usó piedra para esta escultura. Talló la figura del fauno en madera, porque la madera siempre recuerda que alguna vez perteneció a un árbol vivo, vivo y capaz de respirar en ambos reinos, el de arriba y el de abajo. Tres noches y tres días le tomó a Cintolo terminar la escultura, y cuando le pidió al fauno que se levantara de la silla, también el fauno de madera se puso de pie. (p. 35).

“Decidida a encontrarla, la criatura se arrancó el ojo derecho y lo dejó en el camino del bosque”... para luego decir que la escultura del fauno se volvió piedra y que su ojo quedó tirado en el suelo hasta que una niña que se bajó de un carro negro se tropezó con el ojo de piedra.

En el laberinto

En la película, la imagen de Vidal es, como ya se apuntó antes, imponente, elegante, impecablemente trajeado de militar con toda la parafernalia correspondiente a diferencia del fauno, casi que se desmorona de lo viejo y encorvado que está. Cuando se presenta ante Ofelia en el espacio narrativo titulado “En el laberinto”, se describe...

—¡Yo? —la criatura señaló su pecho marchito—. ¡Ja! —hizo un gesto desdeñoso con la mano, como si los nombres fueran lo menos importante del mundo—. Algunos me llaman Pan... ¡pero he tenido tantos nombres! —dio un par de rígidos pasos—. Nombres tan viejos que sólo el viento y los árboles pueden pronunciarlos... Desapareció detrás del monolito, pero Ofelia aún podía oír su voz: un chirrido ronco e hipnótico. —Soy la montaña, los bosques y la tierra. Soy... argh... —emitió un balido como el de una cabra, y lucía muy viejo y muy joven al mismo tiempo cuando volvió a aparecerse frente a ella—. Soy —agitó las extremidades con el rugido de un viejo carnero— ¡un fauno! Y soy, fui y siempre seré vuestro más humilde servidor, Alteza. (pp. 40-41).

Por último, es necesario acotar que en atención a la narrativa circular antes mencionada, el final del film, con más precisión que en la novela, no permite tener algunas sensaciones o emociones que van más allá de lo que se podría considerar lo verosímil de la historia. Del Toro nos brinda varias escenas que gratifican al espectador. Una de ellas es la sensación de ¿venganza? cuando los maquis detienen a un capitán Vidal herido, sangrante y debilitado al que le quitan de los brazos a su hijo; que a su vez le había quitado a Ofelia después de matar a la niña, escena con la que comienza la película. El otro es más simbólico pues, trasciende la verdad histórica en la que gana la falange española al cambiar la historia a favor de los republicanos.

En este sentido, podemos afirmar que la creación artística, como fehacientemente lo hace, trastoca, transforma y presenta una idea diferente y nueva de lo que, por lo general, damos por sentado y sabido. He ahí otra de las características de la transmedialidad, la elaboración de contenidos en los que un autor puede narrar otra historia con otras “verdades” dentro de la ficción.

MOMENTO V

**EL LABERINTO DEL FAUNO
VISTO POR
LOS INFORMANTES CLAVES**

Figura 5

Los ojos en las manos



**Tomado de Rodrigo Andrés Peralta Suárez (7 años) Colegio Seminario
Pontificio Menor (2023)**

Para este trabajo, se elaboró un guion de entrevista que se mandó por correo electrónico a siete (7) informantes claves puesto que, en ese momento, estábamos en plena pandemia del Covid-19. Es necesario reiterar que los informantes claves fueron seleccionados en virtud de ser personas amantes del cine, conocedores de la literatura, con estudios de cuarto nivel que estuvieron dispuestos a participar en el estudio. Su colaboración consistió en ver la película, leer la novela y responder las preguntas de la entrevista.

También es importante aclarar, que solo uno (1) de los informantes se leyó la novela. Analizar este rasgo podría ser materia de otra investigación. El formato del que se dispuso fue la versión en PDF publicada en 2019 por Penguin Random House, Grupo Editorial, traducida por Wendolín Perla e ilustrada por Allen Williams, que también se les envió por correo electrónico a los informantes clave.

De manera que, seguidamente se presentan dichos resultados y como ya se dijo fueron siete (7) los entrevistados y posteriormente se analizaron sus respuestas para comprender mejor la realidad estudiada.

Reducción de datos de las entrevistas

Tabla 1

Resultados pregunta número 1

Pregunta	Respuestas	Categoría orientadora
Por lo general, muchos textos literarios exitosos luego son llevados al cine. ¿Tiene conocimiento de que alguna película que, después de tener éxito, haya sido convertida en texto literario?	<p>Informante 1. No recuerdo ahora mismo algún otro caso, pero no me extrañaría que existieran.</p> <p>Informante 2. No recuerdo.</p> <p>Informante 3. Los casos que conozco (o que creo conocer, más adelante explicaré por qué la duda) están inmersos en el ámbito de las nuevas generaciones. Quizá, lo que ocurre es que tienen mayor divulgación, teniendo preponderancia en este proceso las redes sociales, ya que fácilmente se hacen “virales”.</p> <p>Uno de los ejemplos que conozco es el caso de “pokemon”, que si no me</p>	Solo en lo fantástico, como Pokemón, Disney

	<p>equivoco comenzó siendo una serie animada de televisión, luego hicieron una película, sacaron comics y posteriormente, incluso crearon un videojuego o una aplicación a través de la cual el usuario interactúa con el mundo real y el virtual a la vez, todo dentro de toda la temática que tiene que ver con pokemon. Así, el jugador tiene que ir en el mundo real con la cámara encendida del celular o del equipo en el que esté instalado el juego, tratando de ubicar a los pokemones que están escondidos en los objetos del mundo real y que aparecen en la pantalla del jugador.</p> <p>Otro caso, ocurre muy a menudo con algunas películas de Disney que se vuelen tan famosas que posteriormente, se crean cuentos infantiles, libros para dibujar, obras teatrales, videojuegos sobre estas, parques temáticos, etc. Una de las películas de Disney, más recientes, con la que ocurrió esto es Frozen y realmente resulta muy curioso y, a la vez fascinante, lo que ocurre con el público infantil, ya que el “encantamiento” de los niños después de haber visto la película puede ser un incentivo extraordinario para que sientan impulsos para aprender a leer los cuentos o para dibujar, etc.</p> <p>Ahora explicaré por qué surge mi duda con respecto a si los ejemplos que he puesto constituyen verdaderos ejemplos de lo que se necesita en esta encuesta o entrevista. La primera duda que me surge es si el orden de los sucesos impide o trunca que se trate de un verdadero ejemplo, ya que muchas veces el contacto que tenemos es primero con la película, nos emociona o interesa tanto la misma que luego buscamos el libro o el desarrollo de ésta en otro formato, pero no necesariamente lo que primero se creó fue la película, sino que muy probablemente y quizás, en la mayoría de los casos, lo que suele ocurrir es que la película se inspira en un libro. Hace poco</p>	<p>han producidos comic, videos juegos</p>
--	---	--

	<p>me pasó que vi la película de “Elcano y Magallanes” sobre la historia del paso por el estrecho de Magallanes (la cual honestamente no conocía a profundidad o con detalle) y a raíz de esto, quiero aproximarme al libro y leer sobre Magallanes, que además relata un suceso histórico. Todo esto lo plasmo aquí debido al planteamiento de mi duda por no tener la certeza de si son ejemplos verdaderos en el sentido de “primero fue la película y luego el libro”, debido a que a veces podemos equivocarnos en el orden de los procesos o nuestros acercamientos a los temas no coinciden con lo primero que fue creado, pero a fin de cuenta tenemos la conciencia de que una misma temática ha sido desarrollada en diversos medios. Además, mis ejemplos, en los que creo que primero fue la película y luego hubo “textos literarios” también pueden pecar de pueriles. Sin embargo, espero que puedan aportar algo.</p> <p>Informante 4. No. No, tengo conocimiento</p> <p>Informante 5. Efectivamente, suele suceder que muchas películas están basadas en textos literarios, rara vez sucede que el texto se base en un película. Sin embargo, un ejemplo de ello podría ser El Laberinto del Fauno, cuya película dio origen al texto de su mismo nombre. Por otra parte, si bien las películas de superhéroes de MARVEL, están, en un principio, basadas en un comic, luego de las películas, hay ediciones de los comics que siguen la saga de la película</p> <p>Informante 6. No, conozco muchos casos a la inversa</p> <p>Informante 7. Ningún caso que recuerde, sin embargo si recuerdo una serie de comic convertidos en diferentes</p>	<p>Superhéroes de MARVEL, están, en un principio, basadas en un comic, luego de las películas, hay ediciones de los comics que siguen la saga de la película.</p>
--	--	---

	<p>videos juegos que por cierto han dado mucho ganancias económicas a sus autores</p>	Comic convertidos en video juegos
--	--	-----------------------------------

Figura 6.

Del cine al texto transmedial



Elaboración propia (2024)

El primer hallazgo que se puede extraer de los informantes es que lo fantástico permite, con mayor facilidad, la producción de textos transmediales, es decir, los personajes o los temas ficticios permiten desarrollar historias en varios formatos. La ficción es pura creatividad, por eso se pueden crear mundos alternativos, mundos paralelos y llevarlos al cine o a la literatura. Esto puede ser atribuible a que lo inexplicable o sobrenatural crea una ruptura con la realidad. De alguna manera la irrupción de lo fantástico trastoca las leyes físicas del mundo convencional y es lo que facilita la creación de video juegos o de cómics, en los cuales es más que evidente esa circunstancia.

Tabla 2.**Resultados de la pregunta 2**

<p>¿Cómo calificaría la estética puesta en escena en la película?</p> <p>¿Considera usted que hay algunos elementos relativos a la estética propuesta por Del Toro en este film que quisiera comentar?</p> <p>¿Cuáles? ¿Podría detallarlos?</p>	<p>Informante 1. Tengo la impresión de que la narrativa ocurre en dos planos que se cruzan. El plano realista, consistente en todo lo relacionado con la Guerra Civil Española, el contexto de Galicia, el mundo, por decirlo de algún modo, de los adultos. Y por otro lado está el plano fantástico, imaginativo que responde a la sensibilidad de Ofelia.</p> <p>Informante 2. Es impresionante cómo a partir de varios puntos de vista se narra una historia de relaciones de poder y familia. La perspectiva de Ofelia permite ver dos realidades complementadas que justifican muy bien el desenlace de la historia.</p> <p>Informante 3. Desde mi punto de vista la película se desarrolla de manera sumamente interesante y fascinante en todos sus aspectos, la trama, la puesta en escena, las actuaciones, el vestuario, el maquillaje, los efectos especiales, la música, las historias que vive cada personaje, el desenlace que tiene, todo. Me pareció una excelente película en la que confluye una narrativa histórica, que se desenvuelve en la época del final de la guerra civil española y la dictadura de Franco y, una narrativa fantástica e imaginativa.</p> <p>En la historia y en la conjunción de ambas narrativas existen elementos de mitología o, quizás mejor dicho, de simbología que son muy significativos (el fauno,</p>	<p>La estética se da en dos planos: realista y fantástico</p> <p>Dos realidades</p> <p>Dos historias: relaciones de poder y familia; la perspectiva de Ofelia</p> <p>Todos los elementos necesarios que debe tener una película</p> <p>Se desenvuelve al final de la guerra civil española y dictadura de Franco</p> <p>Symbolismo: el fauno, las hadas, el laberinto, los ojos, el reloj partido, tocar con los ojos ver con las manos</p>
---	---	---

	<p>las hadas, el propio laberinto, los umbrales que se dibujan y se atraviesan, los “rojos”, el reloj partido para que se detuviera a la hora de la muerte, el “tocar con los ojos o los ojos en las manos”, la arbitrariedad, el despotismo y el temor infundido por el estamento militar, principalmente a través del Capitán, el aumento progresivo de la “confianza” que es generado de manera proporcional al sufrimiento infligido en las torturas y con las cada vez más macabras herramientas de tortura, esto por mencionar solo algunos aspectos).</p> <p>En cuanto a la estructura de la narrativa, la película comienza por el fin y el espectador debe recorrer toda la película (trama) para comprender la imagen inicial. Además, confluyen esos dos tipos de narrativa (histórica y fantasiosa) desarrollándose de manera paralela, pero entrelazada. Se puede observar un maravilloso desarrollo del relato a nivel de presentación de los personajes y sus situaciones; el planteamiento del nudo, “enrollo/laberinto” o conflicto; el descenso de la trama y, finalmente, el desenlace y ascenso, dejando en el espectador una reflexión constante sobre la injusticia y la muerte -de pronto con distintas consideraciones o consecuencias en el mundo real y el mundo fantasioso-, ya que a fin de cuentas Ofelia y el Capitán mueren, son asesinados, pero se plasma una reflexión final o “moralaje” a través del contraste entre la muerte del Capitán y la de Ofelia (los distintos finales de</p>	<p>Arbitrariedad, el despotismo y temor (estamento militar)</p> <p>La película comienza por el fin</p> <p>Dos narrativas paralelas: una histórica y otra fantasiosa</p> <p>Injusticia y muerte</p> <p>Ofelia alma pura y noble</p>
--	---	--

	<p>cada uno conforme a los comportamientos que tuvieron, el final merecido para cada muerte, Ofelia, a diferencia del Capitán, un alma pura y noble que prefirió derramar su sangre antes que la de un inocente y que en cierta forma asciende en el mundo fantasioso mientras que el Capitán es sepultado e incluso se afirma que en la memoria de su hijo no habrá recuerdos de su padre y nadie contará sobre su existencia).</p> <p>Informante 4. -Para mí, el trabajo de luz y color es impecable en su fotografía. Igual comentario para el diseño de arte haciendo énfasis en las escenas fantásticas. Las tomas que transcurren en la casa y el laberinto –por citar solo dos – se instrumentalizan en color gris pálido. La luz es fría. Incluso en la cena, un evento social, son las sombras las que llevan el protagonismo. El ambiente no deja de ser ominoso; sombrío. Nada acogedor. El laberinto, a plena luz del día, se encuentra poblado de sombras. Caso contrario donde vive el monstruo que come niños. La luz y el color son diferentes, personalizados para él. Y ni hablar de las escenas finales donde el dorado toma forma en luz y color</p> <p>Informante 5. La película se desarrolla entre lo real y lo fantasioso. Es decir, por un lado narra un hecho real e histórico como lo fue la guerra civil española y todas las características de ella, y por el otro lado lleva al espectador al</p>	<p>El desalmado recibe la peor muerte la del olvido y desconocimiento por parte del hijo</p> <p>Las escenas de la casa son grises</p>
--	--	---

	<p>mundo de la fantasía, propio de los cuentos de hadas. Sin embargo ese mundo fantasioso está narrado mostrando la crueldad y las vicisitudes que en paralelo se desarrollan en el mundo real. La historia sigue una secuencia cronológica, aun cuando se desarrollan dos historias en paralelo. La historia transmite diversas emociones a medida que se desarrolla, pasando por el suspense, el misterio, el terror, la angustia e inclusive por la ternura. Todas esas emociones están presentes tanto en lo fantasioso como en la realidad, donde Ofelia representa el nexo de unión entre ambas historias.</p> <p>Informante 6. La narrativa es innovadora porque retrata un momento histórico a través de los ojos de una niña, lo fantasioso genera un paralelismo con los elementos narrativos del cine clásico, los buenos vs los malos, la injusticia vs la justicia, la obediencia vs la rebeldía que libera</p> <p>Informante 7. La narrativa es de fantasías, se entre cruzan tres momentos: la cruel realidad, la fantasía y un puente entre ambos</p>	
--	---	--

Figura 7.

La estética vista por los entrevistados



Elaboración propia (2024)

Para los informantes claves, hay una estética particular expresada en toda la película. Resaltan, entre otros aspectos, los colores, especialmente el gris, considerado un color neutral, que ensombrece los ambientes donde se vive en la injusticia y la muerte (la casa y el laberinto); en las analogías y relaciones que pueden establecerse entre los planos, los escenarios (el real y el fantástico) que permite entrelazar las historias o relatos; el simbolismo en que aparecen algunos personajes fantásticos y mitológicos (el fauno, las hadas, el devorador de niños, los ojos en las manos); los momentos de mayor tensión, suspense simbolismo en el que se refleja el tiempo (el reloj roto de Vidal y el reloj de arena que le indica a Ofelia que debe actuar con rapidez y sin distracciones); el terror (herramientas de tortura, la llave que asegura las provisiones en el granero, el poder de fuego, la obediencia ciega).

Es importante señalar además, que la película comienza reflejando una etapa gris de la historia de España como es la guerra civil y la cruel dictadura de Franco. Algunos rasgos resaltantes del relato son la arbitrariedad, el despotismo, la opresión y el temor. La oscuridad perseguirá al capitán al recibir la peor de las muertes para él que es el olvido y el desconocimiento de su existencia por su hijo, es decir, la mortalidad que tanto temía el malvado personaje (la interrupción del linaje).

En relación con las secuencias o planos narrativos, la mayoría de los entrevistados captan dos: uno basado en la realidad y el otro en la fantasía como dos narrativas paralelas: la historia versus lo ficticio. Sin embargo, uno de los informantes capta una tercera realidad que denomina como un puente entre ambos mundos.

Tabla 3.

Resultados de la pregunta 3

<p>¿Cómo calificaría la estética puesta en escena en la película?</p> <p>¿Considera usted que hay algunos elementos relativos a la estética propuesta por Del Toro en este film que quisiera comentar?</p> <p>¿Cuáles? ¿Podría detallarlos?</p>	<p>Informante 1. Me gustó mucho la fotografía, también lo que suele llamarse tratamiento de época: los vestuarios, el decorado, todo me pareció perfectamente recreado. Me resultó impresionante el tratamiento de la violencia. Creo que, a pesar de ser explícita, son imágenes que bien podrían conocer los niños (a partir de cierta edad no deberían ocultarse estas cuestiones, sino brindar herramientas para asimilarla, pues forma parte de la vida, a veces de sus propias vidas), puesto que no absorbe la trama, la envuelve, como la realidad a lo fantástico. Eso me parece uno de los mayores logros. También el trabajo de maquillaje. Recuerdo también que la violencia no solo se manifiesta en el ámbito de los adultos, pues el devorador de niños se come a un par de hadas y su boca bañada en sangre, así como su aspecto todo, le otorgan a la narración un tono grotesco que considero, de nuevo, muy bien tratado.</p>	<p>Excelente fotografía</p> <p>Violencia explícita</p> <p>Los recursos (la violencia y lo fantástico no absorben la trama, la envuelven</p> <p>Las figuras y la vida en la postguerra bajo la mirada de Ofelia</p>
---	---	--

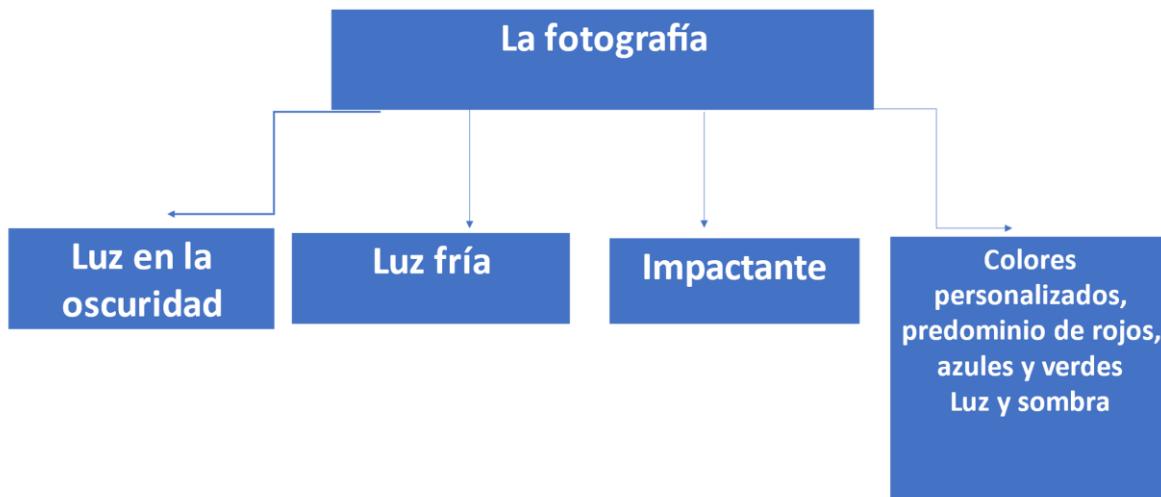
	<p>Informante 2. Una estética propia del género fantástico. Las figuras de las criaturas, como el Fauno o las Hadas, en contraposición con la estética que representa la vida en la España post guerra civil, resumen muy bien la mirada de su protagonista.</p> <p>Informante 3. La calificaría como “impactante”, ya lo comentaba un poco en la pregunta anterior. Creo que hay una puesta en escena sumamente gráfica de aspectos estéticos en cada detalle, por ejemplo, la transformación de las hadas que pasan de insectos parecidos a la mantis religiosa a hadas con formas femeninas. Toda la escena relativa al ser que tiene los ojos en las manos, el banquete que tiene frente a sí, la tentación de Ofelia quien termina sucumbiendo al tomar dos uvas, las imágenes en las paredes devorando niños al estilo de “El Saturno” de Tiziano, el umbral que traslada de un mundo a otro. El laberinto como lo desconocido o encrucijada que desorienta y hace sentir la sensación de estar perdido, las distintas pruebas que tiene que pasar Ofelia y la luz o ascenso al final del laberinto. También la raíz o tubérculo que Ofelia mete en leche y que asemeja una criatura humana recién nacida. La desfiguración del rostro del Capitán, que incluso se llega a disfrutar como venganza y que termina siendo una sonrisa maléfica o siniestra. También ocurre algo curioso que es que los personajes de fantasía causan impresión, el mismo fauno no es un ser precisamente</p>	<p>Estética propia del género fantástico (efectos especiales)</p> <p>Escenas explícitas, los ojos en las manos, el banquete Ofelia sucumbe por dos uvas</p> <p>Laberinto o encrucijada desorientante</p> <p>Desfiguración del capitán que disfruta</p> <p>Belleza y fealdad/corazas y almas-espíritu</p>
--	--	--

	<p>agraciado, más bien, todo está rodeado de misterio e incluso te hace dudar de si realmente es un ser “bondadoso” o por el contrario el mundo al que escapa Ofelia es peor que el que intenta evadir en la realidad, a veces los personajes “buenos” tienen apariencia extraña mientras que los “malos” como el Capitán son apuestos y agraciados, las corazas vs las almas o el espíritu. La belleza como algo inasible.</p> <p>Informante 4. -Para mí, el trabajo de luz y color es impecable en su fotografía. Igual comentario para el diseño de arte haciendo énfasis en las escenas fantásticas Las tomas que transcurren en la casa y el laberinto –por citar solo dos – se instrumentalizan en color gris pálido. La luz es fría. Incluso en la cena, un evento social, son las sombras las que llevan el protagonismo. El ambiente no deja de ser ominoso; sombrío. Nada acogedor. El laberinto, a plena luz del día, se encuentra poblado de sombras. Caso contrario donde vive el monstruo que come niños. La luz y el color son diferentes, personalizados para él. Y ni hablar de las escenas finales donde el dorado toma forma en luz y color</p> <p>Informante 5. El Laberinto del Fauno logra transmitir una realidad muy dura a través del sometimiento a un régimen dictatorial y la resistencia de la guerrilla antifranquista, pero a su vez traslada al espectador a la fantasía bastante inocente, que es propia de la infancia, donde la imaginación y la inocencia es lo que reina.</p>	<p>Fauno el bueno no agraciado, el desalmado capitán agraciado</p> <p>Luz y sombra</p> <p>Ambiente sombrío, no acogedor</p> <p>Colores personalizados</p> <p>Violencia política</p> <p>Seres mágicos</p> <p>Fauno por momentos es ciego</p> <p>Misoginia</p>
--	--	--

	<p>Hay luz en la oscuridad</p> <p>Informante 6. La película propone dos universos que conviven en paralelo, lo fantasioso, poblado con seres mágicos y lo real atravesado por el tilde político de la época. El anclaje entre estos dos mundos o universos, es Ofelia. El mundo lleno de imaginación e inocencia de una niña, versus una realidad triste y corrompida donde los adultos son anulados por la injusticia. El primer elemento estético interesante: El laberinto, donde al igual que en el mundo real, Ofelia debe escapar de varios retos y peligros.</p> <p>El segundo elemento estético simbólico, los ojos del Fauno, que por momentos es ciego incapaz de ver, como la obediencia sin cuestionamiento de la dictadura. A través del desarrollo personal del Fauno, la posibilidad de mirar va cobrando vida.</p> <p>Informante 7. El mundo real: la guerra civil española, la maldad, la crueldad, el misógamo Vidal y la fantasía de Ofelia</p>	
--	---	--

Figura 8.

Estética según los entrevistados. La fotografía



Elaboración propia (2024)

En la fotografía, a los informantes les llamó la atención la luz en la oscuridad como una luz fría e impactante con colores personalizados. Con una paleta que se reduce a colores rojos, azules y verdes contrastados con la luz y la sombra. Las tomas que transcurren en la casa y el laberinto se instrumentalizan en color gris pálido. La luz es fría. Incluso en la cena, un evento social, son las sombras las que llevan el protagonismo

Cuando la crueldad es extrema, Ofelia huye a un mundo rojo y fantástico que le permite sobrevivir de la realidad azul, sin embargo, la realidad se impone e irrumpirá con mayor o menor medida en ese mundo imaginario y no siempre logrará evitarlo.

Indudablemente la fantasía le da relevancia a la fotografía pues los seres estrambóticos, extravagantes, raros y estrafalarios impactan en algunas escenas y se adecúan a cada personaje. En el banquete del devorador de niños hay luz y un informante evoca una pintura de Tiziano. La luz y el color lucen impecables

Figura 9.

La estética vista por los entrevistados. El ambiente



Elaboración propia (2024)

En relación con el ambiente, observan que es poco acogedor, ominoso, sombrío rodeado de un gris que representa el frío. El ambiente es aciago, siniestro y funesto como la historia que en él se vive. Por otra parte, el laberinto del fauno transmite una realidad dura por lo que su ambiente va acorde con esa realidad. La guerra civil española y la postguerra desnudan la crudeza de un gobierno dictatorial y la resistencia antifranquista, por ello, el ambiente sombrío, gris y frío retrata una época gris de España.

Figura 10.

La estética vista por los entrevistados. El género fantástico



Elaboración propia (2024)

La estética en el género de la fantasía se destaca a través de escenas explícitas como son los ojos en las manos y la desfiguración del rostro del siniestro capitán que le da al espectador un cierto disfrute pues de alguna manera se produce la sensación de la venganza. Vidal ha hecho mucho daño y Mercedes encarne esa venganza necesaria que da una cierta compensación a tanto tormento.

Además, se resalta lo estrafalario del banquete y las escenas del laberinto pueden representar una encrucijada o una salida. Otro rasgo interesante de lo fantástico, que aporta uno de los informantes, es la ceguera del fauno quien a veces tiene visión y otras no.

Los ojos en las manos causaron impresión entre los consultados pues recordaban en algunos casos cuando en su niñez les decían "vean con las manos y toquen con los ojos".

En general, el laberinto les da sensación de estar desorientados o perdidos, rasgos propios de lo fantástico.

Figura 11.

La estética vista por los entrevistados. La violencia



Elaboración propia (2024)

La violencia en "El laberinto de fauno" se ve exacerbada por el maltrato a la mujer, por el terrorismo político, por el devorador de niños y por la muerte que rodea la realidad y que apaga la vida de los principales protagonistas.

En relación con la violencia de género, está presente a lo largo de la película. Por un lado, Ofelia es reprimida por sus gustos literarios. Su madre es la primera en ser peyorativa por su gusto por la lectura y creer en cuentos de hadas; Vidal también le muestra cierto desprecio. La madre y la hija viven en un mundo rodeado de opresión y violencia. La mujer es vista, por Vidal, como un ser de menor categoría. La figura de Mercedes también es víctima de la violencia de género y del abuso de poder.

Por otro lado, la violencia política es muy fuerte. El capitán representa todos los ideales y la represión del franquismo con toda la saña de que puede ser capaz un hombre enceguecido por una ideología. En contraposición, en las montañas, los rebeldes luchan por una vida mejor con los ideales de la República.

El personaje que devora niños de por sí representa la violencia extrema en contra de las criaturas más vulnerables, principalmente. La muerte ronda y les llega a muchos inocentes. Es la representación de la orfandad de algunos niños españoles, por efectos de la guerra.

Hay otros elementos a tomar en consideración en cuanto a la perspectiva interna que determina el desarrollo de la trama. En este sentido, es clave siempre la figura infantil en la trama de los cuentos infantiles, a través de estos personajes infantiles se crea la empatía y la identificación necesaria para lograr el enganche del público.

Tabla 4.

Resultados de la pregunta 4

<p>¿En el desarrollo de la película hay algún elemento que llame su atención de manera significativa?</p> <p>¿Podría explicar cuál o cuáles y por qué? ¿Podría dar ejemplos?</p>	<p>Informante 1. Uno de los elementos más impactantes para mí es la imagen del devorador de niños introduciendo los ojos en sus manos. Me hizo recordar un dicho que me decían mucho cuando era niño en relación a lo que está prohibido: "Se ve con las manos y se toca con los ojos". La construcción de esta imagen me hizo recordar (por muy distintas que fuesen las circunstancias) aquella advertencia infante. Siento que el despertar del devorador, ligado al límite transgredido por Ofelia (comer del banquete prohibido), tiene que ver quizás con esos riesgos que despierta la curiosidad. La curiosidad, sin embargo, es la que activa, por necesidad forzada, la astucia de la niña, la que la lleva a una situación límite que exige de su imaginación el hallazgo de una solución. Creo que está tratado magistralmente.</p>	<p>EL devorador de niños metiéndose los ojos en las manos</p> <p>El despertar del devorador ligado a la transgresión de Ofelia obligada a pensar en una solución</p>
--	--	--

	<p>También la cortadura a la mejilla del capitán, ese rajarle la cara y la boca, el valor de Mercedes, el valor de lo femenino, su fuerza y valentía agazapada. También esto tiene que ver con ciertos límites impuestos y transgredidos, pero de una manera opuesta. En este caso, Mercedes se ve forzada a abandonar su discreción y encarar una situación de vida o muerte con decisión y urgencia. Me parece que el parallelismo entre la hermandad/maternidad de estos dos personajes pasa precisamente por el valor de la feminidad, y sí, también, del feminismo. Rescato mucho estos aspectos de la historia.</p> <p>De igual modo, el tratamiento histórico del conflicto armado es intachable. Nadie pondría en duda que la República pretendía una vida más justa que el franquismo, que los valores de izquierda que defendían quizás atentaban contra lo que se conoce como las “buenas costumbres” (entre otras la religiosidad cristiana) y existe allí, sin duda, un grado de violencia; pero es incomparable con el cinismo del franquismo que llevó a cabo persecuciones, torturas, asesinatos y demás actos atroces, disimulando sus sombras bajo el manto benéfico de la cristiandad.</p> <p>Informante 2. La magia, que parece intervenir en la vida y en el estado de salud de la madre, haciendo de un acto de fe, una solución para un mal que la medicina no pudo resolver.</p> <p>Informante 3. La película en sí de principio a fin me encantó, pero si tuviera que elegir algún</p>	<p>Mercedes, valentía agazapada al apuñalar al capitán</p> <p>Mercedes abandona la discreción</p> <p>Parallelismo: maternidad-hermandad</p> <p>El tratamiento a la guerra</p> <p>Disimular atrocidades bajo el manto benéfico de la cristiandad</p> <p>La magia como un acto de fe soluciona un mal que la medicina no pudo curar</p> <p>La magia eje transversal en la madre</p>
--	--	--

	<p>aspecto o elemento creo que elegiría el comienzo porque desde ese momento quedé cautivada. Al inicio de la película se puede observar a Ofelia agonizando, se produce la sensación de que uno ingresa por el ojo de ella a la total oscuridad, hay un movimiento ascendente de la cámara y se pueden ver unas imágenes como si estuviera ocurriendo un ascenso desde el inframundo hacia arriba. Algo hubo en esa toma, en los colores de las imágenes, en el movimiento de la cámara desde lo más bajo o profundo hasta lo más alto, acercándose a la luz, la segmentación como en especies de capas o niveles que me hizo pensar en la famosa obra de Boticelli inspirado en El infierno de Dante, desde ese momento la película me atrapó y no pude parar de verla hasta el final e incluso, una vez que había terminado, en mi mente se reproducían fragmentos, imágenes y reflexiones. Creo que es un claro ejemplo de esa forma de narrativa en la cual los personajes tienen un descenso y finalmente un ascenso. Es un inicio que promete y que al terminar de ver la película las expectativas que tenías al inicio no son defraudadas sino que de principio a fin es una obra artística.</p> <p>Informante 4. -Del Toro utiliza un recurso en ciertas oportunidades que me atrevo a tildar de riesgoso. En el cine, entre el realizador y el público, se establece un pacto tácito: el espectador entrega su voluntad ante el espectáculo audiovisual –</p>	<p>La magia</p> <p>Pacto tácito entre el realizador y el público El espectador se deja llevar</p>
--	---	---

	<p>más no su lógica – sí y solo sí no hay nada que perturbe su atención: errores de continuidad, problemas de luz, color, trama confusa y de errores un largo etc. En este sentido es de valorar; en el minuto 30:49 los soldados a caballo salen a buscar el sitio donde divisaron el humo de una fogata en la montaña. En el minuto 30:54 los soldados pasan delante de la cámara que los sigue en plano secuencia y movimiento (asumo) por medio del trávelin por detrás del tronco un árbol no muy grueso. Y ¿qué vemos seguidamente al terminar la cámara de pasar tras el tronco de árbol ya indicado? En 30:55 a la niña que se dirige con el libro en la mano por el mismo bosque - pero no en el mismo tramo donde corren en sus cabalgaduras los soldados - en busca del árbol donde mora el sapo a enfrentar la primera prueba.</p> <p>Al minuto 31:02 vemos nuevamente los soldados a caballo galopando. Pero el cambio de escena no fue igual a la transición anterior. Esta vez es un corte sin más.</p> <p>En 31:06 del Toro repite la transición realizada en 30:55, lógicamente, siguiendo el caminar de la niña en otro sitio del bosque. En 31:02 corte nuevamente al cabalgar de los soldados y en 31:08 de nuevo la transición o cambio de escena se realiza tras pasar la cámara detrás de un árbol para ver a la niña en su caminar. Son dos narraciones en paralelo: corte para el galope, la energía de la carrera, la violencia implícita en la cabalgata y su finalidad.</p>	<p>La puesta escena fue un riesgo para Del Toro</p> <p>Crudeza de la realidad postguerra</p> <p>La voz off</p>
--	---	--

	<p>Transición pacífica, sutil, imperceptible para la niña, ajena e inocente al horror de la guerra. Sin embargo, el director rompe con el pacto de la lógica al valerse del paso de la cámara por detrás del tronco de los árboles – una rotura del discurso narrativo -, para ir de una escena a otra, apostando a la sujeción del público envuelto en la dinámica del relato. Un verdadero riesgo y desafío a la lógica del público. La posibilidad de “despertar al espectador” un riesgo no menor</p> <p>Informante 5. Creo que en todo momento me llama la atención la crudeza de una realidad postguerra, la persecución de todo aquel que piense distinto, y como el pensar distinto es inmediatamente símbolo de traición. Esto último también se traslada un poco a las tres pruebas que debe completar Ofelia antes de que salga la luna llena, las cuales deben ser completadas en estricto rigor tal como fueron encomendadas, y en caso contrario pareciera que entonces Ofelia no es la elegida, o ha traicionado a su reino.</p> <p>Informante 6. La voz en off que narra la historia de la princesa al La voz off inicio de la película. Es una niña que emerge a la superficie, ajena al dolor y a la crueldad. Lo mítico que pone contraposición a la mentira y el dolor que caracteriza al mundo de los humanos. Humanos destruidos por un régimen cruel y lleno de censura.</p> <p>Me llama la atención esta elección narrativa para contraponer desde el inicio del relato, dos mundos que parecen</p>
--	--

	<p>muy distantes, pero a través del desarrollo de la historia, se van entrelazando</p> <p>Informante 7.</p> <p>El juego de colores para significar el mundo real, el fantástico y un cruce entre ambos</p>	
--	---	--

Figura 12.

El elemento que más llamó la atención a los informantes



Elaboración Propia (2024)

Para los consultados, lo que más les gustó fue, entre otros, el despertar del devorador de niños ligado a la transgresión de Ofelia por dos uvas. Ella no puede aguantar la tentación de la que fue advertida por el fauno y, a pesar de que las hadas se interponen con su vuelo, ella las espanta y se come una uva, queda fascinada por el dulzor y se come una segunda uva; en ese momento el devorador de niños se despierta e incrusta sus ojos, que reposan en una bandeja, en los agujeros que tiene en las palmas de las manos. Los ojos en la bandeja nos recuerdan a la imagen de Santa Lucía.

Otro elemento significativo es la “valentía agazapada” de Mercedes al abandonar la discrecionalidad al quedar expuesta ante Vidal y ser más activa para ayudar sin ambages a la causa de los rebeldes.

Asimismo, señalan un paralelismo entre la maternidad-hermandad que tiene varias representaciones. Por un lado, está la relación entre Mercedes y Ofelia. Ellas se cuidan y se protegen mutuamente. Por el otro, la maternidad-hermandad de la niña de 11 años que espera a su hermano a quien deberá cuidar, robar y defender como solo una madre lo haría.

El tratamiento del estado de guerra, circunscrito al limitado espacio que ocupan Vidal y sus hombres y los maquis, recrudece la verosimilitud del enfrentamiento a muerte entre enemigos y retrata una realidad que dividió a hombres de una misma nacionalidad y territorio con la herida mortal de posiciones políticas insalvables.

Consecutivamente, aluden a la voz en *off* pues, de alguna manera, conduce la atención del espectador tanto al inicio como al final de la película; su voz da paso a la primera escena y su voz, como en los cuentos infantiles, cierra, como con un epílogo, el final de la historia.

Tabla 5.

Resultados de la pregunta 5

<p>¿Cómo describiría el ambiente de la película? ¿Cree usted que hay algunas aportaciones arquetípicas? Si es así ¿podría detallarlos?</p>	<p>Informante 1. El laberinto es de por sí una imagen arquetípica. Implica una desorientación al tiempo que un hallazgo, bien sea la salida o la perdición. Creo que en ese sentido es una imagen iniciática. Me parece interesante también cómo se funden en esta historia elementos de distintos mitos, que, al menos en su origen no fueron relacionados. Por ejemplo, el laberinto de Creta (que es el primero que se me viene a la mente cuando pienso en un laberinto) ocultaba a Asterio, el minotauro: un ser</p>	<p>El laberinto Salida o perdición</p>
--	--	--

	<p>cuyo cuerpo es bestial pero humano, mientras que su cabeza es taurina. En el fauno lo animal está distribuido principalmente entre las patas y la cornamenta, y que yo recuerde, no estaban relacionados con los laberintos. Sí en cambio con el dios Pan, el dios del cuerpo físico. Y es un dios que asiste a Psique (la salva del suicidio) en el mito de Eros y Psique.</p> <p>Creo que es muy audaz trabajar con la fusión de estos dos mitos e insertarlos en la historia moderna. La historia española del siglo XX.</p> <p>Por otro lado, España es uno de los lugares más ricos de Occidente en cuestiones arquetípicas. No es solo mitología, sino también la fantasía típica de las tierras del norte, su influencia Celta. Galicia es una tierra rica en supersticiones y concepciones fantásticas, de duendes, hadas y otros seres que no son propiamente griegos. En ese sentido la cantidad de arquetipos que aparecen en esta película responde al crisol de influencias del imaginario español y trasciende los arquetipos clásicos, y es ese otro gran logro.</p> <p>Informante 2. Es un ambiente de hostilidad en el que la fantasía, que se tiene a partir de la mirada de Ofelia, busca salir de ese estado para encontrar la paz.</p> <p>Informante 3. Para mí es un ambiente de suspense, en el que ocurren sufrimientos, injusticias, por momentos hay personajes que dan terror como</p>	<p>El capitán y el ser de los ojos en las manos</p> <p>La bota militar</p> <p>La huérfana desamparada</p> <p>Mujer dulce y sumisa</p>
--	--	---

	<p>el Capitán o el ser de ojos en las manos, el mismo fauno. Existen también ambientes de ilusión, ensueño y de reivindicación. Creo que si hay algunos arquetipos como la bota militar del Capitán como símbolo o representación de la maldad, el despotismo y la arbitrariedad. La típica figura de la huérfana desamparada y perdida representada en Ofelia. La mujer dócil y sumisa representada en la madre de Ofelia. El misterio y la sabiduría representadas en un ser superior, inmortal y no humano, el fauno. La representación de la realeza, que engloba la belleza, la altitud y el trono, en la imagen final de los padres de Ofelia como reyes y de ella como princesa. La figura de los campesinos como clase luchadora, víctima de injusticias. El laberinto como hazaña de retos e intrigas del que sales, lo resuelves y logras la victoria o te pierdes y no encuentras salida nunca.</p> <p>Informante 4. -Los personajes principales están delineados. La niña representa al bien, la inocencia y la fantasía. La mujer del guerrillero es la resistencia en cubierta, la valentía. El médico; el sentido del deber, la racionalidad. La madre de la niña; la ilusión, la maternidad, el amor. El fauno representa al guía, al mentor, al maestro. En cambio, el comandante ya entra al terreno de los estereotipos</p> <p>-El ambiente es sombrío, denso, oscuro. Excepto por las pinceladas de frescura que aporta la niña.</p>	<p>El laberinto como hazaña</p> <p>La niña representa el bien La guerrillera, la resistencia Médico, sentido del deber La maternidad Fauno, el guía</p> <p>Padrastro cruel</p>
--	--	--

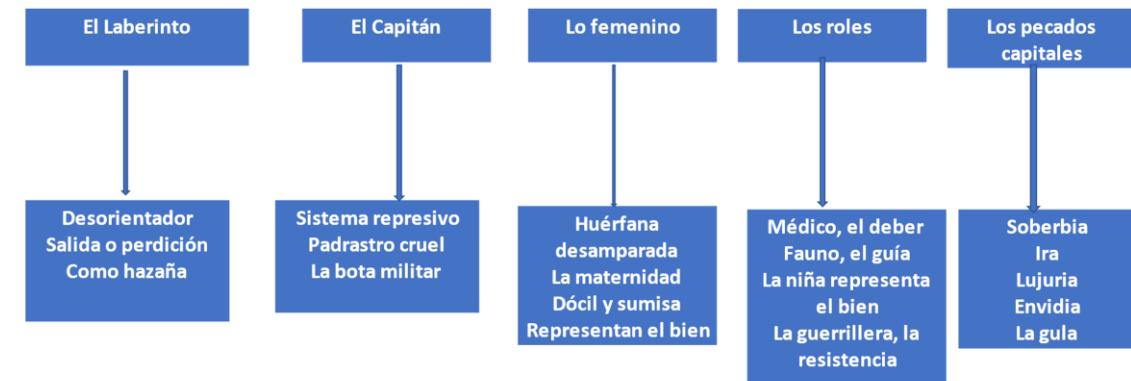
	<p>Informante 5. Entendiendo el concepto de arquetipo como un perfil de la personalidad, como patrones de conducta. Los personajes de El Laberinto del Fauno parecieran estar concebidos siguiendo un arquetipo, en esta obra –tanto en la realidad como en la fantasía– los personajes o son buenos o son malos, vemos como por ejemplo el villano y el gobernante están representados principalmente por Vidal, que a su vez representa todo un sistema represivo y dictatorial. Del mismo modo Mercedes representa al cuidador, rol en el que vemos también a Ofelia, quien también es la heroína en la obra y quien como princesa del mundo subterráneo deberá cumplir con las tres pruebas antes de que salga la luna llena; esto por citar algunos arquetipos.</p> <p>Es una historia llena de elementos fantásticos que componen un ambiente fantasioso mediado a través de los ojos inocentes de una niña. Sí, hay varios elementos arquetípicos identificables en el filme:</p> <p>El padrastro cruel, que representa lo terrible de la guerra. Es un padrastro en que su primer encuentro con Ofelia le opriime la mano y le dice con severidad que es la mano incorrecta, mientras Ofelia sostiene con la otra, libros que simbolizan la visión y el saber.</p> <p>El Fauno, guardián del laberinto y especie de guía y maestro para Ofelia. Roza en lo</p>	<p>Fauno, guardián</p> <p>Lo femenino</p> <p>Los pecados capitales</p>
--	---	--

	<p>paternal. Que protege, enseña, guía</p> <p>El árbol que es consumido por el sapo gigante, que simboliza la vida y crea un paralelismo con la madre de Ofelia consumida por la enfermedad.</p> <p>Lo femenino, la madre que da vida a un niño a cambio de la suya</p> <p>Informante 6. Es una historia compleja a nivel narrativo, que usa elementos del cine fantasioso y hasta infantil, para crear un cuento de hadas para adultos. Es una reflexión acerca de la guerra, del sentido de nación, de la bondad y la crueldad humana. Es un relato autoral con maravillosos recursos estéticos que hacen de la historia un cuento conmovedor</p> <p>Informante 7. Aparecen los pecados capitales</p>	
--	---	--

Figura 13.

Aportaciones arquetípicas

Aportaciones arquetípicas



Elaboración propia (2024)

Arquetipo

Vale dar aquí la definición de la RAE sobre este concepto:

1. m. Modelo original y primario en un arte u otra cosa.
4. m. Psicol. Imágenes o esquemas congénitos con valor simbólico que forman parte del inconsciente colectivo.
5. m. Rel. Tipo soberano y eterno que sirve de ejemplar y modelo al entendimiento y a la voluntad humanos

En este trabajo son vistos como arquetipos: el laberinto, el capitán, lo femenino, los roles de los personajes y, hasta el manejo de los pecados capitales. Un laberinto es un sitio artificialmente construido para confundir a quien en él entra. El laberinto representa las dificultades por las que debe pasar Ofelia, su madre y todos los que se opongan al capitán.... Es vista como una hazaña, salida o perdición.

El capitán, a su vez, representa el sistema represivo, la bota militar, la maldad, el franquismo, el mal. Por otro lado también, es visto como el arquetipo de un padrastro cruel que no quiere a la hija de su esposa que es un estorbo y no la ve como parte de la familia.

Lo femenino encarna el bien, la protección y el cuidado; también el desamparo, el maltrato, la orfandad. La maternidad es un eje transversal pues está presente a lo largo de la película en las acciones, la inmortalidad, la muerte...

Por otro lado, el ensalzar los roles es otro aspecto crucial del film de Del Toro: el médico simboliza el deber; el fauno, el guía; la niña, el bien; la guerrilla, la resistencia.

Es importante resaltar que, para los informantes, en la película se personifican los pecados representados de la siguiente manera: La soberbia y la ira en el capitán cuando se aprovecha de su poder para asesinar a inocentes y cuando sube con sus hombres a la montaña, pero no atrapa a los maquis. La lujuria en la forma en que Vidal ve y trata a Mercedes. La envidia y el menosprecio hacia Carmen por parte de las señoritas invitadas a la cena en casa de Vidal. Y la gula, tanto en la cena de Vidal con una mesa espléndida en la que hay abundancia al tiempo que examinan las boletas de racionamiento de alimentos a las familias pobres del lugar y, por supuesto, en el banquete frente al devorador de niños donde Ofelia cae en la tentación de comer las uvas.

Tabla 6.

Resultados de la pregunta 6

¿Podría dar usted alguna otra consideración sobre su apreciación general del film <i>El laberinto del fauno</i> ?	Informante 1. Es un film muy conmovedor. Un detalle que no he mencionado hasta ahora es el valor que se le da a la lectura. Ofelia es una niña lectora, es una niña influenciada por la literatura. Hay algo en los relatos y la poesía que parece despertar al alma, que muchos de los adultos han dejado adormecer, o, directamente, la han anestesiado a cambio de <i>la razón</i> . De hecho, la guerra se produce no solo por una cuestión de intereses económicos y territoriales, o de justicia y valores, la Guerra Civil Española fue una guerra ideológica, una guerra que se llevó a cabo, entre otras cosas, por tratar de imponer una razón “correcta” (esto ocurrió de los dos lados). El desarrollo del alma es capaz de complejizar las cosas y darle motivos (móviles, disparadores, detonantes) a la vida que no están ligados exclusivamente al pensamiento. Lo que activa y la hace funcionar son los afectos y las emociones, así Ofelia	Niña lectora Guerra ideológica
---	---	-----------------------------------

	<p>busca la mandrágora, por ejemplo, y la coloca bajo la cama de su madre, no pensando que existe una razón, sino por el deseo de que mejore, es el afecto que siente por ella lo que la lleva a obedecer el libro, sin ponerse a cuestionar qué tan racional pueda resultar colocar una raíz sumergida en leche debajo de una cama. Me gusta pensar esto como una confianza intuitiva en los libros.</p> <p>Informante 2. La convicción de Ofelia por cambiar su realidad en sintonía con la convicción de un pueblo oprimido permite vencer la injusticia.</p> <p>Informante 3. Sencillamente me encantó, nutrió mi espíritu, mi imaginación, mis conocimientos, mi proceso de análisis y estoy segura que será una película que recordaré por siempre. Gracias porque por este trabajo de investigación fue que llegué a la película.</p> <p>Informante 4. Los griegos definían a la estética como la belleza de las ideas. La película es una idea, un guion, producción y una puesta en escena brillante. El discurso fílmico es inteligente, minucioso, detallado. Bien narrado.</p> <p>Informante 5 Es sin duda una obra que maravilla desde el primer instante en el que comienza con una voz en <i>off</i> narrando un cuento de hadas y a su vez muestra la realidad de una España post guerra.</p> <p>Informante 6. Es una historia compleja a nivel narrativo, que usa elementos del cine fantasioso y hasta infantil, para crear un cuento de hadas para adultos. Es una reflexión acerca de la guerra, del sentido de nación, de la bondad y la crueldad humana. Es un relato autoral con maravillosos recursos estéticos que hacen de la historia un cuento conmovedor</p> <p>Informante 7</p>	<p>Influencia literaria</p> <p>Convicción de Ofelia de cambiar su realidad</p>
--	---	--

	Es conmovedor y cruel, la película recoge toda la esencia de la fantasía y la realidad	
--	--	--

Figura 14.

Otras aportaciones



Elaboración propia (2024)

Entre otras consideraciones sobresale, la niña lectora y, con ello, su influencia de la literatura en la vida de Ofelia. A través de esta, la convicción de poder cambiar su situación. Por otra parte, el amor de Ofelia por su madre la hace creer que la raíz que el fauno le dio y que debía poner bajo su cama la va a mejorar, por convicción y sin cuestionamientos razonables.

Otra consideración relevante es la que le atribuye la concepción de la guerra civil como una causa ideológica. La guerra civil española es vista desde una perspectiva romántica o emocional. En ambos bandos está arraigado lo político y la búsqueda de una realidad aunque llena de horrores, sufrimientos, consternaciones, miedo, pero con una gran esperanza por el futuro bienestar de España.

Tabla 7.

Resultados de la pregunta 7

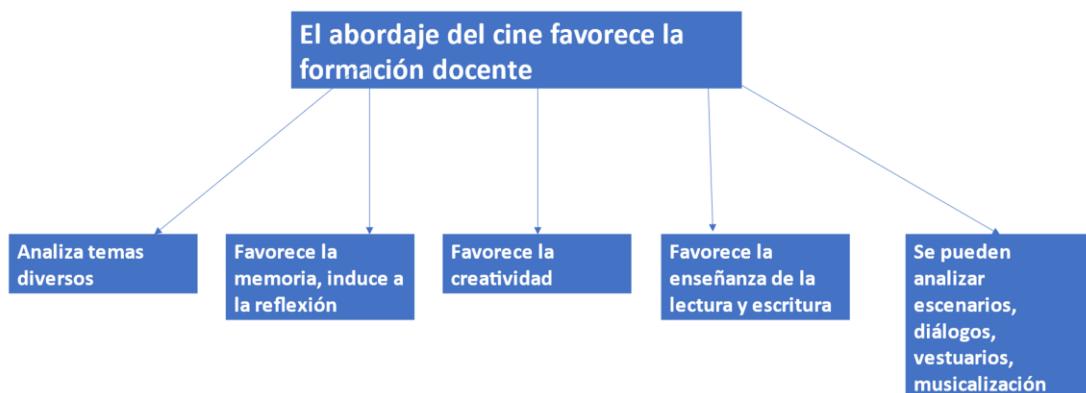
<p>¿Qué aporte podría ofrecer actualmente el abordaje de obras cinematográficas en la formación de docentes?</p>	<p>Informante 1. Creo que una obra como esta puede brindar a los docentes la posibilidad de conocer herramientas para trabajar temas muy diversos y complejos de manera eficiente: memoria, política, libertad, y todo lo que hemos dicho hasta ahora.</p> <p>El cine ofrece una cantidad enorme de relatos, que además de ser un arte ligado al tiempo, pues las imágenes se van transformando a x cuadros por segundos, es al mismo tiempo una experiencia simultánea, pues los sonidos y la fotografía ocurriendo al mismo tiempo tienen una capacidad de impresión muy efectiva en la imaginación. Un escenario, x cantidad de personajes, diálogos, música, vestuario, etc., son capaces de condensar y desplegar mucha información de una sola vez... mientras se va desarrollando.</p> <p>Eso que suele llamarse "la magia del cine" es algo de lo que el promedio de la humanidad no ha podido escapar. Buena o mala (eso dependerá de los espectadores) una película es capaz de atraparnos y activar nuestra actividad cognoscitiva, requiere un grado de atención para poder comprender y asimilar lo que proyectan (o se proyecta en) las pantallas.</p> <p>Informante 2. El cine es una manifestación artística que tiene un poder que convoca a los espectadores no solo a conocer una historia, sino a indagar y preguntarse hasta qué punto esta se relaciona con el mundo en que vivimos. El cine, que es muy amplio, puede ayudar al profesorado a encontrarse con una formación libertadora.</p> <p>Informante 3. Desde mi punto de vista, podría ofrecer una gran cantidad de aportes sumamente valiosos, toda vez</p>	<p>Se pueden tratar temas diversos</p> <p>Favorece la memoria</p> <p>Se pueden analizar escenarios, diálogos, música, vestuarios</p>
--	---	--

	<p>que el análisis de las obras cinematográficas puede hacer que algunos aspectos complejos de la historia, el arte, la ciencia, etc., sean más digeribles y gráficos. Además, el análisis de obras cinematográficas genera reflexión, despierta ansias investigativas y permite presentar y dar a conocer o acercar, de forma visual, aspectos históricos, estéticos, artísticos, culturales, entre otros. En consecuencia, el potencial existente en este recurso es sumamente amplio, sin embargo creo que no ha sido tan explotado.</p> <p>Informante 4. -En mí concepto, debería ser materia obligatoria. El cine es espejo de la sociedad. El cine es mensaje. La gente ha sido llevada a considerar hecho filmico como entretenimiento puro y no es verdad. El cine es arte. El cine no le cambia la vida a nadie pero sí induce a la reflexión. ¿Un arte que puede funcionar como entretenimiento? Puede. Y de hecho lo hace. En menor medida, pero lo hace. Con esta película podemos ver que arte y entretenimiento no están divorciados. En el aspecto formación, considero importante – muy importante – la sensibilidad que puede despertar el cine en la formación docentes. El cine permite ver al otro. Incentiva la empatía, resalta el arte, estimula la crítica. Le da alas a la imaginación</p> <p>Informante 5. El proceso de enseñanza y aprendizaje desde lo artístico, no solo desde el abordaje de obras cinematográficas, sino en general desde las diferentes representaciones artísticas, permite que haya un desarrollo de la creatividad, sin duda hay un estímulo de la fantasía mientras se enseña y aprende de forma distendida y lúdica, sin dejar de complementar conocimientos, integrar ideas y lenguajes.</p>	<p>Se puede estudiar historia, artes, ciencias</p> <p>Induce a la reflexión</p> <p>Se nutre la docencia con todas las representaciones artísticas</p> <p>Reflexionar</p>
--	--	--

	<p>Informante 6. Es una excelente forma visual y creativa de reflexionar sobre temas diversos. La obra cinematográfica funciona como un texto más, como un material a partir del cual se dispara la reflexión, el debate, el intercambio de visiones y estimulación de ideas. El cine desde sus inicios ha mostrado su potencial educativo. Los avances tecnológicos actuales en términos de imagen cinematográfica elevan este potencial descriptivo que interpela de manera frontal.</p> <p>Informante 7.</p> <p>Se puede estimular la creatividad, la lectura y escritura</p>	Se estimula la creatividad, la lectura y escritura
--	--	--

Figura 15.

Aportes a la formación docente



Elaboración propia (2024)

Un aspecto importante que se quiso explorar fue lo relacionados con el abordaje del cine como favorecedor de la formación docente. Las respuestas fueron variadas y muy

reveladoras. Uno de los aspectos fue que, a través del cine, se pueden analizar diversos temas que, entre otros aspectos pueden favorecer la memoria e inducen a la reflexión. Esto quiere decir que el docente puede a través del cine explorar cualquier disciplina del quehacer académico y, esto a su vez, repercutirá en sus competencias cognitivas. Del mismo modo favorece la creatividad, no solo al atraer la atención visual y auditiva de los estudiantes, sino que a través de la fotografía y, por lo inherente a lo audiovisual, se exaltan lo gustativo, olfativo y táctil.

El docente puede, además, a través del cine estimular la lectura y escritura. Para ello después de ver la película, podría pedirles a los estudiantes que escribieran un final diferente o que transformen a los personajes: los que son principales en secundarios y viceversa o los buenos en malos y los malos en buenos, entre muchas otras actividades. Después cada participante o por grupos podrían leer los textos y hacer de la enseñanza un juego.

También pueden hacer la representación teatral de lo visto para ello deben hacer el guion de teatro, leerlo y representarlo. De esta manera también se pude corregir la dicción y la postura física, entre muchas otras estrategias pedagógicas.

Son muchas las actividades educativas que se pueden realizar como analizar los diálogos, el escenario, el vestuario y la musicalización. Y todo esto podría ser considerado transmedial.

Tabla 8.

Resultados de la pregunta 8

8. ¿Podría el análisis de obras artísticas cinematográficas aportar nuevos métodos para el abordaje de lo	<p>Informante 1. Yo creo que sí, sin ninguna duda. Ya el hecho de que las obras sean artísticas (como es el caso de El laberinto del fauno) apela directamente a la estética, que quizá consiste en la manera que tiene la imaginación de hacerse con el mundo, en tanto produce un extrañamiento, un artificio que luego se traduce en una manera de atender y comprender (mas no confundir) la realidad y los actos creativos.</p> <p>Informante 2. Sin duda alguna.</p>	
---	---	--

estético en la educación formal?

Informante 3. Desde mi punto de vista podría perfectamente aportar nuevos métodos para el abordaje y aprendizaje en la educación formal y creo que sería sumamente plausible. Considero que la inclusión de análisis de obras artísticas cinematográficas puede afianzar la consecución de objetivos y fines que persigue la educación formal y hacer de esta un proceso mucho más atractivo para los estudiantes. Sin embargo, creo que al menos en nuestro país, Venezuela, no es una práctica que sea comúnmente utilizada, lo cual realmente es lamentable toda vez que podría hacer que la educación sea más interactiva, novedosa y a la vez permitiría fijar con más conciencia aspectos del aprendizaje y conocimiento.

Informante 4. -Por supuesto. Uno de los fenómenos implícitos al cine es su subjetividad. Todos tenemos miradas distintas ante el discurso fílmico. La reflexión que genera la forma y el relato cinematográfico son estimulantes del pensamiento. Es de allí donde parte lo nuevo, las inéditas sendas de abordaje al planteamiento audiovisual; la deconstrucción del discurso trae como consecuencia modernos métodos que darán forma y sentido a la renovada apreciación cinematográfica

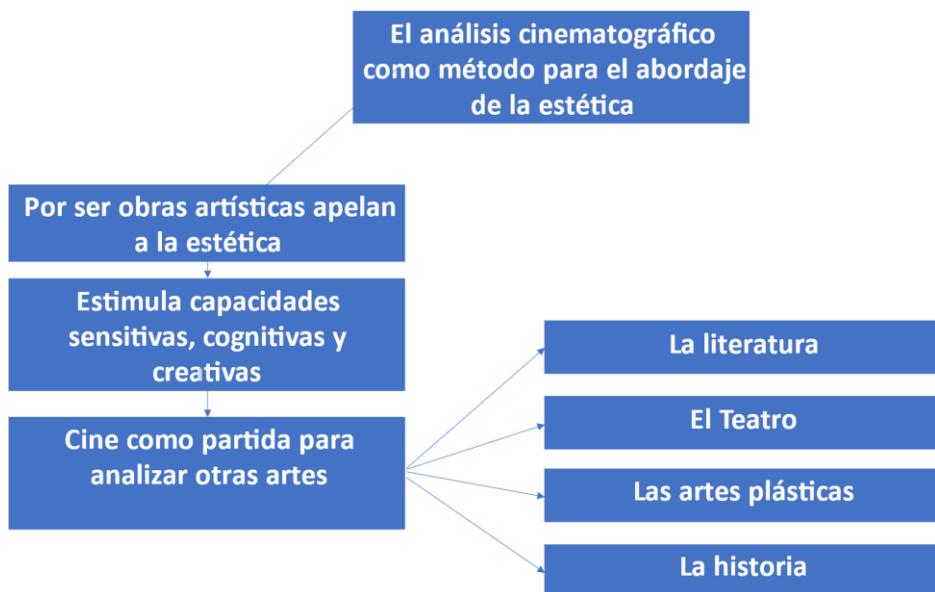
Informante 5. Si, puesto que el análisis de obras artísticas brinda la oportunidad de ampliar el conocimiento y de pensar creativamente. Además el análisis de obras artísticas cinematográficas permite estimular el desarrollo de las capacidades sensitivas, cognitivas y creativas. Así, es posible integrar los conceptos teóricos a través de la interacción, la comunicación y expresión de sentimientos y emociones, lo que en consecuencia permite una formación integral.

Informante 6 Absolutamente. Hay cátedras en distintas escuelas y universidades dedicadas exclusivamente a esta forma de visionado integral. Donde el filme propone

	<p>un punto de partida para cruzar la obra cinematográfica con otras de diversa índole: literario, teatral, textos históricos y obras de artes plásticas clásicas como pintura y escultura.</p> <p>Informante 7. El análisis puede ser ejemplo para el análisis de otros formatos</p>	
--	--	--

Figura 16

El cine como punto de partida para analizar otras artes



Elaboración propia (2024)

El análisis cinematográfico para los informantes requiere de lo estético. En relación con análisis como método para abordar la estética, señalan que estimula las capacidades sensoriales, cognitivas y creativas. La estética del cine es ver lo bello, lo agradable o lo feo, desgradable o el contraste. Esto contribuye a exacerbar los sentidos a través de los planos, el ambiente, el color, el escenario, los personajes, entre otros muchos aspectos. El análisis cinematográfico puede servir de base para estudiar la literatura, el teatro, las artes plásticas, la historia, entre otras áreas de conocimiento.

Finalmente, queremos expresar agradecimiento por los aportes de los informantes que han sido de mucho valor para nuestro trabajo.

MOMENTO VI

LINEAMIENTOS EPISTEMOLÓGICOS Y METODOLÓGICOS CON FINES PEDAGÓGICOS PARA VALORAR LOS RASGOS ESTÉTICOS Y MULTICULTURALES PRESENTES EN LA NARRATIVA FANTÁSTICA Y TRANSMEDIAL DE *EL LABERINTO DEL FAUNO*

Figura 17

El hada



Tomado del Laberinto del Fauno

La narrativa transmedial

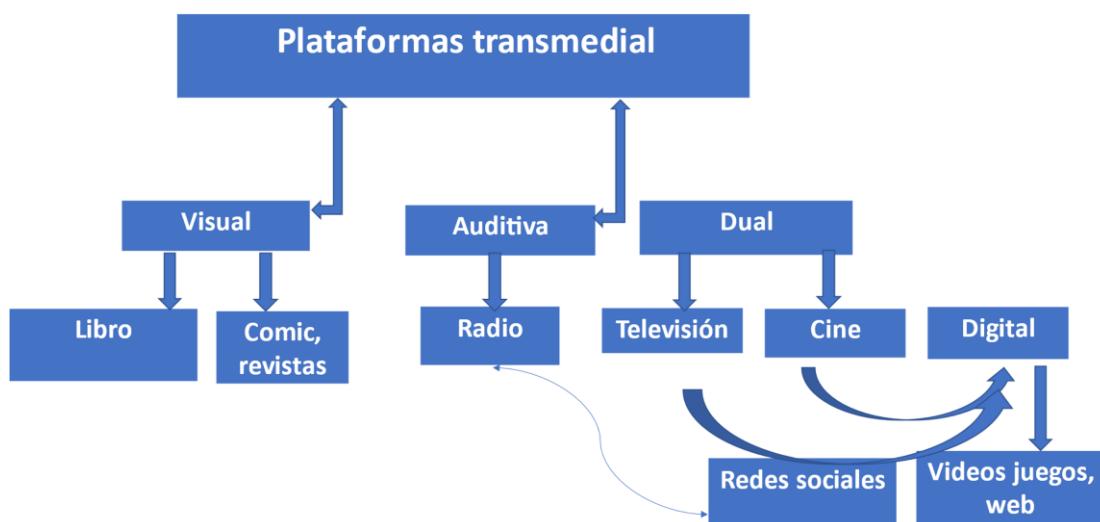
El interés por estudiar las narrativas transmediales se circunscribió, como es evidente, a la película y la novela “El laberinto del fauno”. Revisar algunas particularidades en lo

relativo a las formas discursivas y su percepción, lo que en este caso se establece a través del conocimiento sensible a través de los sentidos.

Cuando se habla de narrativa transmedia se hace alusión al desarrollo de las formas narrativas que se versionan o recrean en diferentes medios y plataformas informáticas. Y una de sus características es que suele involucrar al receptor. A continuación, se presenta una clasificación, según el sentido a través del cual se perciben y consumen. Obsérvese la figura 18.

Figura 18.

Plataformas transmediales



Elaboración propia (2024)

Como se puede observar las narrativas transmediales son audiovisuales, sinestésicas, en la realidad virtual. Se consumen en diferentes soportes como libros electrónicos o e-books, cómics, revistas, entre otros; incluso la radio porque ahora la radio también puede verse y, por supuesto, el cine, la televisión, videos y videojuegos en versiones digitales. Cuando se habla de narrativas transmediales hablamos de construcción de discursos de manera colaborativa y en diferentes medios y plataformas virtuales.

Como se dijo en las primeras fases o momentos de este estudio, hay numerosos ejemplos de narrativas transmediales. En el caso que nos ocupa, evidentemente la película da pie a un trabajo colaborativo, a cuatro manos entre Del Toro y Funke.

Para el desarrollo de este trabajo se hizo una relación entre una novela escrita y el desarrollo fílmico. Es así como el análisis de estos dos discursos nos permite establecer algunos niveles de interpretación.

Por un lado, este corpus de análisis parte del interés particular de estudiar algunas de las características generales de cada una de estas manifestaciones artísticas.

Lo primero que podemos establecer es que la recepción de un film tiene un tiempo acotado, el lapso determinado que puede ocupar, por lo general, dos horas. Hay películas más largas pero no es lo usual. Es lo que se denomina tiempo fílmico o la limitación de su duración. Así en la literatura está limitado al número de páginas.

Por lo tanto, el tiempo de consumo, recepción o percepción de las acciones de la historia se alcanza con mucha rapidez lo que obliga al espectador a seguir con atención lo que se está proyectando en una pantalla. La expectación se produce a través del sentido de la vista y del sentido del oído.

La película proyecta imágenes a las que el espectador les da significado desde su propia experiencia, conocimiento y procesamiento de información. Y en la búsqueda de la sinestesia, se crean salas con atributos como, cierta movilidad de las butacas, variaciones térmicas, rocío, viento, olores...

Esa pantalla que proyecta un film puede ser una sala de cine, un televisor, una computadora y hasta un teléfono inteligente. Por lo tanto ya, de entrada, sabemos que se emplean diferentes medios y dispositivos para consumir determinados contenidos audiovisuales.

Un punto muy importante tiene que ver con la recepción del mensaje audiovisual a través de los diferentes dispositivos y de una de las diferencias esenciales del término cine y su diferenciación con las otras formas de difusión. Actualmente adquiere otra significación con la tecnología led ya que es diferente la percepción de la imagen proyectada sobre una superficie (pantalla) y la que emana de los dispositivos. La propia fuente de emanación de

luz genera una condición perceptiva diferente. Además, la proyección reclama oscurecer el ambiente, y por lo general implica una convocatoria colectiva.

Por más que, no en el cine pero sí en los otros dispositivos, se puedan devolver las imágenes, el tiempo para apreciar el contenido que se va a consumir con dos de los órganos de los sentidos –vista y oído-, es limitado.

No así en el caso de la novela. El soporte, por lo general, es un libro impreso y, aunque no lo sea y leamos en otros dispositivos –tablets, kindle, computadora o laptop, teléfono- el tiempo para apreciar una obra literaria puede ser ilimitado. Se puede comenzar a leer y parar, se puede retomar la lectura mucho tiempo después de haber parado, se pueden devolver las páginas, se puede subrayar o marcar aquello que nos resulta interesante, se puede re-leer, etc. Hasta se puede dejar de leer la obra. Esta condición puede suceder también con la imagen proyectada.

Pero no así con un video disponible en un dispositivo portátil, porque es susceptible de ser audiovisto cualquier cantidad de veces; inclusive ser desarmado, editado y republicado a través de las redes y las plataformas informáticas.

Si bien la puntualización del tiempo es válida en razón de lo que en la literatura se puede detener con las palabras, el carácter descriptivo de un paneo, no es lo mismo que todas las palabras que permiten hacer una descripción. Y creo que esa es una de las conclusiones que se pueden desarrollar con este experimento de Del Toro –Funke por la ampliación que hace la novela de la perspectiva interna y la aclaratoria semiótica de muchos de los elementos que nos encontramos en el film. Algo así como Las apostillas de “En el nombre de la rosa” de Umberto Eco.

Es por ello que lo primero que diferenciamos es el tiempo disponible por el consumidor (prosumidor) para apreciar, valorar, percibir cada una de estas manifestaciones artísticas. Además, se diferencian también en el dispositivo empleado para su consumo. En los dos casos.

En segundo lugar, destacamos la presentación de cada obra. El film es audiovisual, tiene recursos que podemos percibir al mismo tiempo: vemos las escenas –acciones de los personajes, gestos, facciones y fisionomías, ambientes o locaciones, miradas, emblemas,

decoraciones-; apreciamos colores y texturas, escuchamos discursos o parlamentos con las diferentes cualidades de cada personaje.

Reconocemos la potencia y la tesisura de las entonaciones orales de los actores y actrices –voices femeninas, masculinas, infantiles, gritos, susurros, voces temblorosas, temerosas, autoritarias, las que hablan con dulzura y también escuchamos la banda musical de la película –tonos graves, agudos, repetitivos, con mayor o menor volumen, con diferentes instrumentos–, entre otros que intensifican las sensaciones y emociones que nos genera la expectación. Estamos a merced de lo que el director nos muestra. El consumo, si bien no es pasivo, percibimos lo que se quiere que veamos.

El tiempo diegético nos ubica en el lugar geográfico e histórico que hace verosímil lo que se proyecta en la pantalla. Nos sumerge en el tiempo de la película, en la atmósfera temporal del discurso cinematográfico. En este caso nos lleva a España, al año de 1944.

Figura 19.

El discurso literario



Elaboración propia (2024)

Figura 20.

Discurso fílmico



Elaboración propia (2024)

En el caso del discurso literario, podemos leerlo a uno o varios autores, activamos nuestra gramática intuitiva para comprender el texto; desplegamos nuestro dominio del código lingüístico, y hacemos gala de la robustez y el desarrollo de nuestro léxico. Además, escogemos el soporte en el que haremos la lectura, imprimimos nuestro ritmo a la lectura, activamos la imaginación porque leemos diferentes figuras literarias –humanización, metáfora, anáfora, ironía, epíteto, analogía, entre otros.

La lectura de literatura requiere concentración para comprender lo que estamos leyendo, mantener un ritmo determinado que nos permita captar las sutilezas de lo que se nos está narrando, seguir la secuencia de las acciones y, sobre todo, activar la memoria, tanto la

de corto plazo para no perder el hilo narrativo como la de largo plazo para establecer conexiones intertextuales, apelar a nuestros valores y representaciones culturales propias para aprehender el contenido discursivo del texto literario.

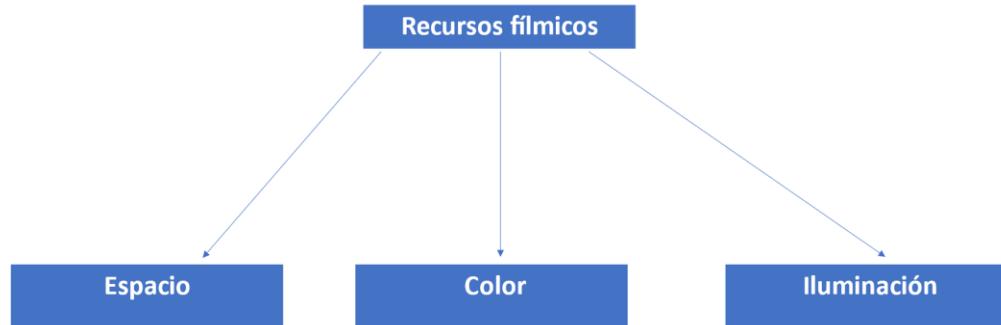
Como se afirmó antes, en el caso de la narrativa, permite múltiples interpretaciones y su consumo no tiene un límite de tiempo. Puede haber un abanico de acciones y fusión de planos temporales que demandan concentración. Se puede cerrar el libro y continuar su lectura en otro momento, se puede volver a páginas ya leídas para completar alguna información que no detectamos. En fin, leer implica procesos distintos al consumo de lo audiovisual.

Mientras un escritor necesita su intelecto y el instrumento para plasmarlo (computador en los tiempos actuales, lápiz y papel o máquina de escribir en el pasado), el cineasta, además de su intelecto, requiere una serie de recursos como: cámaras, equipos de sonido, coreografía, guionistas, scripts, actores, entre muchos otros recursos.

Por otra parte, las interpretaciones se desbordan en la literatura y en el cine, aunque por supuesto puede haber muchas interpretaciones. La polisemia interpretativa se da en ambos casos. En el texto se puede hacer una disección pormenorizada, ya que justamente se tiene la determinación lingüística de las palabras; mientras que el discurso audiovisual es imagen y sonido y no hay diccionarios para precisar los significados consensuados. Insistimos, el consumo de la literatura no tiene límites de tiempo, mientras que el espectador de la obra cinematográfica, aunque vea muchas veces el film, siempre será en ese espacio de algunos minutos o de un tiempo relativamente corto.

Figura 21.

Espacio, color e iluminación y recursos literarios



Elaboración propia (2024)

Los recursos literarios permiten darle vida y belleza a un texto, más allá del uso tradicional del lenguaje, existen así recursos fonéticos, imágenes sensoriales, sintácticas y semánticas que le permiten al escritor elaborar su relato. Entre lo fonético se destacan dos, la aliteración que es la repetición de sonidos al inicio y al final de una serie de frases, muy popular en la poesía, y la onomatopeya que es la representación de sonidos de la naturaleza o de animales mediante las palabras. Luego tenemos las imágenes visuales, olfativas, gustativas, auditivas y táctiles que le permiten al escritor darle vida a las historias. También están otros recursos como la anáfora, la hipérbole, la metonimia, entre otras muchas figuras.

El lenguaje cinematográfico potencia la intensidad del discurso narrativo, que toma recursos de la literatura y del teatro, con la fuerza de la imagen, cuenta con recursos como el espacio, color e iluminación. En lo cinematográfico, el espacio dentro de lo narrado, alude al lugar donde se desarrollan las acciones. En cine hay una representación, ya que puede ser el sitio en la realidad, o puede ser un set. Luego está el espacio como campo visual que alude al tipo de plano (encuadre) escogido y también tenemos la articulación narrativa de dichos

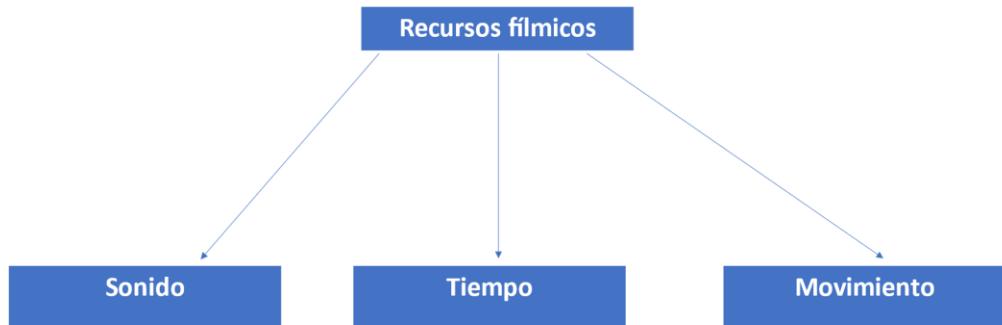
planos, para presentarse como escenas y secuencias; así como el punto de vista o perspectiva lo cual se hace evidente con las angulaciones de varios elementos: tomas y secuencias, el ángulo, el plano, la profundidad que son algunos recursos de los que se vale el productor de un film. Puede decirse que las representaciones espaciales de una película centran al espectador en las imágenes que está viendo y en lo que el relato le va contando.

Por otra parte, el color es esencial, en la obra cinematográfica. Es un recurso en el que se le da una dimensión comunicativa a lo visual. A través del color se puede crear todo un discurso en el que se infiltran las acciones y los personajes. Analizar el color en la cinematografía es develar el código de transmisión de interpretaciones y representaciones intersubjetivas, además de las habilidades propias del pensamiento y la cognición. A través de la paleta de colores los cineastas logran dar significado a la trama.

Cuando hablamos de iluminación, nos referimos a todas las posibles maneras de iluminar. Se ilumina fingiendo la obscuridad, inclusive se filma de día, con iluminación adecuada o empleando filtros para que aparezca de noche. El color y la iluminación van a la par fisiológicamente hablando y, artísticamente, se emplean como elementos expresivos según las indicaciones del director de fotografía en acuerdo con el director general o viceversa. La iluminación añade o quita color, es una herramienta para crear significado visual. Permite, a su vez, subrayar la expresión artística. Cada iluminación da sentido al mensaje o metamensaje.

Figura 22.

Sonido, tiempo movimiento



Elaboración propia (2024)

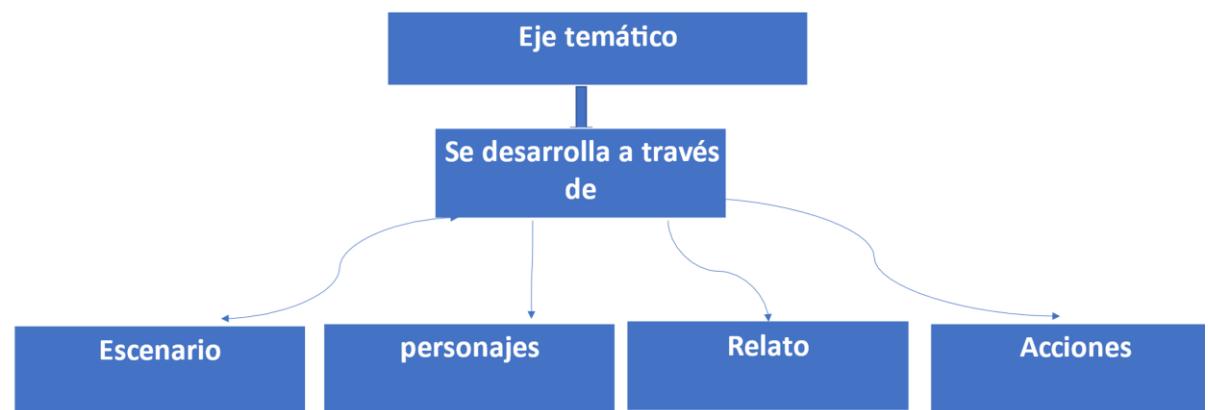
El sonido es uno de los más importantes recursos con que cuenta el cineasta para dar vida a sus libretos; es considerado la piedra angular de la tensión o relajación emocional. El espectador intuye o presiente con el sonido futuras hazañas o pericias que estarían por suscitarse. El sonido no solo es la musicalización, sino que también son los efectos de sonido, diálogos, ruidos, entre otros recursos. Se puede afirmar que surge en la película un dato cualitativo que incorpora una simbología cinematográfica como un susurro, o un trueno como recurso referencial que nos muestra la importancia que en el espectador genera la sensibilidad no verbal. Ahí se activa con preeminencia el sentido del oído.

El tiempo es un elemento de la estructura narrativa, así como lo es la perspectiva o la voz que narra o cuenta a través de la cadencia sonora, el orden de las acciones, en ocasiones, corre al compás de alguna melodía. El tiempo y lugar que se percibe sumerge al espectador en ese tiempo y lugar del film que observa.

El movimiento en el cine marca la dinámica de la representación. La acción, determina las unidades dramáticas: la escena, la secuencia. Marca la diégesis. A través del movimiento se indica el tiempo, la secuencia lógica o no de la trama, se potencian las sensaciones emocionales que el director quiere provocar en el espectador. El movimiento también puede activar la cognición para que el espectador infiera o suponga lo que va a pasar. El movimiento es otro de los recursos que solo se percibe con el sentido de la vista.

Figura 23.

Eje temático



Elaboración propia (2024)

En el caso que nos ocupa, este es un aspecto relevante. Como ya se ha dicho, hay dos historias simultáneas con algunos empalmes que las conectan. No solo por la línea narrativa sino porque en el caso del film la cámara involucra o saca al espectador de una de las historias que está contando para meterlo en la otra.

Se puede decir que la cámara funciona como un conductor del eje temático. Los encuadres, nos remiten al elemento narrativo de la perspectiva (quién ve) y nos ubican fuera o dentro de los personajes: perspectiva inter o externa. Las tomas cerradas o en *closeup* nos permiten ingresar a lo más íntimo de los personajes y el relato así como las tomas abiertas o planos generales nos dan las dimensiones espaciales en las que se van desarrollando las tramas.

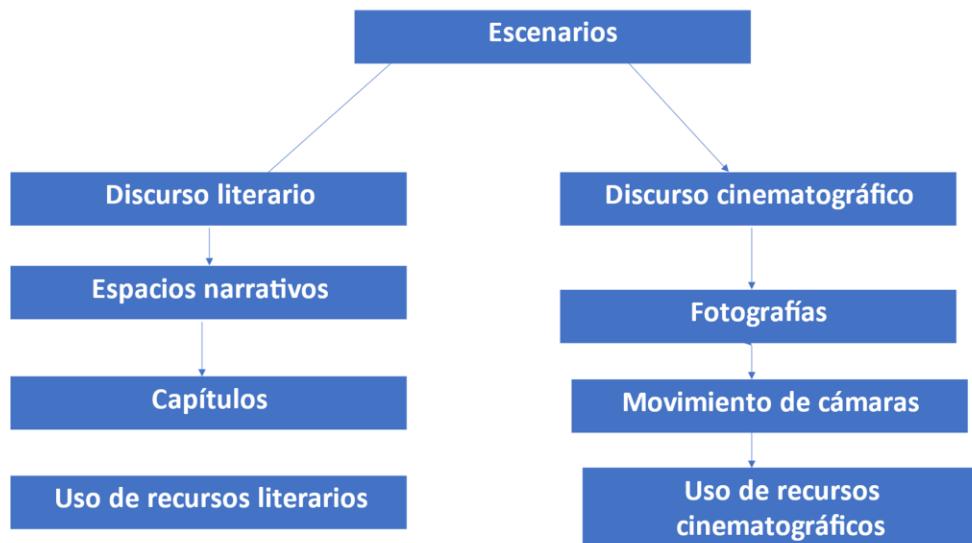
Los cambios de luz, las acciones de los personajes, los espacios y locaciones permiten que el espectador perciba con más precisión el eje temático. Además de los cambios de luz o de escenarios entran en una dinámica que tiene un ritmo narrativo determinado por los personajes y las acciones que estos realizan. A veces, una toma panorámica ubica territorialmente a quienes ven la película, así sea un espacio ficticio creado para el film o un espacio geográfico determinado.

En cuanto a la literatura, el eje temático se va desarrollando con el apoyo de recursos literarios y discursivos de los que hablamos anteriormente. Aquí el lector que sigue el relato advierte el uso de los tiempos verbales, de las descripciones fisonómicas y psicológicas de los personajes, algunos elementos paratextuales que conforman el texto, también permiten hilar la historia y seguir el eje temático.

Así como cuando ya nos hemos leído un libro y luego vemos la película buscando la adaptación en la película y puede que nos falten detalles a los que le dimos importancia, en el caso de que primero se produjo la película que dio origen a la novela, ocurre algo un poco diferente. Se lee buscando la secuencia narrativa de la película, sí, es inevitable y podría decirse que casi todo lo que sucede en la película está contado también en el libro pero, se hace necesario que el autor ofrezca una narrativa que juegue con la imaginación del lector, agregue datos y detalles que favorezcan el desarrollo de la trama y la comprensión textual para que pueda seguir el eje temático.

Figura 24.

Escenario

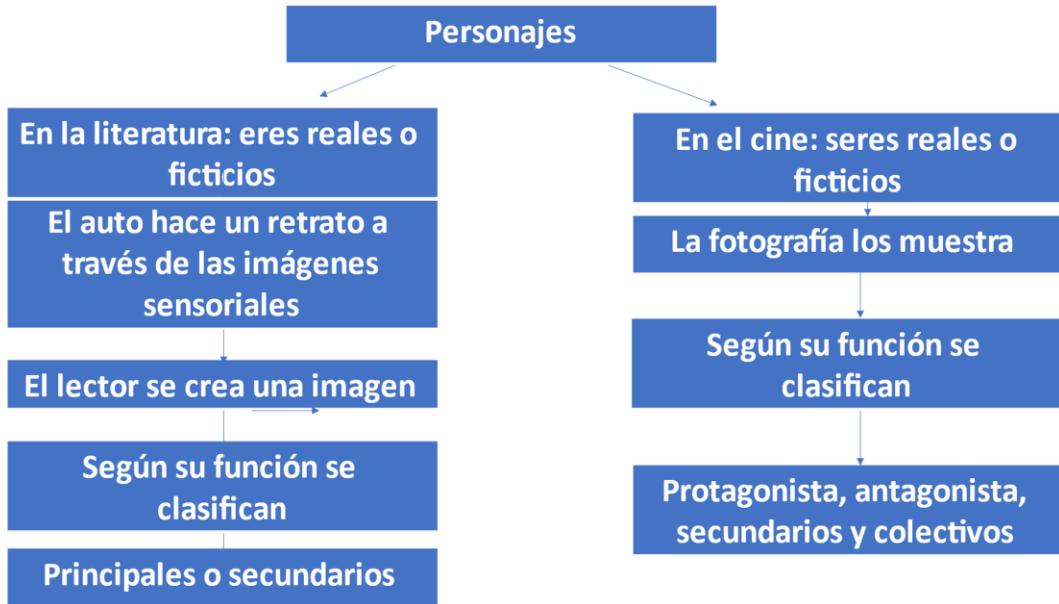


Elaboración propia (2024)

Tanto en la cinematografía como en la literatura, el escenario o los escenarios evidentemente cobran una importancia fundamental. Es el marco en el que se desarrolla la trama. Ese marco en el cine es el espacio donde se suceden las acciones, donde habitan o se desplazan los actuantes-personajes. Habitán y se desplazan para cada uno corresponde a uno de los planos narrativos de cada historia. El laberinto, en el mundo subterráneo y la casa del molino, en el caso de la historia real.

Figura 25.

Personajes



Elaboración propia (2024)

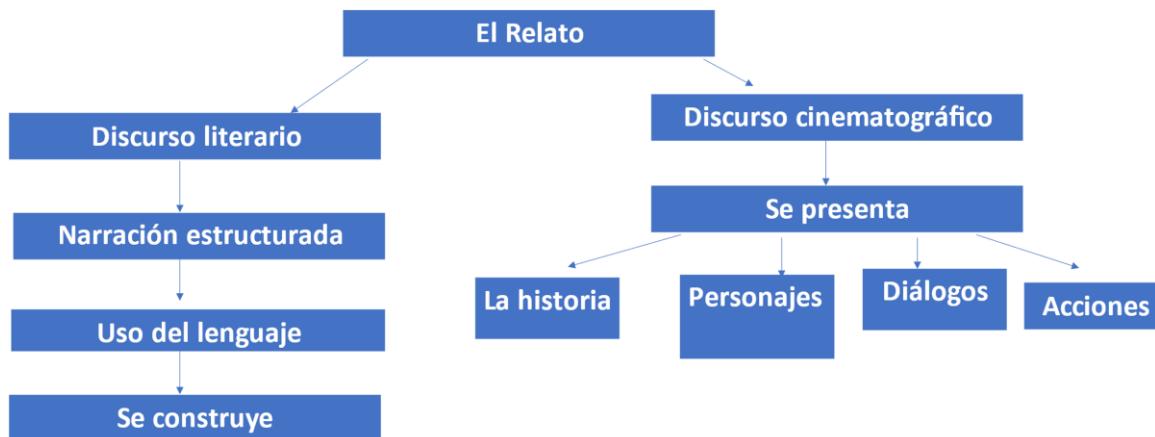
En cuanto a la configuración de los personajes, tanto en el cine como en la literatura, tienen funciones para el desenvolvimiento de los acontecimientos del relato y nos muestran varios perfiles: el físico, que comprende su aspecto, su presentación física o fisonómica; el psicológico, que tiene que ver con sus actitudes, sus emociones y su idiosincrasia o posición personal ante las acciones que acontecen en la historia o relato. Pueden representar personas “de carne y hueso” o pueden ser personajes fantásticos, irreales. Algunos pueden articular palabras, elaborar un discurso, conversar o pensar, otros, no. Los personajes soportan las acciones y la trama. En ellos, por lo general, se establecen dicotomías bien/mal, bondad/maldad, etc.

No obstante, en el cine vemos actores bajo la tutela de un director desempeñando los diferentes roles de los personajes que nos transmiten determinadas emociones, sensaciones positivas o animadversiones, asco rabia, repulsión, entre otros. En la literatura, la destreza narrativa del escritor, el uso de figuras literarias como la descripción, la humanización, las

metáforas, los epítetos nos van dibujando esos perfiles que recreamos cognitivamente y que cobran distintas dimensiones emocionales de diferente tipo dada nuestra competencia textual.

Figura 26.

El relato



Elaboración propia (2024)

Relatar es contar. El ser humano es, por naturaleza, narrador de historias. Tanto la cinematografía como la literatura, se valen, entre otros géneros, de la narración. Los directores y los escritores ponen en palabras o imágenes las historias narradas

(...) es necesario hacer hincapié en que el sentido del audiovisual se construye, casi siempre, a través de la narración y que la interpretación se da en un momento muy posterior al proceso de su creación, principal causa para que nos resulte imposible asumir la idea de que una película –o cualquier mensaje audiovisual– puede estudiarse exactamente como un discurso fundado en el sistema de la lengua, a pesar de que existen elementos como el conocimiento previo compartido y la necesidad de un contexto de interpretación, fundado tanto en los códigos fílmicos como en los entornos

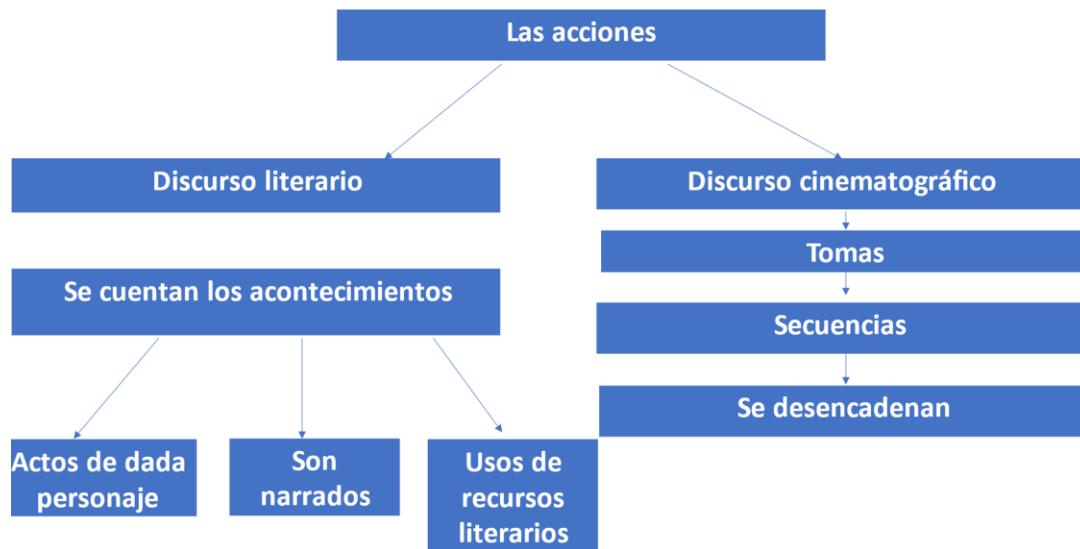
socio-históricos en los cuales se crea e interpreta una película. (García Aguilar, 2109, p. 27).

El discurso literario se sustenta en las palabras, en la estructura textual de la historia, la descripción de los personajes, de sus acciones y diálogos sobre los que se sustenta su discurso.

En el discurso cinematográfico el relato se va contando a medida en que se van desarrollando las acciones que vemos, en la ejecutoria de los personajes y en el discurso oral y gestual que estos representan.

Figura 27.

Las acciones



Elaboración propia (2024)

Las acciones se cuentan con palabras en el discurso literario; dependerán de la destreza y habilidad del escritor para armar la estructura narrativa, con el uso de la

descripción y fundamentalmente, en la riqueza de su léxico y el dominio pleno de su lengua. En el caso de las traducciones, dependerá, asimismo, de la experticia del traductor para trabajar con dos lenguas y estructurar correctamente la estructura textual original a la estructura textual de la lengua de destino.

Cuando se trata del discurso cinematográfico, las acciones se muestran, suceden ante nuestros ojos y oídos, en un tiempo y un espacio. Se retratan los perfiles de los personajes, el despliegue estético del ambiente o locación y la contundencia de la gestualidad y la oralidad de los actores y actrices. Se produce un impacto físico en el espectador.

Para ser más precisos en relación con los lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, se muestran a continuación:

-Incluir, sin estigmatizar, lo transmedial en la escuela, pues invita a la creatividad y a la investigación educativa con el fin de incorporar en esta tendencia a los estudiantes de todos los niveles para estimular, fomentar y potenciar la producción de discursos novedosos, en palabras y en imágenes en diferentes formatos analógicos y digitales al desarrollar las habilidades necesarias para el manejo de los códigos de las narrativas transmediales.

-La alfabetización digital se puede convertir en una tarea para los educadores de todas las áreas de estudio y hoy día es requisito indispensable para tener acceso al conocimiento pues, casi todo, está en la red. Desde las aulas de clase de todos los niveles educativos se pueden generar nuevas formas de producción textual a partir de los intereses de los estudiantes por consumir contenidos de diferentes plataformas, formatos y soportes. Hoy día, el uso de dispositivos inteligentes como los celulares a través del *whatsapp* y otras aplicaciones, con la inclusión de emoticones y *stickers* ha generado una nueva forma de escritura. La inclusión de préstamos lingüísticos se ha exacerbado. Y la participación colectiva crea comunidades que comparten intereses similares.

- La recepción del mensaje audiovisual a través de los diferentes dispositivos adquiere otra significación con la tecnología ya que es diferente la percepción de la imagen proyectada sobre una superficie (pantalla) y la que emana de los dispositivos. La propia fuente de emanación de luz LED genera una condición perceptiva diferente. Además, la proyección reclama oscurecer el ambiente, y por lo general implica una convocatoria colectiva.

-Es necesario e impostergable cambiar la manera de abordar el acto pedagógico. La escuela no puede seguir quedando rezagada en relación a los vertiginosos cambios

tecnológicos y las nuevas formas de producir conocimientos, más ahora cuando casi todos los estudiantes hacen uso de la Inteligencia Artificial Generativa. Se debe rescatar el aprendizaje desde la sensibilidad, desde la apreciación y valoración del arte. El laberinto del fauno, en todos los formatos y registros en los que se han generado narrativas transmediales. Podría resultar un recurso apropiado al efecto.

-Lo transmedial se sostiene en la elaboración o (re)elaboración de nuevos discursos o historias a partir de una historia primera que da pie a que se desarrollen otras, nuevas y distintas, a partir de aquella. Y para ello es necesario el dominio de habilidades y competencias lingüísticas que se desarrollan, fundamentalmente, en las instituciones educativas.

-Se generaría un proceso de enseñanza y aprendizaje que estimularía la fantasía y la emoción de los estudiantes, el docente puede aprovechar esa atracción para desarrollar los contenidos curriculares de las diferentes disciplinas, desde un espacio pedagógico de disfrute y goce estético.

-Una pantalla que proyecta un film puede ser una sala de cine, un televisor, una computadora y hasta un teléfono inteligente. Por lo tanto ya, de entrada, sabemos que se emplean diferentes medios y dispositivos para consumir determinados contenidos audiovisuales y que cualquiera de ellos puede ser aprovechado por los docentes para propiciar el desarrollo de contenidos de interés para los estudiantes a través de producciones transmediales.

MOMENTO VII

CONCLUSIONES

Explorar los procesos de producción de las nuevas transmediales nos permitió comprender los procesos que se gestan para elaborar relatos que se desarrollan en varios medios o plataformas generando un producto nuevo, basado en un primer relato pero que es distinto porque se re-crea.

Estos procesos se despliegan y extienden en múltiples medios de comunicación así como en diferentes soportes y plataformas electrónicas y virtuales. El presente estudio tuvo como objetivo principal desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caracterizan los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica.

Para lograrlo se estudiaron dos discursos de una misma trama bajo el título “*El Laberinto del Fauno*”. Se analizó el discurso cinematográfico y el literario. Para el análisis se acudió a la interpretación y explicación de la comunicación escrita, verbal y no verbal propia de la hermenéutica. A través de este método se logró develar los significados que estuvieron tras la puesta en escena del film y de la lectura de la novela que, a raíz del largometraje, fue elaborada por Del Toro y Funke.

Por otro lado, se acudió al análisis de los recursos literarios y cinematográficos para revelar los mensajes explícitos e implícitos de cada uno de los formatos. Uno de los primeros aspectos que emergió fue que lo fantástico favorece, los textos transmediales. Lo

sobrenatural, propio de la ficción, genera una ruptura o quiebre de la realidad la cual puede ser fraccionada a través de lo transmedial.

La transmedialidad es un término relativamente nuevo en el campo de los estudios culturales y está ligado a las investigaciones en el campo educativo en virtud del interés permanente de los docentes por desarrollar las habilidades de lectura y escritura de los estudiantes, se asocia entonces con la noción de alfabetización digital como proceso que implica el desarrollo de competencias para consumir y producir diversos tipos de mensajes y discursos desde diferentes formatos y plataformas

Las narrativas transmediales pueden ser visuales, auditivas, audiovisuales, sinestésicas y se perciben con más de un sentido. Entre las diferentes plataformas visuales están en diferentes formatos como libros, cómics, revistas, entre otros; las auditivas como la radio y entre las audiovisuales y sinestésicas están el cine, la televisión, video, y sus versiones digitales videojuegos, postcads, entre otras.

Además, se desglosaron los atributos discursivos de la literatura fantástica y del cine fantástico para establecer características específicas de cada caso. La imbricación entre el mundo real y el de ficción se elaboró con una habilidad narrativa impecable, ingeniosa y artística en ambos casos.

En la película, se construye, a través de la secuencia del eje temático, la superestructura canónica de un cuento de hadas tradicional, aun cuando, es necesario señalar, que no es precisamente un cuento de hadas lo que nos cuenta este film. Los planteamientos analíticos de Propp, se identifican con las etapas que se establecen para crear un cuento.

Del Toro hace un cuento de hadas con imágenes, color, música y movimiento. El desarrollo estructural canónico que se sigue en la novela con la secuencia de los capítulos y con los incisos o interludios, como ya se dijo, marcan con palabras el esqueleto o la superestructura textual característica del cuento de hadas tradicional.

Se determinó que en el caso de la novela, el relato va desarrollando el discurso aportando información necesaria y precisa para completar el significado de las acciones, los

personajes y la historia en general. La incorporación de otros espacios narrativos como los llamados por el propio Del Toro “Interludios” dan cuenta de este aserto.

Los recursos literarios dan belleza a un texto, más allá del uso tradicional del lenguaje, existen así recursos fonéticos, imágenes sensoriales, sintácticas y semánticas que le permiten al escritor elaborar su relato y al lector poder comprenderlo y analizarlo. El lenguaje cinematográfico, por su parte, es un sistema discursivo que con la fuerza de la imagen potencia la intensidad del discurso, cuenta con recursos como el espacio, el color y la iluminación, la música, entre muchos otros.

El sonido es uno de los mayores recursos con que cuenta el cineasta para dar vida a sus libretos; es considerado la piedra angular de la tensión o relajación. El espectador intuye o presiente con el sonido futuras hazañas o peripecias que estarían por suscitarse. Por lo tanto, son estos elementos, a saber, el sonido o el silencio, la musicalización, los efectos sonoros, los diálogos, los ruidos, los tonos de voz y lo que se dice, entre otros recursos son aprovechados para maximizar las emociones del espectador según se va desarrollando la trama.

En la novela, estos impactos en la emocionalidad del lector se generan a través del uso de recursos retóricos y literarios que conjugan la narración, la descripción, el diálogo, la humanización o personalización. El escritor produce imágenes auditivas, olfativas, describe atmósferas, estados de ánimo, crea suspense con elementos elípticos y el lector debe activar sus conocimientos previos, sus habilidades y competencias lingüísticas y comunicativas para comprender y disfrutar del texto literario.

El tiempo, tanto en el cine como en la novela es una cualidad revelada a través del orden de las acciones. El tiempo y lugar del mundo en que se encuentra el espectador/lector se desdibuja para sumergirlo en el tiempo y lugar del film que observa o de la novela que lee. El movimiento en el cine marca la dinámica de la representación y la diégesis cinematográfica. A través del movimiento se observa el transcurrir del tiempo. En la novela, se debe hacer una descripción mayor de cada escena, personajes, hechos y secuencias. La novela ahonda en la semiología del film. Lo que en la película es una escena, en la novela

nos encontramos con toda una explicación para completar los significados que facilitan la comprensión al lector.

Un aspecto importante que se quiso explorar fue lo relacionados con el abordaje del cine como favorecedor de la formación docente. En este sentido, es necesario señalar que a través del cine se pueden analizar numerosos temas que, entre otros aspectos pueden favorecer la memoria, la incitación a aprender y la creatividad. Es necesario desarrollar habilidades de percepción más agudas con el sentido de la vista para valorar las estéticas de las artes visuales y plásticas.

Esto quiere decir que el docente puede, a través del cine, explorar cualquier área del conocimiento y, esto a su vez, repercutirá en sus competencias cognitivas. Del mismo modo favorece la creatividad, no solo al atraer la atención visual y auditiva de los estudiantes, sino que a través de la fotografía y, por lo inherente a lo audiovisual, también se estimulan otros órganos de los sentidos. Hoy día hay obras de arte, de diferentes artes, que implican que se active el conocimiento sensible y la percepción involucrando al sentido del gusto, del olfato y del tacto.

Es decir, que a partir del cine se genera un proceso de enseñanza y aprendizaje que estimula la fantasía y la emoción de los estudiantes, el docente debe aprovechar esa atracción para desarrollar los contenidos curriculares de las diferentes disciplinas, desde un espacio pedagógico de disfrute y goce estético.

La transmedialidad está ligada a las investigaciones en el campo educativo en virtud del interés permanente de los docentes por desarrollar las habilidades de lectura y escritura de sus estudiantes. Este término se asocia entonces con la noción de alfabetización digital como proceso que implica el desarrollo de competencias para consumir y producir diversos tipos de mensajes y discursos desde diferentes formatos y plataformas. El cine o cualquier otro medio puede ser utilizado por los docentes para desarrollar actividades pedagógicas divertidas, entretenidas y diferentes que atraigan la atención y el interés de los estudiantes hacia las competencias que se desean consolidar.

Finalmente, es necesario decir, que hacer este estudio nos permitió asumir un compromiso y un desafío a la vez, puesto que acercarnos a una historia fascinante, filmada y también escrita (a cuatro manos con Funke) por un hombre de una imaginación sorprendente, y una escritora de sagas literarias mediante dos discursos artísticos distintos sobre “El laberinto del fauno”, nos permitió valorar y apreciar su riqueza temática, su transmedialidad, su intertextualidad, su multiculturalidad. Nos permitió apreciar una obra de arte plasmada en dos soportes distintos.

En el cine, le valió un Oscar al mejor maquillaje y en la novela lo acompañó la famosa escritora Cornelia Funke. Él, mexicano de Guadalaja y ella, alemana de Dorsten. En esa dupla se expresa mejor que en cualquier otra manifestación la multiculturalidad que permite un mundo globalizado en el que la transmedialidad nos da la oportunidad de ser espectadores hechizados y lectores encantados, de una historia real-ficcional-fantástica que nos dejó gratamente impactados.

REFERENCIAS

- Alonso, L. E. (2013). "La sociohermenéutica como programa de investigación en sociología". *ARBOR*, 189 (761): a035. Disponible: <http://dx.doi.org/10.3989/arbor.2013.761n3003>
- Aroztegui, C., García Alvarado, R.y Sandoval, P. (2010). La representación cinematográfica como expresión subjetiva del espacio en la enseñanza de arquitectura. *Argos*, 27(52), 14-32. Recuperado en 11 de enero de 2023, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0254-16372010000100002&lng=es&tlang=es.
- Atarama-Rojas, Tomás, &Menacho-Girón, Natalie. (2018). Narrativa transmedia y mundos transmediales: Una propuesta metodológica para el análisis de un ecosistema mediático, caso Civil War. *Revista de Comunicación*, 17(1), 34-56 Disponible en http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1684-09332018000100003&lng=es&tlang=es.
- Baiz Quevedo, F. (1990). Aspectos teóricos y prácticos de la escritura del guion cinematográfico. *Separata Encuadre. N° 27*. Caracas.
- Barthes, R. et. al. (1970). Análisis estructural del relato. Argentina: Tiempo contemporáneo.
- Belén, P. (2010). "La dimensión epistemológica del arte en la estética hermenéutica de Gadamer. Reflexiones en torno a las obras La desaparición, de Juan Carlos Romero". Disponible: <http://elmecs.fahce.unlp.edu.ar/iv-elmecs/BelenPONmesa10.pdf>
- Bongers, W. (2018) "Tránsitos intermediales: las imágenes del cine y la televisión en Mantra". *Cuadernos de Literatura* 22.44: 101-122. <https://doi.org/10.11144/Javeriana.cl22-44.tiic>
- Borges, J. L. (2011). *El Aleph*. En "El inmortal". Buenos Aires: Libros imprescindibles para el colegio ClarinX.
- Brey López, O. (2016). Una teoría de la experiencia real que es el pensar. *Revista Novedades en Población*, 12(23), 120-127. Recuperado en 05 de junio de 2021, de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1817-40782016000100011&lng=es&tlang=es
- Cassirer, E. (1968) *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: F.C.E.
- Coello Valdés, E., Blanco Balbeto, N. y Reyes, O. (2012). Los paradigmas cuantitativos y cualitativos en el conocimiento de las ciencias médicas con enfoque filosófico-epistemológico. EDUMECENTRO, 4(2), 137-146. Disponible en: http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2077-28742012000200017&lng=es&tlang=es.
- Cordero, L. (2018). "La comunicación como proceso cultural. Pistas para el análisis". *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, 6(3), e13. Recuperado 9 de marzo de 2021, de http://scielo.sld.cu/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2308-01322018000300013&lng=es&tlang=es.
- Cuevas, E. (2011). La narratología audiovisual como método de análisis. *Lecciones del portalInstituto de la Comunicación InCom-UAB*. Disponible en: http://portalcomunicacion.com/lecciones_det.asp?lng=esp&id=53
- Cupani, A. (2011). "Acerca de la vigencia del ideal de objetividad científica". *ScientiaeStudia*, 9(3), 501-525.
- Del Toro; G. (Guionista y Director) (2006). El laberinto del fauno. [Película]. España: Estudios Picasso/Tequila Gang/Tele5/SententiaEntertainment.
- Del Toro, G. y Funke, C. (2019). El laberinto del fauno. México: AlfaguaraPenguinRandomHouse Grupo Editorial.
- Denevy, T. (2008). "Once upon a time in Spain in 1944: The morphology of El laberintodelfauno", *Cine y... Revista de estudios interdisciplinarios/Journal of InterdisciplinaryStudies on Film in Spanish* 1.1: 1-12.
- Farías, F. (2009). La epistemología de las ciencias sociales en la formación por competencias del pregrado. *Cinta de moebio*, (34), 58-66. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2009000100004>
- Gadamer, H. (1993). *Verdad y método*. Salamanca: Ediciones Sígueme.
- García, S. y Belén, P. (2011). Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística. *Paradigmas*, jul.-dic., 2011, Vol. 3, No. 2, 89-107.
- García Aguilar, R. (2019). La semiosis del cine digital. Síntesis intensificada y atribución de sentido. Ciudad de México: UAM, Unidad Cuajimalpa, División de Ciencias de la Comunicación y Diseño.
- Genette, G. (1972). "El discurso del relato. Ensayo del método". En: *Figures III*. Paris: Editions du Seuil.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Editorial Taurus.

- Gómez Castillo, S. e Hidalgo Jiménez, M.E. (2018). "Aproximación a una intervención formativa con equidad de género para aminorar la violencia contra la mujer en la Universidad Pedagógica Experimental Libertador". Areté. Revista Digital del Doctorado en Educación de la Universidad Central de Venezuela. 4(7), 55–78. Disponible en: file:///C:/Users/Usuario/AppData/Local/Temp/Dialnet-AproximacionAUnaIntervencionFormativaConEquidadDeG-6833695.pdf
- Hegel, G. (1981). Lecciones sobre la historia de la filosofía I. México: FCE.
- Islas-Carmona, J. (2008). "El prosumidor. El actor comunicativo de la sociedad de la ubicuidad". Revista Palabra Clave, vol. 11, núm. 1, junio, 2008, pp. 29-39 Universidad de La Sabana Bogotá, Colombia
- Jakobson, R. (1975). Lingüística y comunicación. París: Bibliotéque Laffont.
- Jenkins, H. (2006). Convergence Culture La cultura de la convergencia de los medios de comunicación. Barcelona-España: Paidós.
- Jenkins, H., Ford, S. y Green, J. (2015). Cultura transmedia. La creación de contenido y valor en una cultura en red. Barcelona, España: Gedisa
- Kerényi, K. (2006). *En el laberinto*. Madrid: Siruela.
- Loayza Maturrano, E. F. (2020). La investigación cualitativa en Ciencias Humanas y Educación. Criterios para elaborar artículos científicos. Revista Científica de la Facultad de Humanidades, 8(2), 56-66. <https://DOI 10.35383/educare.v8i2.536>
- Lorenzi, L (2016). Fundamentos de la narrativa transmedia para el desarrollo del periodismo de datos. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/38092/1/T37370.pdf>
- Loreto Vera Pérez, B. (2014). Los obstáculos epistemológicos en la investigación científica. Ciencia Huasteca Boletín Científico De La Escuela Superior De Huejutla, 2(3). <https://doi.org/10.29057/esh.v2i3.1056>
- Medina, D. (2006). "Del libro a la pantalla y viceversa: Apuntes sobre literatura y cine". En: Nación y Literatura: Itinerarios de la palabra escrita en la cultura venezolana. Caracas: Fundación Bigott.
- Menacho-Girón, N. (2018). Narrativa transmedia objeto de estudio el ecosistema mediático de Civil WardeMarvel Tesis doctoral. Universidad de Piura. Perú. Disponible en: https://pirhua.udep.edu.pe/bitstream/handle/11042/3297/INF_213.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Metz, X. (1972). Análisis estructural del relato. Comp. R. Barthes. Argentina: Tiempo contemporáneo.
- Millán, R. (2012). Configuración de la vida cotidiana y el lenguaje. Caracas: Universidad Pedagógica Experimental Libertador.
- Miranda, J. (2013). Nuevos imaginarios del otro en la relación Latinoamérica-España durante la guerra civil española. Revista Letra Número 10. Universidad de Salamanca. pp. 46-60.
- Ortiz Millán, Gustavo. (2015). Hermenéutica analógica, verdad y método. Diánoia, 60(74), 155-163. Recuperado en 29 de octubre de 2019, de http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-24502015000100008&lng=es&tlng=es.
- Paz Gago, José María. (2001). Teorías semióticas y semiótica filmica. Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy, (17), 371-387. Recuperado en 19 de

- abril de 2022, de http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042001000200020&lng=es&tlang=es.
- Pérez Villarreal, L. (2001). Cine y literatura. Entre la realidad y la imaginación. Quito-Ecuador: Abya-Yala.
- Ríos Cabrera, P. Metodología de la investigación. Un enfoque Pedagógico. Editorial Cognitus
- Ruedas Marrero, M., Ríos Cabrera, M. y Nieves, F. (2009). Hermenéutica: La roca que rompe el espejo. *Investigación y Postgrado*, 24(2), 181-201.
http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1316-00872009000200009&lng=es&tlang=es.
- Sánchez Ruiz, E. (2014). "El empequeñecido cine latinoamericano y la integración audiovisual... ¿Panamericana?: ¿Fatalidad de mercado o alternativa política?". En: *Comunicación y sociedad*, núm.2, nueva época, julio-diciembre, 2004, pp. 9-36
- Scolari, C., Masanet, M., Guerrero-Pico, M., Establés, M. (2018). "Transmedia literacy in the new media ecology: Teens' transmedia skills and informal learning strategies". *El profesional de la información*, v. 27, n. 4, pp. 801-812. 1
- Scolari, C., Winocur, R., Pereira, S. y Barreneche, C. (2018). "Alfabetismo transmedia. Una introducción. Presentación". *Comunicación y Sociedad*, 33, septiembre-diciembre, pp. 7-13.
- Scolari, C. (2013). Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan. Barcelona: Deusto. ISBN: 978 84 23413362 1
- Sobrino, M. (2017) La narrativa transmedial en prácticas de enseñanza universitarias ¿una propuesta para la formación en Profesorados?. (2017). *Virtualidad, Educación Y Ciencia*, 8(15), 185-189. <https://doi.org/10.60020/1853-6530.v8.n15.18983>
- Sosa, Elizabeth. (2009). La otredad: Una visión del pensamiento latinoamericano contemporáneo. *Letras*, 51(80), 349-372. Recuperado en 31 de enero de 2017, de http://www.scielo.org.ve/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0459-12832009000300012&lng=es&tlang=es
- Todorov, T. (1981). *Introducción a la literatura fantástica*. México: Premia Editores.
- Todorov, T. (1991). *Los géneros del discurso*. Caracas, Venezuela: Monte Ávila Editores Latinoamericana, C.A.
- Universidad Politécnica Salesiana de Ecuador (2013). Hermenéutica del concepto: modalidades y acciones educativas. Disponible en: <file:///C:/Users/Usuario/AppData/Local/Temp/1164-Texto%20del%20art%C3%ADculo-2954-1-10-20160401.pdf>.
- Urosa, N. (2015). Simón Rodríguez y la capacidad transformadora del arte social. *Tiempo y Espacio*, 25(63), 211-230. Recuperado en 12 de septiembre de 2022, de http://ve.scielo.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1315-94962015000100012&lng=es&tlang=es.
- Vallejo, I. (2022). El infinito en un juncos. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Penguin Random House.
- Villena, Angélica Isabel. (2015). La literatura y el cine como experiencias transformadoras. A propósito de "El nombre de la rosa". *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Universidad Nacional de Jujuy*, (47), 41-51. Recuperado en 09 de septiembre de 2022, de https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042015000100002&lng=es&tlang=es.
- Weiss, E. (2017). Hermenéutica y descripción densa versus teoría fundamentada. *Revista mexicana de investigación educativa*, 22(73), 637-654.
http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1405-66662017000200637&lng=es&tlang=es.

Williams, R. (1992). *Historia de la comunicación. De la imprenta a nuestros días*. Barcelona-España: Bosch Casa Editorial, S.A.

Zecchetto, V., et al. (2003). “La teoría semiológica de Saussure”. En: *Seis semiólogos en busca del lector*. Zecchetto, V. (Compilador). Quito-Ecuador: Abya-Yala.

Anexos

Anexo I

Guion de entrevista

Apreciado participante:

Me dirijo a usted muy respetuosamente, dada su acostumbrada cordialidad, con el fin de hacerle las siguientes preguntas a través de este guion de entrevista, puesto que se requiere la apreciación de algunas personas como informantes para este trabajo de investigación denominado *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*. Debido a la imposibilidad de ser entrevistado(a) personalmente como hubiese querido, recurro a esta vía y, me gustaría seguir contando con usted, ya que muy probablemente sea necesaria una segunda entrevista para profundizar en alguna temática planteada por usted, o simplemente para aclarar dudas, y porque le voy a pedir también que lea la novela *El laberinto del fauno* que le enviaré en PDF a su correo.

El cuestionario que se le ofrece a continuación tiene como función primordial, recoger, en la medida de las posibilidades, todas sus impresiones, perspectivas, apreciaciones y sensaciones personales de la percepción que usted tenga al ver la película “El laberinto del fauno” (2006), primero, y de la lectura de la novela del mismo nombre basada en dicha película (2019).

Este cuestionario tiene solamente fines analítico-académicos por lo que no serán develados los datos ni la identidad de quienes tengan a bien llenarlo para que se constituya en parte de un corpus investigativo para el desarrollo de mi tesis doctoral titulada *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*.

El objetivo general de la tesis es: **Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica.**

Y como objetivos específicos, los siguientes: **-Desvelar los procesos de producción de las nuevas narrativas que se generan desde diversas plataformas tecnológicas o transmediales desde la hermenéutica. -Dilucidar los atributos discursivos de la literatura fantástica y del cine fantástico para establecer características específicas de cada caso. -Contrastar las características y rasgos estéticos del género fantástico presentes en “El laberinto del fauno” en las diferentes narrativas transmediales empleando un análisis semiótico-textual. -Elaborar lineamientos epistemológicos y metodológicos con fines pedagógicos para valorar los rasgos estéticos y multiculturales presentes en la narrativa fantástica de “El laberinto del fauno”.**

De antemano, le doy las gracias por su amable colaboración.

Preguntas

1. Por lo general, muchos textos literarios exitosos luego son llevados al cine. ¿Tiene conocimiento de que alguna película que, después de tener éxito, haya sido convertida en texto literario?
2. Según su criterio, ¿cómo se desarrolla la película? ¿Cómo se desarrolla la narrativa? ¿Puede ofrecernos su percepción?
3. ¿Cómo calificaría la estética puesta en escena en la película? ¿Considera usted que hay algunos elementos relativos a la estética propuesta por Del Toro en este film que quisiera comentar? ¿Cuáles? ¿Podría detallarlos?
4. ¿En el desarrollo de la película hay algún elemento que llame su atención de manera significativa? ¿Podría explicar cuál o cuáles y por qué? ¿Podría dar ejemplos?
5. ¿Cómo describiría el ambiente de la película? ¿Cree usted que hay algunas aportaciones arquetípicas? Si es así ¿podría detallarlos?
6. ¿Podría dar usted alguna otra consideración sobre su apreciación general del film *El laberinto del fauno*?
7. ¿Qué aporte podría ofrecer actualmente el abordaje de obras cinematográficas en la formación de docentes?
8. ¿Podría el análisis de obras artísticas cinematográficas aportar nuevos métodos para el abordaje de lo estético en la educación formal?

Anexo II
Entrevista
Informante 1

Guion de entrevista

Apreciado participante:

Me dirijo a usted muy respetuosamente, dada su acostumbrada cordialidad, con el fin de hacerle las siguientes preguntas a través de este guion de entrevista, puesto que se requiere la apreciación de algunas personas como informantes para este trabajo de investigación denominado *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*. Debido a la imposibilidad de ser entrevistado(a) personalmente como hubiese querido, recurro a esta vía y, me gustaría seguir contando con usted, ya que muy probablemente sea necesaria una segunda entrevista para profundizar en alguna temática planteada por usted, o simplemente para aclarar dudas, y porque le voy a pedir también que lea la novela *El laberinto del fauno* que le enviaré en PDF a su correo.

El cuestionario que se le ofrece a continuación tiene como función primordial, recoger, en la medida de las posibilidades, todas sus impresiones, perspectivas, apreciaciones y sensaciones personales de la percepción que usted tenga al ver la película “El laberinto del fauno” (2006), primero, y de la lectura de la novela del mismo nombre basada en dicha película (2019).

Este cuestionario tiene solamente fines analítico-académicos por lo que no serán develados los datos ni la identidad de quienes tengan a bien llenarlo para que se constituya en parte de un corpus investigativo para el desarrollo de mi tesis doctoral titulada *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*.

El objetivo general de la tesis es: **Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica.**

Y como objetivos específicos, los siguientes: **-Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas que se generan desde diversas plataformas tecnológicas o transmediales desde la hermenéutica. -Dilucidar los atributos discursivos de la literatura fantástica y del cine fantástico para establecer características específicas de cada caso. -Contrastar las características y rasgos estéticos del género fantástico presentes en “El laberinto del fauno” en las diferentes narrativas transmediales empleando un análisis semiótico-textual. -Desarrollar los fundamentos epistemológicos, interpretativos y metodológicos para la valoración estética de “El laberinto del fauno”, obra enmarcada en el género fantástico. -Elaborar lineamientos epistemológicos y metodológicos con fines pedagógicos para valorar los rasgos estéticos y multiculturales presentes en la narrativa fantástica de “El laberinto del fauno”.**

De antemano, le doy las gracias por su amable colaboración.

Preguntas

1. Por lo general, muchos textos literarios exitosos luego son llevados al cine. ¿Tiene conocimiento de que alguna película que, después de tener éxito, haya sido convertida en texto literario? No recuerdo.
2. Según su criterio, ¿cómo se desarrolla la película? ¿Cómo se desarrolla la narrativa? ¿Puede ofrecernos su percepción? Es impresionante cómo a partir de varios puntos de vista se narra una historia de relaciones de poder y familia. La perspectiva de Ofelia permite ver dos realidades complementadas que justifican muy bien el desenlace de la historia.
3. ¿Cómo calificaría la estética puesta en escena en la película? ¿Considera usted que hay algunos elementos relativos a la estética propuesta por Del Toro en este film que quisiera comentar? ¿Cuáles? ¿Podría detallarlos? Una estética propia del género fantástico. Las figuras de las criaturas, como el Fauno o las Hadas, en contraposición con la estética que representa la vida en la España post guerra civil, resumen muy bien la mirada de su protagonista.
4. ¿En el desarrollo de la película hay algún elemento que llame su atención de manera significativa? ¿Podría explicar cuál o cuáles y por qué? ¿Podría dar ejemplos? La magia, que parece intervenir en la vida y en el estado de salud de la madre, haciendo de un acto de fe, una solución para un mal que la medicina no pudo resolver.
5. ¿Cómo describiría el ambiente de la película? ¿Cree usted que hay algunas aportaciones arquetípicas? Si es así ¿podría detallarlos? Es un ambiente de hostilidad en el que la fantasía, que se tiene a partir de la mirada de Ofelia, busca salir de ese estado para encontrar la paz.
6. ¿Podría dar usted alguna otra consideración sobre su apreciación general del film *El laberinto del fauno*? La convicción de Ofelia por cambiar su realidad en sintonía con la convicción de un pueblo oprimido permite vencer la injusticia.
7. ¿Qué aporte podría ofrecer actualmente el abordaje de obras cinematográficas en la formación de docentes? El cine es una manifestación artística que tiene un poder que convoca a los espectadores no solo a conocer una historia, sino a indagar y preguntarse hasta qué punto esta se relaciona con el mundo en que vivimos. El cine, que es muy amplio, puede ayudar al profesorado a encontrarse con una formación libertadora.
8. ¿Podría el análisis de obras artísticas cinematográficas aportar nuevos métodos para el abordaje de lo estético en la educación formal? Sin duda alguna.

Informante 2

Guion de entrevista

Apreciado participante:

Me dirijo a usted muy respetuosamente, dada su acostumbrada cordialidad, con el fin de hacerle las siguientes preguntas a través de este guion de entrevista, puesto que se requiere la apreciación de algunas personas como informantes para este trabajo de investigación denominado *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*. Debido a la imposibilidad de ser entrevistado(a) personalmente como hubiese querido, recurro a esta vía y, me gustaría seguir contando con usted, ya que muy probablemente sea necesaria una segunda entrevista para profundizar en alguna temática planteada por usted, o simplemente para aclarar dudas, y porque le voy a pedir también que lea la novela *El laberinto del fauno* que le enviaré en PDF a su correo.

El cuestionario que se le ofrece a continuación tiene como función primordial, recoger, en la medida de las posibilidades, todas sus impresiones, perspectivas, apreciaciones y sensaciones personales de la percepción que usted tenga al ver la película “El laberinto del fauno” (2006), primero, y de la lectura de la novela del mismo nombre basada en dicha película (2019).

Este cuestionario tiene solamente fines analítico-académicos por lo que no serán develados los datos ni la identidad de quienes tengan a bien llenarlo para que se constituya en parte de un corpus investigativo para el desarrollo de mi tesis doctoral titulada *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*.

El objetivo general de la tesis es: **Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica.**

Y como objetivos específicos, los siguientes: **-Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica. -Dilucidar los atributos discursivos de la literatura fantástica y del cine fantástico para establecer características específicas de cada caso. -Contrastar las características y rasgos estéticos del género fantástico presentes en “El laberinto del fauno” en las diferentes narrativas transmediales empleando un análisis semiótico-textual. -Desarrollar los fundamentos epistemológicos, interpretativos y metodológicos para la valoración estética de “El laberinto del fauno”,**

obra enmarcada en el género fantástico. -Elaborar lineamientos epistemológicos y metodológicos con fines pedagógicos para valorar los rasgos estéticos y multiculturales presentes en la narrativa fantástica de “El laberinto del fauno”.

De antemano, le doy las gracias por su amable colaboración.

Preguntas

1. Por lo general, muchos textos literarios exitosos luego son llevados al cine. ¿Tiene conocimiento de que alguna película que, después de tener éxito, haya sido convertida en texto literario?

No recuerdo ahora mismo algún otro caso, pero no me extrañaría que existieran.

2. Segundo su criterio, ¿cómo se desarrolla la película? ¿Cómo se desarrolla la narrativa? ¿Puede ofrecernos su percepción?

Tengo la impresión de que la narrativa ocurre en dos planos que se cruzan. El plano realista, consistente en todo lo relacionado con la Guerra Civil Española, el contexto de Galicia, el mundo, por decirlo de algún modo, de los adultos. Y por otro lado está el plano fantástico, imaginativo que responde a la sensibilidad de Ofelia.

3. ¿Cómo calificaría la estética puesta en escena en la película? ¿Considera usted que hay algunos elementos relativos a la estética propuesta por Del Toro en este film que quisiera comentar? ¿Cuáles? ¿Podría detallarlos?

Me gustó mucho la fotografía, también lo que suele llamarse tratamiento de época: los vestuarios, el decorado, todo me pareció perfectamente recreado. Me resultó impresionante el tratamiento de la violencia. Creo que, a pesar de ser explícita, son imágenes que bien podrían conocer los niños (a partir de cierta edad no deberían ocultarse estas cuestiones, sino brindar herramientas para asimilarla, pues forma parte de la vida, a veces de sus propias vidas), puesto que no absorbe la trama, la envuelve, como la realidad a lo fantástico. Eso me parece uno de los mayores logros. También el trabajo de maquillaje. Recuerdo también que la violencia no solo se manifiesta en el ámbito de los adultos, pues el devorador de niños se come a un par de hadas y su boca bañada en sangre, así como su aspecto todo, le otorgan a la narración un tono grotesco que considero, de nuevo, muy bien tratado.

4. ¿En el desarrollo de la película hay algún elemento que llame su atención de manera significativa? ¿Podría explicar cuál o cuáles y por qué? ¿Podría dar ejemplos?

Uno de los elementos más impactantes para mí es la imagen del devorador de niños introduciendo los ojos en sus manos. Me hizo recordar un dicho que me decían mucho cuando era niño en relación a lo que está prohibido: “Se ve con las manos y se toca con los ojos”. La construcción de esta imagen me hizo recordar (por muy distintas que fuesen las circunstancias) aquella advertencia infante. Siento que el despertar del devorador, ligado al límite transgredido por Ofelia (comer del banquete prohibido), tiene que ver quizás con esos riesgos que despierta la curiosidad. La curiosidad, sin embargo, es la que activa, por

necesidad forzada, la astucia de la niña, la que la lleva a una situación límite que exige de su imaginación el hallazgo de una solución. Creo que está tratado magistralmente.

También la cortadura a la mejilla del capitán, ese rajarle la cara y la boca, el valor de Mercedes, el valor de lo femenino, su fuerza y valentía agazapada. También esto tiene que ver con ciertos límites impuestos y transgredidos, pero de una manera opuesta. En este caso, Mercedes se ve forzada a abandonar su discreción y encarar una situación de vida o muerte con decisión y urgencia.

Me parece que el paralelismo entre la hermandad/maternidad de estos dos personajes pasa precisamente por el valor de la feminidad, y sí, también, del feminismo. Rescato mucho estos aspectos de la historia.

De igual modo, el tratamiento histórico del conflicto armado es intachable. Nadie pondría en duda que la República pretendía una vida más justa que el franquismo, que los valores de izquierda que defendían quizá atentaban contra lo que se conoce como las “buenas costumbres” (entre otras la religiosidad cristiana) y existe allí, sin duda, un grado de violencia; pero es incomparable con el cinismo del franquismo que llevó a cabo persecuciones, torturas, asesinatos y demás actos atroces, disimulando sus sombras bajo el manto benéfico de la cristiandad.

5. ¿Cómo describiría el ambiente de la película? ¿Cree usted que hay algunas aportaciones arquetípicas? Si es así ¿podría detallarlos?

El laberinto es de por sí una imagen arquetípica. Implica una desorientación al tiempo que un hallazgo, bien sea la salida o la perdición. Creo que en ese sentido es una imagen iniciática.

Me parece interesante también cómo se funden en esta historia elementos de distintos mitos, que, al menos en su origen no fueron relacionados. Por ejemplo, el laberinto de Creta (que es el primero que se me viene a la mente cuando pienso en un laberinto) ocultaba a Asterio, el minotauro: un ser cuyo cuerpo es bestial pero humano, mientras que su cabeza es taurina. En el fauno lo animal está distribuido principalmente entre las patas y la cornamenta, y que yo recuerde, no estaban relacionados con los laberintos. Sí en cambio con el dios Pan, el dios del cuerpo físico. Y es un dios que asiste a Psique (la salva del suicidio) en el mito de Eros y Psique.

Creo que es muy audaz trabajar con la fusión de estos dos mitos e insertarlos en la historia moderna. La historia española del siglo XX.

Por otro lado, España es uno de los lugares más ricos de Occidente en cuestiones arquetípicas. No es solo mitología, sino también la fantasía típica de las tierras del norte, su influencia Celta. Galicia es una tierra rica en supersticiones y concepciones fantásticas, de duendes, hadas y otros seres que no son propiamente griegos. En ese sentido la cantidad de arquetipos que aparecen en esta película responde al crisol de influencias del imaginario español y trasciende los arquetipos clásicos, y es ese otro gran logro.

6. ¿Podría dar usted alguna otra consideración sobre su apreciación general del film *El laberinto del fauno*?

Es un film muy conmovedor. Un detalle que no he mencionado hasta ahora es el valor que se le da a la lectura. Ofelia es una niña lectora, es una niña influenciada por la literatura. Hay algo en los relatos y la poesía que parece despertar al alma, que muchos de los adultos han dejado adormecer, o, directamente, la han anestesiado a cambio de *la razón*. De hecho, la guerra se produce no solo por una cuestión de intereses económicos y territoriales, o de justicia y valores, la Guerra Civil Española fue una guerra ideológica, una guerra que se llevó a cabo, entre otras cosas, por tratar de imponer una razón “correcta” (esto ocurrió de los dos lados). El desarrollo del alma es capaz de complejizar las cosas y darle motivos (móviles, disparadores, detonantes) a la vida que no están ligados exclusivamente al pensamiento. Lo que activa y la hace funcionar son los afectos y las emociones, así Ofelia busca la mandrágora, por ejemplo, y la coloca bajo la cama de su madre, no pensando que existe una razón, sino por el deseo de que mejore, es el afecto que siente por ella la que la lleva a obedecer el libro, sin ponerse a cuestionar qué tan racional pueda resultar colocar una raíz sumergida en leche debajo de una cama. Me gusta pensar esto como una confianza intuitiva en los libros.

7. ¿Qué aporte podría ofrecer actualmente el abordaje de obras cinematográficas en la formación de docentes?

Creo que una obra como esta puede brindar a los docentes la posibilidad de conocer herramientas para trabajar temas muy diversos y complejos de manera eficiente: memoria, política, libertad, y todo lo que hemos dicho hasta ahora.

El cine ofrece una cantidad enorme de relatos, que además de ser un arte ligado al tiempo, pues las imágenes se van transformando a x cuadros por segundos, es al mismo tiempo una experiencia simultánea, pues los sonidos y la fotografía ocurriendo al mismo tiempo tienen una capacidad de impresión muy efectiva en la imaginación. Un escenario, x cantidad de personajes, diálogos, música, vestuario, etc, son capaces de condensar y desplegar mucha información de una sola vez... mientras se va desarrollando.

Eso que suele llamarse “la magia del cine” es algo de lo que el promedio de la humanidad no ha podido escapar. Buena o mala (eso dependerá de los espectadores) una película es capaz de atraparnos y activar nuestra actividad cognoscitiva, requiere un grado de atención para poder comprender y asimilar lo que proyectan (o se proyecta en) las pantallas.

8. ¿Podría el análisis de obras artísticas cinematográficas aportar nuevos métodos para el abordaje de lo estético en la educación formal?

Yo creo que sí, sin ninguna duda. Ya el hecho de que las obras sean artísticas (como es el caso de *El laberinto del fauno*) apela directamente a la estética, que quizá consiste en la manera que tiene la imaginación de hacerse con el mundo, en tanto produce un extrañamiento, un artificio que luego se traduce en una manera de atender y comprender (mas no confundir) la realidad y los actos creativos.

Informante 3

Guion de entrevista

Apreciado participante:

Me dirijo a usted muy respetuosamente, dada su acostumbrada cordialidad, con el fin de hacerle las siguientes preguntas a través de este guion de entrevista, puesto que se requiere la apreciación de algunas personas como informantes para este trabajo de investigación denominado *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*. Debido a la imposibilidad de ser entrevistado(a) personalmente como hubiese querido, recurro a esta vía y, me gustaría seguir contando con usted, ya que muy probablemente sea necesaria una segunda entrevista para profundizar en alguna temática planteada por usted, o simplemente para aclarar dudas, y porque le voy a pedir también que lea la novela *El laberinto del fauno* que le enviaré en PDF a su correo.

El cuestionario que se le ofrece a continuación tiene como función primordial, recoger, en la medida de las posibilidades, todas sus impresiones, perspectivas, apreciaciones y sensaciones personales de la percepción que usted tenga al ver la película “El laberinto del fauno” (2006), primero, y de la lectura de la novela del mismo nombre basada en dicha película (2019).

Este cuestionario tiene solamente fines analítico-académicos por lo que no serán develados los datos ni la identidad de quienes tengan a bien llenarlo para que se constituya en parte de un corpus investigativo para el desarrollo de mi tesis doctoral titulada *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*.

El objetivo general de la tesis es: **Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica.**

Y como objetivos específicos, los siguientes: **-Desvelar los procesos de producción de las nuevas narrativas que se generan desde diversas plataformas tecnológicas o transmediales desde la hermenéutica. -Dilucidar los atributos discursivos de la literatura fantástica y del cine fantástico para establecer características específicas de cada caso. -Contrastar las características y rasgos estéticos del género fantástico presentes en “El laberinto del fauno” en las diferentes narrativas transmediales**

empleando un análisis semiótico-textual. -Desvelar los fundamentos epistemológicos, interpretativos y metodológicos para la valoración estética de “El laberinto del fauno”, obra enmarcada en el género fantástico. -Elaborar lineamientos epistemológicos y metodológicos con fines pedagógicos para valorar los rasgos estéticos y multiculturales presentes en la narrativa fantástica de “El laberinto del fauno”.

De antemano, le doy las gracias por su amable colaboración.

Preguntas

1. Por lo general, muchos textos literarios exitosos luego son llevados al cine. ¿Tiene conocimiento de que alguna película que, después de tener éxito, haya sido convertida en texto literario?

Los casos que conozco (o que creo conocer, más adelante explicaré por qué la duda) están inmersos en el ámbito de las nuevas generaciones. Quizá, lo que ocurre es que tienen mayor divulgación, teniendo preponderancia en este proceso las redes sociales, ya que fácilmente se hacen “virales”.

Uno de los ejemplos que conozco es el caso de “pokemon”, que si no me equivoco comenzó siendo una serie animada de televisión, luego hicieron una película, sacaron comics y posteriormente, incluso crearon un videojuego o una aplicación a través de la cual el usuario interactúa con el mundo real y el virtual a la vez, todo dentro de toda la temática que tiene que ver con pokemon. Así, el jugador tiene que ir en el mundo real con la cámara encendida del celular o del equipo en el que esté instalado el juego, tratando de ubicar a los pokemones que están escondidos en los objetos del mundo real y que aparecen en la pantalla del jugador.

Otro caso, ocurre muy a menudo con algunas películas de Disney que se vuelen tan famosas que posteriormente, se crean cuentos infantiles, libros para dibujar, obras teatrales, videojuegos sobre estas, parques temáticos, etc. Una de las películas de Disney, más recientes, con la que ocurrió esto es Frozen y realmente resulta muy curioso y, a la vez fascinante, lo que ocurre con el público infantil, ya que el “encantamiento” de los niños después de haber visto la película puede ser un incentivo extraordinario para que sientan impulsos para aprender a leer los cuentos o para dibujar, etc.

Ahora explicaré por qué surge mi duda con respecto a si los ejemplos que he puesto constituyen verdaderos ejemplos de lo que se necesita en esta encuesta o entrevista. La primera duda que me surge es si el orden de los sucesos impide o trunca que se trate de un verdadero ejemplo, ya que muchas veces el contacto que tenemos es primero con la película, nos emociona o interesa tanto la misma que luego buscamos el libro o el desarrollo de ésta en otro formato, pero no necesariamente lo que primero se creó fue la película, sino que muy probablemente y quizás, en la mayoría de los casos, lo que suele ocurrir es que la película se inspira en un libro. Hace poco me pasó que vi la película de “Elcano y Magallanes” sobre la historia del paso por el estrecho de Magallanes (la cual honestamente no conocía a profundidad o con detalle) y a raíz de esto, quiero aproximarme al libro y leer sobre Magallanes, que además relata un suceso histórico. Todo esto lo plasmo aquí debido al planteamiento de mi duda por no tener la certeza de si son ejemplos verdaderos en el sentido

de “primero fue la película y luego el libro”, debido a que a veces podemos equivocarnos en el orden de los procesos o nuestros acercamientos a los temas no coinciden con lo primero que fue creado, pero a fin de cuenta tenemos la conciencia de que una misma temática ha sido desarrollada en diversos medios. Además, mis ejemplos, en los que creo que primero fue la película y luego hubo “textos literarios” también pueden pecar de pueriles. Sin embargo, espero que puedan aportar algo.

2. Según su criterio, ¿cómo se desarrolla la película? ¿Cómo se desarrolla la narrativa? ¿Puede ofrecernos su percepción?

Desde mi punto de vista la película se desarrolla de manera sumamente interesante y fascinante en todos sus aspectos, la trama, la puesta en escena, las actuaciones, el vestuario, el maquillaje, los efectos especiales, la música, las historias que vive cada personaje, el desenlace que tiene, todo. Me pareció una excelente película en la que confluye una narrativa histórica, que se desenvuelve en la época del final de la guerra civil española y la dictadura de Franco y, una narrativa fantástica e imaginativa.

En la historia y en la conjunción de ambas narrativas existen elementos de mitología o, quizás mejor dicho, de simbología que son muy significativos (el fauno, las hadas, el propio laberinto, los umbrales que se dibujan y se atraviesan, los “rojos”, el reloj partido para que se detuviera a la hora de la muerte, el “tocar con los ojos o los ojos en las manos”, la arbitrariedad, el despotismo y el temor infundido por el estamento militar, principalmente a través del Capitán, el aumento progresivo de la “confianza” que es generado de manera proporcional al sufrimiento infligido en las torturas y con las cada vez más macabras herramientas de tortura, esto por mencionar solo algunos aspectos).

En cuanto a la estructura de la narrativa, la película comienza por el fin y el espectador debe recorrer toda la película (trama) para comprender la imagen inicial. Además, confluyen esos dos tipos de narrativa (histórica y fantasiosa) desarrollándose de manera paralela, pero entrelazada. Se puede observar un maravilloso desarrollo del relato a nivel de presentación de los personajes y sus situaciones; el planteamiento del nudo, “enrollo/laberinto” o conflicto; el descenso de la trama y, finalmente, el desenlace y ascenso, dejando en el espectador una reflexión constante sobre la injusticia y la muerte -de pronto con distintas consideraciones o consecuencias en el mundo real y el mundo fantasioso-, ya que a fin de cuentas Ofelia y el Capitán mueren, son asesinados, pero se plasma una reflexión final o “moraleja” a través del contraste entre la muerte del Capitán y la de Ofelia (los distintos finales de cada uno conforme a los comportamientos que tuvieron, el final merecido para cada muerte, Ofelia, a diferencia del Capitán, un alma pura y noble que prefirió derramar su sangre antes que la de un inocente y que en cierta forma asciende en el mundo fantasioso mientras que el Capitán es sepultado e incluso se afirma que en la memoria de su hijo no habrá recuerdos de su padre y nadie contará sobre su existencia).

3. ¿Cómo calificaría la estética puesta en escena en la película? ¿Considera usted que hay algunos elementos relativos a la estética propuesta por Del Toro en este film que quisiera comentar? ¿Cuáles? ¿Podría detallarlos?

La calificaría como “impactante”, ya lo comentaba un poco en la pregunta anterior. Creo que hay una puesta en escena sumamente gráfica de aspectos estéticos en cada detalle, por ejemplo, la transformación de las hadas que pasan de insectos parecidos a la mantis religiosa a hadas con formas femeninas. Toda la escena relativa al ser que tiene los ojos en las manos, el banquete que tiene frente a sí, la tentación de Ofelia quien termina sucumbiendo al tomar dos uvas, las imágenes en las paredes devorando niños al estilo de “El Saturno” de Tiziano, el umbral que traslada de un mundo a otro. El laberinto como lo desconocido o encrucijada que desorienta y hace sentir la sensación de estar perdido, las distintas pruebas que tiene que pasar Ofelia y la luz o ascenso al final del laberinto. También la raíz o tubérculo que Ofelia mete en leche y que asemeja una criatura humana recién nacida. La desfiguración del rostro del Capitán, que incluso se llega a disfrutar como venganza y que termina siendo una sonrisa maléfica o siniestra. También ocurre algo curioso que es que los personajes de fantasía causan impresión, el mismo fauno no es un ser precisamente agraciado, más bien, todo está rodeado de misterio e incluso te hace dudar de si realmente es un ser “bondadoso” o por el contrario el mundo al que escapa Ofelia es peor que el que intenta evadir en la realidad, a veces los personajes “buenos” tienen apariencia extraña mientras que los “malos” como el Capitán son apuestos y agraciados, las corazas vs las almas o el espíritu. La belleza como algo inasible.

4. ¿En el desarrollo de la película hay algún elemento que llame su atención de manera significativa? ¿Podría explicar cuál o cuáles y por qué? ¿Podría dar ejemplos?

La película en sí de principio a fin me encantó, pero si tuviera que elegir algún aspecto o elemento creo que elegiría el comienzo porque desde ese momento quedé cautivada. Al inicio de la película se puede observar a Ofelia agonizando, se produce la sensación de que uno ingresa por el ojo de ella a la total oscuridad, hay un movimiento ascendente de la cámara y se pueden ver unas imágenes como si estuviera ocurriendo un ascenso desde el inframundo hacia arriba. Algo hubo en esa toma, en los colores de las imágenes, en el movimiento de la cámara desde lo más bajo o profundo hasta lo más alto, acercándose a la luz, la segmentación como en especies de capas o niveles que me hizo pensar en la famosa obra de Boticelli inspirado en El infierno de Dante, desde ese momento la película me atrapó y no pude parar de verla hasta el final e incluso, una vez que había terminado, en mi mente se reproducían fragmentos, imágenes y reflexiones. Creo que es un claro ejemplo de esa forma de narrativa en la cual los personajes tienen un descenso y finalmente un ascenso. Es un inicio que promete y que al terminar de ver la película las expectativas que tenías al inicio no son defraudadas sino que de principio a fin es una obra artística.

5. ¿Cómo describiría el ambiente de la película? ¿Cree usted que hay algunas aportaciones arquetípicas? Si es así ¿podría detallarlos?

Para mí es un ambiente de suspenso, en el que ocurren sufrimientos, injusticias, por momentos hay personajes que dan terror como el Capitán o el ser de ojos en las manos, el mismo fauno. Existen también ambientes de ilusión, ensueño y de reivindicación.

Creo que si hay algunos arquetipos como la bota militar del Capitán como símbolo o representación de la maldad, el despotismo y la arbitrariedad. La típica figura de la huérfana desamparada y perdida representada en Ofelia. La mujer dócil y sumisa representada en la

madre de Ofelia. El misterio y la sabiduría representadas en un ser superior, inmortal y no humano, el fauno. La representación de la realeza, que engloba la belleza, la altitud y el trono, en la imagen final de los padres de Ofelia como reyes y de ella como princesa. La figura de los campesinos como clase luchadora, víctima de injusticias. El laberinto como hazaña de retos e intrigas del que sales, lo resuelves y logras la victoria o te pierdes y no encuentras salida nunca.

6. ¿Podría dar usted alguna otra consideración sobre su apreciación general del film *El laberinto del fauno*?

Sencillamente me encantó, nutrió mi espíritu, mi imaginación, mis conocimientos, mi proceso de análisis y estoy segura que será una película que recordaré por siempre. Gracias porque por este trabajo de investigación fue que llegué a la película.

7. ¿Qué aporte podría ofrecer actualmente el abordaje de obras cinematográficas en la formación de docentes?

Desde mi punto de vista, podría ofrecer una gran cantidad de aportes sumamente valiosos, toda vez que el análisis de las obras cinematográficas puede hacer que algunos aspectos complejos de la historia, el arte, la ciencia, etc., sean más digeribles y gráficos. Además, el análisis de obras cinematográficas genera reflexión, despierta ansias investigativas y permite presentar y dar a conocer o acercar, de forma visual, aspectos históricos, estéticos, artísticos, culturales, entre otros. En consecuencia, el potencial existente en este recurso es sumamente amplio, sin embargo creo que no ha sido tan explotado.

8. ¿Podría el análisis de obras artísticas cinematográficas aportar nuevos métodos para el abordaje de lo estético en la educación formal?

Desde mi punto de vista podría perfectamente aportar nuevos métodos para el abordaje y aprendizaje en la educación formal y creo que sería sumamente plausible. Considero que la inclusión de análisis de obras artísticas cinematográficas puede afianzar la consecución de objetivos y fines que persigue la educación formal y hacer de esta un proceso mucho más atractivo para los estudiantes. Sin embargo, creo que al menos en nuestro país, Venezuela, no es una práctica que sea comúnmente utilizada, lo cual realmente es lamentable toda vez que podría hacer que la educación sea más interactiva, novedosa y a la vez permitiría fijar con más conciencia aspectos del aprendizaje y conocimiento.

Informante 4

Guion de entrevista

Apreciado participante:

Me dirijo a usted muy respetuosamente, dada su acostumbrada cordialidad, con el fin de hacerle las siguientes preguntas a través de este guion de entrevista, puesto que se requiere la apreciación de algunas personas como informantes para este trabajo de investigación denominado *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*. Debido a la imposibilidad de ser entrevistado(a) personalmente como hubiese querido, recurro a esta vía y, me gustaría seguir contando con usted, ya que muy probablemente sea necesaria una segunda entrevista para profundizar en alguna temática planteada por usted, o simplemente para aclarar dudas, y porque le voy a pedir también que lea la novela *El laberinto del fauno* que le enviaré en PDF a su correo.

El cuestionario que se le ofrece a continuación tiene como función primordial, recoger, en la medida de las posibilidades, todas sus impresiones, perspectivas, apreciaciones y sensaciones personales de la percepción que usted tenga al ver la película “El laberinto del fauno” (2006), primero, y de la lectura de la novela del mismo nombre basada en dicha película (2019).

Este cuestionario tiene solamente fines analítico-académicos por lo que no serán develados los datos ni la identidad de quienes tengan a bien llenarlo para que se constituya en parte de un corpus investigativo para el desarrollo de mi tesis doctoral titulada *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*.

El objetivo general de la tesis es: **Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica.**

Y como objetivos específicos, los siguientes: **-Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica. -Dilucidar los atributos discursivos de la literatura fantástica y del cine fantástico para establecer características específicas de cada caso. -Contrastar las características y rasgos estéticos del género fantástico presentes en “El laberinto del fauno” en las diferentes narrativas transmediales empleando un análisis semiótico-textual. -Desarrollar los fundamentos epistemológicos, interpretativos y metodológicos para la valoración estética de “El laberinto del fauno”,**

obra enmarcada en el género fantástico. -Elaborar lineamientos epistemológicos y metodológicos con fines pedagógicos para valorar los rasgos estéticos y multiculturales presentes en la narrativa fantástica de “El laberinto del fauno”.

De antemano, le doy las gracias por su amable colaboración.

Preguntas

1. Por lo general, muchos textos literarios exitosos luego son llevados al cine. ¿Tiene conocimiento de que alguna película que, después de tener éxito, haya sido convertida en texto literario?

No, conozco muchos casos a la inversa

2. Según su criterio, ¿cómo se desarrolla la película? ¿Cómo se desarrolla la narrativa? ¿Puede ofrecernos su percepción?

La narrativa es innovadora porque retrata un momento histórico a través de los ojos de una niña, lo fantasioso genera un paralelismo con los elementos narrativos del cine clásico, los buenos vs los malos, la injusticia vs la justicia, la obediencia vs la rebeldía que libera

3. ¿Cómo calificaría la estética puesta en escena en la película? ¿Considera usted que hay algunos elementos relativos a la estética propuesta por Del Toro en este film que quisiera comentar? ¿Cuáles? ¿Podría detallarlos?

La película propone dos universos que conviven en paralelo, lo fantasioso, poblado con seres mágicos y lo real atravesado por el tilde político de la época. El anclaje entre estos dos mundos o universos, es Ofelia. El mundo lleno de imaginación e inocencia de una niña, versus una realidad triste y corrompida donde los adultos son anulados por la injusticia. El primer elemento estético interesante: El laberinto, donde al igual que en el mundo real, Ofelia debe escapar de varios retos y peligros.

El segundo elemento estético simbólico, los ojos del Fauno, que por momentos es ciego incapaz de ver, como la obediencia sin cuestionamiento de la dictadura. A través del desarrollo personal del Fauno, la posibilidad de mirar va cobrando vida.

4. ¿En el desarrollo de la película hay algún elemento que llame su atención de manera significativa? ¿Podría explicar cuál o cuáles y por qué? ¿Podría dar ejemplos?

La voz en off que narra la historia de la princesa al inicio de la película. Es una niña que emerge a la superficie, ajena al dolor y a la crueldad. Lo mítico que pone contraposición a la mentira y el dolor que caracteriza al mundo de los humanos. Humanos destruidos por un régimen cruel y lleno de censura.

Me llama la atención esta elección narrativa para contraponer desde el inicio del relato, dos mundos que parecen muy distantes, pero a través del desarrollo de la historia, se van entrelazando

5. ¿Cómo describiría el ambiente de la película? ¿Cree usted que hay algunas aportaciones arquetípicas? Si es así ¿podría detallarlos?

Es una historia llena de elementos fantásticos que componen un ambiente fantasioso mediado a través de los ojos inocentes de una niña. Si, hay varios elementos arquetípicos identificables en el filme:

El padrastro cruel, que representa lo terrible de la guerra. Es un padrastro en que su primer encuentro con Ofelia le oprime la mano y le dice con severidad que es la mano incorrecta, mientras Ofelia sostiene con la otra, libros que simbolizan la visión y el saber.

El Fauno, guardián del laberinto y especie de guía y maestro para Ofelia. Roza en lo paternal. Que protege, enseña, guía

El árbol que es consumido por el sapo gigante, que simboliza la vida y crea un paralelismo con la madre de Ofelia consumida por la enfermedad.

Lo femenino, la madre que da vida a un niño a cambio de la suya

6. ¿Podría dar usted alguna otra consideración sobre su apreciación general del film *El laberinto del fauno*?

Es una historia compleja a nivel narrativo, que usa elementos del cine fantasioso y hasta infantil, para crear un cuento de hadas para adultos. Es una reflexión acerca de la guerra, del sentido de nación, de la bondad y la crueldad humana. Es un relato autoral con maravillosos recursos estéticos que hacen de la historia un cuento conmovedor

7. ¿Qué aporte podría ofrecer actualmente el abordaje de obras cinematográficas en la formación de docentes?

Es una excelente forma visual y creativa de reflexionar sobre temas diversos. La obra cinematográfica funciona como un texto más, como un material a partir del cual se dispara la reflexión, el debate, el intercambio de visiones y estimulación de ideas. El

cine desde sus inicios ha mostrado su potencial educativo. Los avances tecnológicos actuales en términos de imagen cinematográfica elevan este potencial descriptivo que interpela de manera frontal.

8. ¿Podría el análisis de obras artísticas cinematográficas aportar nuevos métodos para el abordaje de lo estético en la educación formal?

Absolutamente. Hay cátedras en distintas escuelas y universidades dedicadas exclusivamente a esta forma de visionado integral. Donde el filme propone un punto de partida para cruzar la obra cinematográfica con otras de diversa índole: literario, teatral, textos históricos y obras de arte plásticas clásicas como pintura y escultura.

Informante 5

Guion de entrevista

Apreciado participante:

Me dirijo a usted muy respetuosamente, dada su acostumbrada cordialidad, con el fin de hacerle las siguientes preguntas a través de este guion de entrevista, puesto que se requiere la apreciación de algunas personas como informantes para este trabajo de investigación denominado *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*. Debido a la imposibilidad de ser entrevistado(a) personalmente como hubiese querido, recurro a esta vía y, me gustaría seguir contando con usted, ya que muy probablemente sea necesaria una segunda entrevista para profundizar en alguna temática planteada por usted, o simplemente para aclarar dudas, y porque le voy a pedir también que lea la novela *El laberinto del fauno* que le enviaré en PDF a su correo.

El cuestionario que se le ofrece a continuación tiene como función primordial, recoger, en la medida de las posibilidades, todas sus impresiones, perspectivas, apreciaciones y sensaciones personales de la percepción que usted tenga al ver la película “El laberinto del fauno” (2006), primero, y de la lectura de la novela del mismo nombre basada en dicha película (2019).

Este cuestionario tiene solamente fines analítico-académicos por lo que no serán develados los datos ni la identidad de quienes tengan a bien llenarlo para que se constituya en parte de un corpus investigativo para el desarrollo de mi tesis doctoral titulada *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*.

El objetivo general de la tesis es: **Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica.**

Y como objetivos específicos, los siguientes: **-Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica. -Dilucidar los atributos discursivos de la literatura fantástica y del cine fantástico para establecer características específicas de cada caso. -Contrastar las características y rasgos estéticos del género fantástico presentes en “El laberinto del fauno” en las diferentes narrativas transmediales empleando un análisis semiótico-textual. -Desarrollar los fundamentos epistemológicos, interpretativos y metodológicos para la valoración estética de “El laberinto del fauno”, obra enmarcada en el género fantástico. -Elaborar lineamientos epistemológicos y**

metodológicos con fines pedagógicos para valorar los rasgos estéticos y multiculturales presentes en la narrativa fantástica de “El laberinto del fauno”.

De antemano, le doy las gracias por su amable colaboración.

Preguntas

1. Por lo general, muchos textos literarios exitosos luego son llevados al cine. ¿Tiene conocimiento de que alguna película que, después de tener éxito, haya sido convertida en texto literario?

- No. No tengo conocimiento

2. Según su criterio, ¿cómo se desarrolla la película? ¿Cómo se desarrolla la narrativa? ¿Puede ofrecernos su percepción?

- La película es una simbiosis entre lo real, la fantasía, el suspenso y la crueldad. Sin embargo, la realidad – gracias al montaje – marcha en camino paralelo a la fantasía. El vaso comunicante entre ambos mundos es la niña. Pese a ello, fantasía y realidad no se juntan jamás. A mí parecer, un gran logro

3. ¿Cómo calificaría la estética puesta en escena en la película? ¿Considera usted que hay algunos elementos relativos a la estética propuesta por Del Toro en este film que quisiera comentar? ¿Cuáles? ¿Podría detallarlos?

-Para mí, el trabajo de luz y color es impecable en su fotografía. Igual comentario para el diseño de arte haciendo énfasis en las escenas fantásticas Las tomas que transcurren en la casa y el laberinto –por citar solo dos – se instrumentalizan en color gris pálido. La luz es fría. Incluso en la cena, un evento social, son las sombras las que llevan el protagonismo. El ambiente no deja de ser ominoso; sombrío. Nada acogedor. El laberinto, a plena luz del día, se encuentra poblado de sombras. Caso contrario donde vive el monstruo que come niños. La luz y el color son diferentes, personalizados para él. Y ni hablar de las escenas finales donde el dorado toma forma en luz y color

4. ¿En el desarrollo de la película hay algún elemento que llame su atención de manera significativa? ¿Podría explicar cuál o cuáles y por qué? ¿Podría dar ejemplos?

-Del Toro utiliza un recurso en ciertas oportunidades que me atrevo a tildar de riesgoso. En el cine, entre el realizador y el público, se establece un pacto tácito: el espectador entrega su voluntad ante el espectáculo audiovisual – más no su lógica – sí y solo sí no hay nada que perturbe su atención: errores de continuidad, problemas de luz, color, trama confusa y de errores un largo etc. En este sentido es de valorar; en el minuto 30:49 los soldados a caballo salen a buscar el sitio donde divisaron el humo de una fogata en la montaña. En el minuto 30:54 los soldados pasan delante de la cámara que los sigue en plano secuencia y movimiento (asumo) por medio del trávelin por detrás del tronco un árbol no muy grueso. Y ¿qué vemos seguidamente al terminar la cámara de pasar tras el tronco de árbol ya indicado? En 30:55 a la niña que se dirige con el libro en la mano por el mismo bosque - pero no en el mismo tramo donde corren

en sus cabalgaduras los soldados - en busca del árbol donde mora el sapo a enfrentar la primera prueba.

Al minuto 31:02 vemos nuevamente los soldados a caballo galopando. Pero el cambio de escena no fue igual a la transición anterior. Esta vez es un corte sin más.

En 31:06 del Toro repite la transición realizada en 30:55, lógicamente, siguiendo el caminar de la niña en otro sitio del bosque. En 31:02 corte nuevamente al cabalgar de los soldados y en 31:08 de nuevo la transición o cambio de escena se realiza tras pasar la cámara detrás de un árbol para ver a la niña en su caminar. Son dos narraciones en paralelo: corte para el galope, la energía de la carrera, la violencia implícita en la cabalgata y su finalidad. Transición pacífica, sutil, imperceptible para la niña, ajena e inocente al horror de la guerra. Sin embargo, el director rompe con el pacto de la lógica al valerse del paso de la cámara por detrás del tronco de los árboles – una rotura del discurso narrativo -, para ir de una escena a otra, apostando a la sujeción del público envuelto en la dinámica del relato. Un verdadero riesgo y desafío a la lógica del público. La posibilidad de “despertar al espectador” un riesgo no menor

5. ¿Cómo describiría el ambiente de la película? ¿Cree usted que hay algunas aportaciones arquetípicas? Si es así ¿podría detallarlos?

-Los personajes principales están delineados. La niña representa al bien, la inocencia y la fantasía. La mujer del guerrillero es la resistencia en cubierta, la valentía. El médico; el sentido del deber, la racionalidad. La madre de la niña; la ilusión, la maternidad, el amor. El fauno representa al guía, al mentor, al maestro. En cambio, el comandante ya entra al terreno de los estereotipos

-El ambiente es sombrío, denso, oscuro. Excepto por las pinceladas de frescura que aporta la niña.

6. ¿Podría dar usted alguna otra consideración sobre su apreciación general del film *El laberinto del fauno*?

-Los griegos definían a la estética como la belleza de las ideas. La película es una idea, un guion, producción y una puesta en escena brillante. El discurso filmico es inteligente, minucioso, detallado. Bien narrado.

7. ¿Qué aporte podría ofrecer actualmente el abordaje de obras cinematográficas en la formación de docentes?

-En mi concepto, debería ser materia obligatoria. El cine es espejo de la sociedad. El cine es mensaje. La gente ha sido llevada a considerar hecho filmico como entretenimiento puro y no es verdad. El cine es arte. El cine no le cambia la vida a nadie pero sí induce a la reflexión. ¿Un arte que puede funcionar como entretenimiento? Puede. Y de hecho lo hace. En menor medida, pero lo hace. Con esta película podemos ver que arte y entretenimiento no están divorciados.

En el aspecto formación, considero importante – muy importante – la sensibilidad que puede despertar el cine en la formación docentes. El cine permite ver al otro. Incentiva la empatía, resalta el arte, estimula la crítica. Le da alas a la imaginación

8. ¿Podría el análisis de obras artísticas cinematográficas aportar nuevos métodos para el abordaje de lo estético en la educación formal?

-Por supuesto. Uno de los fenómenos implícitos al cine es su subjetividad. Todos tenemos miradas distintas ante el discurso filmico. La reflexión que genera la forma y el relato cinematográfico son estimulantes del pensamiento. Es de allí donde parte lo nuevo, las inéditas sendas de abordaje al planteamiento audiovisual; la deconstrucción del discurso trae como consecuencia modernos métodos que darán forma y sentido a la renovada apreciación cinematográfica

Informante 6

Guion de entrevista

Apreciado participante:

Me dirijo a usted muy respetuosamente, dada su acostumbrada cordialidad, con el fin de hacerle las siguientes preguntas a través de este guion de entrevista, puesto que se requiere la apreciación de algunas personas como informantes para este trabajo de investigación denominado *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*. Debido a la imposibilidad de ser entrevistado(a) personalmente como hubiese querido, recurro a esta vía y, me gustaría seguir contando con usted, ya que muy probablemente sea necesaria una segunda entrevista para profundizar en alguna temática planteada por usted, o simplemente para aclarar dudas, y porque le voy a pedir también que lea la novela *El laberinto del fauno* que le enviaré en PDF a su correo.

El cuestionario que se le ofrece a continuación tiene como función primordial, recoger, en la medida de las posibilidades, todas sus impresiones, perspectivas, apreciaciones y sensaciones personales de la percepción que usted tenga al ver la película “El laberinto del fauno” (2006), primero, y de la lectura de la novela del mismo nombre basada en dicha película (2019).

Este cuestionario tiene solamente fines analítico-académicos por lo que no serán develados los datos ni la identidad de quienes tengan a bien llenarlo para que se constituya en parte de un corpus investigativo para el desarrollo de mi tesis doctoral titulada *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*.

El objetivo general de la tesis es: **Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica.**

Y como objetivos específicos, los siguientes: **-Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas que se generan desde diversas plataformas tecnológicas o transmediales desde la hermenéutica. -Dilucidar los atributos discursivos de la literatura fantástica y del cine fantástico para establecer características específicas de cada caso. -Contrastar las características y rasgos estéticos del género fantástico presentes en “El laberinto del fauno” en las diferentes narrativas transmediales empleando un análisis semiótico-textual. -Desarrollar los fundamentos epistemológicos, interpretativos y metodológicos para la valoración estética de “El laberinto del fauno”, obra enmarcada en el género fantástico. -Elaborar lineamientos epistemológicos y metodológicos con fines pedagógicos para valorar los rasgos estéticos y multiculturales presentes en la narrativa fantástica de “El laberinto del fauno”.**

De antemano, le doy las gracias por su amable colaboración.

Preguntas

1. Por lo general, muchos textos literarios exitosos luego son llevados al cine. ¿Tiene conocimiento de que alguna película que, después de tener éxito, haya sido convertida en texto literario?

Efectivamente, suele suceder que muchas películas están basadas en textos literarios, rara vez sucede que el texto se base en una película. Sin embargo, un ejemplo de ello podría ser *El Laberinto del Fauno*, cuya película dio origen al texto de su mismo nombre. Por otra parte, si bien las películas de superhéroes de MARVEL, están, en un principio, basadas en un comic, luego de las películas, hay ediciones de los comics que siguen la saga de la película.

2. Según su criterio, ¿cómo se desarrolla la película? ¿Cómo se desarrolla la narrativa? ¿Puede ofrecernos su percepción?

La película se desarrolla entre lo real y lo fantasioso. Es decir, por un lado narra un hecho real e histórico como lo fue la guerra civil española y todas las características de ella, y por el otro lado lleva al espectador al mundo de la fantasía, propio de los cuentos de hadas. Sin embargo ese mundo fantasioso está narrado mostrando la crueldad y las vicisitudes que en paralelo se desarrollan en el mundo real. La historia sigue una secuencia cronológica, aun cuando se desarrollan dos historias en paralelo. La historia transmite diversas emociones a medida que se desarrolla, pasando por el suspenso, el misterio, el terror, la angustia e inclusive por la ternura. Todas esas emociones están presentes tanto en lo fantasioso como en la realidad, donde Ofelia representa el nexo de unión entre ambas historias.

3. ¿Cómo calificaría la estética puesta en escena en la película? ¿Considera usted que hay algunos elementos relativos a la estética propuesta por Del Toro en este film que quisiera comentar? ¿Cuáles? ¿Podría detallarlos?

El Laberinto del Fauno logra transmitir una realidad muy dura a través del sometimiento a un régimen dictatorial y la resistencia de la guerrilla antifranquista, pero a su vez traslada al espectador a la fantasía bastante inocente, que es propia de la infancia, donde la imaginación y la inocencia es lo que reina.

4. ¿En el desarrollo de la película hay algún elemento que llame su atención de manera significativa? ¿Podría explicar cuál o cuáles y por qué? ¿Podría dar ejemplos?

Creo que en todo momento me llama la atención la crudeza de una realidad postguerra, la persecución de todo aquel que piense distinto, y como el pensar distinto es inmediatamente símbolo de traición. Esto último también se traslada un poco a las tres pruebas que debe completar Ofelia antes de que salga la luna llena, las cuales deben ser completadas en estricto

rigor tal como fueron encomendadas, y en caso contrario pareciera que entonces Ofelia no es la elegida, o ha traicionado a su reino.

5. ¿Cómo describiría el ambiente de la película? ¿Cree usted que hay algunas aportaciones arquetípicas? Si es así ¿podría detallarlos?

Entendiendo el concepto de arquetipo como un perfil de la personalidad, como patrones de conducta. Los personajes de *El Laberinto del Fauno* parecieran estar concebidos siguiendo un arquetipo, en esta obra –tanto en la realidad como en la fantasía- los personajes o son buenos o son malos, vemos como por ejemplo el villano y el gobernante están representados principalmente por Vidal, que a su vez representa todo un sistema represivo y dictatorial. Del mismo modo Mercedes representa al cuidador, rol en el que vemos también a Ofelia, quien también es la heroína en la obra y quien como princesa del mundo subterráneo deberá cumplir con las tres pruebas antes de que salga la luna llena; esto por citar algunos arquetipos.

6. ¿Podría dar usted alguna otra consideración sobre su apreciación general del film *El laberinto del fauno*?

Es sin duda una obra que maravilla desde el primer instante en el que comienza con una voz en off narrando un cuento de hadas y a su vez muestra la realidad de una España post guerra.

7. ¿Qué aporte podría ofrecer actualmente el abordaje de obras cinematográficas en la formación de docentes?

El proceso de enseñanza y aprendizaje desde lo artístico, no solo desde el abordaje de obras cinematográficas, sino en general desde las diferentes representaciones artísticas, permite que haya un desarrollo de la creatividad, sin duda hay un estímulo de la fantasía mientras se enseña y aprende de forma distendida y lúdica, sin dejar de complementar conocimientos, integrar ideas y lenguajes.

8. ¿Podría el análisis de obras artísticas cinematográficas aportar nuevos métodos para el abordaje de lo estético en la educación formal?

Si, puesto que el análisis de obras artísticas brinda la oportunidad de ampliar el conocimiento y de pensar creativamente. Además el análisis de obras artísticas cinematográficas permite estimular el desarrollo de las capacidades sensitivas, cognitivas y creativas. Así, es posible integrar los conceptos teóricos a través de la interacción, la comunicación y expresión de sentimientos y emociones, lo que en consecuencia permite una formación integral.

Guion de entrevista

Apreciado participante:

Me dirijo a usted muy respetuosamente, dada su acostumbrada cordialidad, con el fin de hacerle las siguientes preguntas a través de este guion de entrevista, puesto que se requiere la apreciación de algunas personas como informantes para este trabajo de investigación denominado *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*. Debido a la imposibilidad de ser entrevistado(a) personalmente como hubiese querido, recurro a esta vía y, me gustaría seguir contando con usted, ya que muy probablemente sea necesaria una segunda entrevista para profundizar en alguna temática planteada por usted, o simplemente para aclarar dudas, y porque le voy a pedir también que lea la novela *El laberinto del fauno* que le enviaré en PDF a su correo.

El cuestionario que se le ofrece a continuación tiene como función primordial, recoger, en la medida de las posibilidades, todas sus impresiones, perspectivas, apreciaciones y sensaciones personales de la percepción que usted tenga al ver la película “El laberinto del fauno” (2006), primero, y de la lectura de la novela del mismo nombre basada en dicha película (2019).

Este cuestionario tiene solamente fines analítico-académicos por lo que no serán develados los datos ni la identidad de quienes tengan a bien llenarlo para que se constituya en parte de un corpus investigativo para el desarrollo de mi tesis doctoral titulada *Desde El laberinto del fauno: narrativas transmedia y educación a través del conocimiento sensible*.

El objetivo general de la tesis es: **Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas transmediales desde una perspectiva hermenéutica.**

Y como objetivos específicos, los siguientes: **-Desarrollar algunos lineamientos epistémicos, interpretativos y metodológicos con fines pedagógicos, que caractericen los procesos de producción de las nuevas narrativas que se generan desde diversas plataformas tecnológicas o transmediales desde la hermenéutica. -Dilucidar los atributos discursivos de la literatura fantástica y del cine fantástico para establecer características específicas de cada caso. -Contrastar las características y rasgos estéticos del género fantástico presentes en “El laberinto del fauno” en las diferentes narrativas transmediales empleando un análisis semiótico-textual. -Desarrollar los fundamentos epistemológicos, interpretativos y metodológicos para la valoración estética de “El laberinto del fauno”, obra enmarcada en el género fantástico. -Elaborar lineamientos epistemológicos y metodológicos con fines pedagógicos para valorar los rasgos estéticos y multiculturales presentes en la narrativa fantástica de “El laberinto del fauno”.**

De antemano, le doy las gracias por su amable colaboración.

Preguntas

1. Por lo general, muchos textos literarios exitosos luego son llevados al cine. ¿Tiene conocimiento de que alguna película que, después de tener éxito, haya sido convertida en texto literario?

Efectivamente, suele suceder que muchas películas están basadas en textos literarios, rara vez sucede que el texto se base en una película. Sin embargo, un ejemplo de ello podría ser *El Laberinto del Fauno*, cuya película dio origen al texto de su mismo nombre. Por otra parte, si bien las películas de superhéroes de MARVEL, están, en un principio, basadas en un comic, luego de las películas, hay ediciones de los comics que siguen la saga de la película.

2. Según su criterio, ¿cómo se desarrolla la película? ¿Cómo se desarrolla la narrativa? ¿Puede ofrecernos su percepción?

La película se desarrolla entre lo real y lo fantasioso. Es decir, por un lado narra un hecho real e histórico como lo fue la guerra civil española y todas las características de ella, y por el otro lado lleva al espectador al mundo de la fantasía, propio de los cuentos de hadas. Sin embargo ese mundo fantasioso está narrado mostrando la crueldad y las vicisitudes que en paralelo se desarrollan en el mundo real. La historia sigue una secuencia cronológica, aun cuando se desarrollan dos historias en paralelo. La historia transmite diversas emociones a medida que se desarrolla, pasando por el suspenso, el misterio, el terror, la angustia e inclusive por la ternura. Todas esas emociones están presentes tanto en lo fantasioso como en la realidad, donde Ofelia representa el nexo de unión entre ambas historias.

3. ¿Cómo calificaría la estética puesta en escena en la película? ¿Considera usted que hay algunos elementos relativos a la estética propuesta por Del Toro en este film que quisiera comentar? ¿Cuáles? ¿Podría detallarlos?

El *Laberinto del Fauno* logra transmitir una realidad muy dura a través del sometimiento a un régimen dictatorial y la resistencia de la guerrilla antifranquista, pero a su vez traslada al espectador a la fantasía bastante inocente, que es propia de la infancia, donde la imaginación y la inocencia es lo que reina.

4. ¿En el desarrollo de la película hay algún elemento que llame su atención de manera significativa? ¿Podría explicar cuál o cuáles y por qué? ¿Podría dar ejemplos?

Creo que en todo momento me llama la atención la crudeza de una realidad postguerra, la persecución de todo aquel que piense distinto, y como el pensar distinto es inmediatamente símbolo de traición. Esto último también se traslada un poco a las tres pruebas que debe completar Ofelia antes de que salga la luna llena, las cuales deben ser completadas en estricto

rigor tal como fueron encomendadas, y en caso contrario pareciera que entonces Ofelia no es la elegida, o ha traicionado a su reino.

5. ¿Cómo describiría el ambiente de la película? ¿Cree usted que hay algunas aportaciones arquetípicas? Si es así ¿podría detallarlos?

Entendiendo el concepto de arquetipo como un perfil de la personalidad, como patrones de conducta. Los personajes de *El Laberinto del Fauno* parecieran estar concebidos siguiendo un arquetipo, en esta obra –tanto en la realidad como en la fantasía- los personajes o son buenos o son malos, vemos como por ejemplo el villano y el gobernante están representados principalmente por Vidal, que a su vez representa todo un sistema represivo y dictatorial. Del mismo modo Mercedes representa al cuidador, rol en el que vemos también a Ofelia, quien también es la heroína en la obra y quien como princesa del mundo subterráneo deberá cumplir con las tres pruebas antes de que salga la luna llena; esto por citar algunos arquetipos.

6. ¿Podría dar usted alguna otra consideración sobre su apreciación general del film *El laberinto del fauno*?

Es sin duda una obra que maravilla desde el primer instante en el que comienza con una voz en off narrando un cuento de hadas y a su vez muestra la realidad de una España post guerra.

7. ¿Qué aporte podría ofrecer actualmente el abordaje de obras cinematográficas en la formación de docentes?

El proceso de enseñanza y aprendizaje desde lo artístico, no solo desde el abordaje de obras cinematográficas, sino en general desde las diferentes representaciones artísticas, permite que haya un desarrollo de la creatividad, sin duda hay un estímulo de la fantasía mientras se enseña y aprende de forma distendida y lúdica, sin dejar de complementar conocimientos, integrar ideas y lenguajes.

8. ¿Podría el análisis de obras artísticas cinematográficas aportar nuevos métodos para el abordaje de lo estético en la educación formal?

Si, puesto que el análisis de obras artísticas brinda la oportunidad de ampliar el conocimiento y de pensar creativamente. Además el análisis de obras artísticas cinematográficas permite estimular el desarrollo de las capacidades sensitivas, cognitivas y creativas. Así, es posible integrar los conceptos teóricos a través de la interacción, la comunicación y expresión de sentimientos y emociones, lo que en consecuencia permite una formación integral.

CURRÍCULO

DATOS PERSONALES

Nombres y apellidos: Reina María León Beretta

C.I.: 5.887.729

Dirección: Av. Los Bucares, Res. “Universidad”, Piso 2, Apartamento # 9, Las Acacias, Caracas.

Teléfonos: Habitación 0212-6340212

Celular 0416-7232876

Correo electrónico: rleonberetta@gmail.com

DATOS ACADÉMICOS

Tesista del Doctorado en Cultura y Arte para América Latina y El Caribe del Instituto Pedagógico de Caracas de la UPEL.

2013 Magíster en Lengua y Literatura por la Universidad Pedagógica Experimental Libertador-Instituto Pedagógico de Caracas.

2007 Diplomado Docencia en Educación Superior UPEL-Vicerrectorado de Extensión.

1995 Maestrante: “Historia de Venezuela Republicana, Universidad Central de Venezuela (inconclusa)

1983 Licenciada en Letras, Universidad Central de Venezuela.

1976 Bachiller en Ciencias y Humanidades, Liceo L. M. Urbaneja Achelpohl.

DATOS LABORALES

Abril 2023 Directora de los Servicios de Apoyo al Rector.

2015-2023 Coordinadora Nacional de Unidad de Servicios de Apoyo a las Comunidades Educativas (USACE del Vicerrectorado de Extensión de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (UPEL)

2011-2013 Responsable Local de Docencia del Centro de Atención Caracas UPEL-IMPM

2010 Coordinadora del Programa de Educación Integral UPEL-IMPM.

2009 Coordinadora Nacional de la Especialidad de Lengua y Literatura, UPEL-IMPM

Coordinadora Nacional del Programa de Generación de Relevos UPEL-IMPM.

2008 Hasta la actualidad

-Docente del área de Lengua y Literatura en Pre y Postgrado de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador-Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio.

-Tutora de Trabajos de Grado de Maestría

Docente del área de Lengua en Convenios Nacionales e Internacionales

2006 Coordinadora Académica del Convenio UNESR-Sutdcem Caracas para Docentes en Servicio, Núcleo Académico de Palo Verde de la Universidad Nacional Experimental Simón Rodríguez.

2000-2006 Correctora de pruebas de la Revista *Tierra Firme* (Revista de Historia y Ciencias Sociales).

2000 Correctora de pruebas de la *Revista Nacional de Cultura (facsimil)* en su versión electrónica, Centro de Estudios Latinoamericanos Rómulo Gallegos (CELARG).

1997 Coordinadora de la Oficina de Investigaciones Históricas y Políticas del Congreso de la República bajo la dirección del doctor Ramón J. Velásquez.

1994-1997 Investigadora de la Oficina de Investigaciones Históricas y Políticas del Congreso de la República.

1980-1994 Correctora de publicaciones de la Dirección General del Congreso de la República.

PUBLICACIONES

2013 -Artículos en las revistas universitarias “Topica Extensa”, “Sapiens” y “Status quo”.

1989-1997 “Colección Pensamiento Político Venezolano del Siglo XX”, Oficina de Investigaciones Históricas y Políticas del Congreso de la República.
(Varios volúmenes correspondientes a los períodos presidenciales de Eleazar López Contreras (1936-1941) Isaías Medina Angarita (1941-1945), Junta Revolucionaria de Gobierno (1945-1947), Rómulo Gallegos (1948), Juntas Provisorias (1948-1952).

OTRAS ACTIVIDADES

-Miembro del Comité Editorial de la Revista *La UPEL en la escuela*, del Vicerrectorado de Extensión de la UPEL.

-Colaboradora del Circuito Nacional Radio UPEL del Vicerrectorado de Extensión en la Sede Rectoral.

-Tallerista “¿Cómo escribir para publicar?”.

-Tallerista “Leer y escribir para publicar en la Universidad” para docentes del Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio.

ASOCIACIONES

-Miembro del Centro de Investigaciones de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador-Instituto de Mejoramiento Profesional del Magisterio, en la línea de Investigación de Enseñanza de la Lengua materna.

-Miembro de la Asociación de Profesores de la Universidad Pedagógica Experimental Libertador (APROUPEL)