

## **TRANSFORMACIÓN Y RESONANCIA DEL CUENTO DE HADAS EN LA VARA MÁGICA DE IDA GRAMCKO Y EL LABERINTO DEL FAUNO DE GUILLERMO DEL TORO**

Joussette Rivodó

Universidad Central de Venezuela – Venezuela

jurivodo@gmail.com

El artículo expone la manera en que tres poemas y un filme reescriben algunas imágenes de la tradición del cuento de hadas. Para ello se analizan algunos aspectos temáticos comunes: el viaje de iniciación de un personaje femenino, la exposición y la intemperie que ese viaje comporta, y los contextos (tanto de género discursivo como estéticos) de cada obra. La reflexión atiende a lo que en el cuento crece al pasar por lenguajes diferentes al de la narrativa literaria propiamente dicha, y a lo que ese juego de intertextos, acompañado por el testimonio de los autores, nos dice sobre el quehacer del creador.

*Palabras clave:* cuento de hadas; tema; viaje iniciático; intemperie; metáfora; horror.

### **TRANSFORMATION AND RESONANCE OF THE FAIRY TALE IN IDA GRAMCKO'S *THE MAGIC WAND* AND GUILLERMO DEL TORO'S *THE LABYRINTH OF THE FAUN***

The article examines the way in which three poems and a movie rewrite certain images taken from the tradition of the fairy tale. To this end, it analyzes a few common thematic aspects: the voyage of initiation of a female character, the trials which this voyage implies, and the contexts (both generic and esthetic) of each work. Particular attention is paid to the elements of the tale which grow in passing through languages different from literary narrative in the strict sense of the word, and to what we learn about the creator's work from this play of intertexts, supported by the statements of the authors themselves.

*Keywords:* fairy tale; theme; voyage of initiation; trials; metaphor; horror.

I

ES EVIDENTE QUE LA LITERATURA infantil y la juvenil son hoy en día géneros de gran difusión. Detenerse un poco en este asunto permite, al menos, reparar en dos ideas. La primera es que sucede de un fenómeno doble de lectura y escritura: los autores de los nuevos cuentos infantiles son lectores apasionados que siguen una tradición o reaccionan ante el modelo canónico de los cuentos consagrados, como los de Charles Perrault, los de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, y los de Hans Christian Andersen, o ante las creaciones de Lewis Carroll y de J. R. R. Tolkien. Un lector aguzado podría afirmar, con justeza y razón, que este no es un fenómeno exclusivo de la literatura infantil y juvenil:

Solo pueden hacerse poemas a partir de otros poemas, novelas, a partir de otras novelas [...] El deseo de escribir, propio del escritor, no puede provenir más que de una experiencia previa de la literatura [...] La literatura no saca sus fuerzas más que de sí misma [...] Todo lo nuevo en literatura no es sino material antiguo vuelto a forjar [...] <sup>1</sup> (Todorov 1982, 18)

La segunda es que las obras de estos autores son motivo para la creación de nuevos relatos, que en algunos casos no solo sobrepasan la categoría de “literatura para niños”, sino que se desbordan hacia otras formas de la creación artística, como el cine, la pintura y la poesía. ¿Qué gana el cuento en este juego de intertextos, de diálogos

---

1 En este texto, Tzvetan Todorov revisa críticamente las ideas de Northrop Frye en torno a la noción de género. Indica, con relación a estas líneas: “Ninguna de estas ideas es absolutamente original (aunque rara vez Frye cita sus fuentes): se las puede encontrar, por una parte, en Mallarmé o Valéry, así como en una de las tendencias de la crítica francesa contemporánea que continúa esta tradición (Blanchot, Barthes, Genette); por otra, y profusamente ejemplificada, entre los formalistas rusos; y por fin, en autores como T. S. Eliot” (1982, 18).

entre obras y lenguajes? ¿Qué nos dice este juego sobre el quehacer del creador y sobre su obra?

En el presente artículo se expondrá el modo en el que se reescribe el cuento de hadas en dos obras ajenas a la narración literaria: *La vara mágica* (1948), poemario de Ida Gramcko (1924-1994) —del que seleccionamos tres poemas: “Blanca-Nieve”, “La Cenicienta” y “Piel de Asno”<sup>2</sup>—, y *El laberinto del fauno* (2006), un filme de Guillermo del Toro (1964-).

Gramcko y Del Toro ponen en evidencia su relación con el cuento de hadas a partir de sus experiencias de lectura<sup>3</sup> y, desde ahí, incorporan y cambian estructuras, motivos, imágenes del cuento; es decir, lo convierten en materia para la creación. Esto se constata en el cambio que sufre el tema específico del viaje de iniciación que emprende,

- 
- 2 Escogí trabajar con la reescritura de *Blanca Nieves*, *La Cenicienta* y *Piel de Asno*, considerando, primero, que se trata de cuentos “clásicos” conocidos de manera directa o indirecta por un público bastante amplio. En segundo lugar, tomo en cuenta que en ellos se narran historias presentes en el acervo popular de diferentes culturas —no solo europeas—. Se sabe de al menos 345 variantes de *La Cenicienta*. La primera de la que se tiene registro aparece en China, en el año 850 d. C., y se llamó *Yeh-hsien*. Trata de una joven pescadora asistida por un pez gigante que le trae oro, perlas, vestidos y comida. Encontramos otras Cenicientas, por ejemplo, en Indonesia, Filipinas, Armenia (Tatar 2004, 114). La presencia de la perturbadora *Piel de Asno* es menos recurrente; no obstante, se le encuentra en princesas como Allerleirauh, Catskin o Cap o’ Rushes, que para escapar del padre incestuoso se visten con pieles de animales, huyen y se refugian en la invisibilidad de las tareas serviles, hasta que se encuentran con su príncipe (Tatar 2004, 291). Finalmente, me ha seducido la manera en que Ida Gramcko retomó esas historias, esas imágenes de princesas, esa idea de viaje.
  - 3 Opto por el término *cuento de hadas* en lugar de *cuento maravilloso*, por ser este el que Ida Gramcko y Guillermo del Toro usan al referirse a estos relatos. En la obra de la poeta encontramos las expresiones: *cuento infantil*, *cuento viejo*, *cuento de hadas* (1967, 65 y 212). En el guión de *El laberinto del fauno*, Del Toro escribe: “En el interior del auto viaja Ofelia, que lee un libro de cuentos de hadas ilustrado” (2006, 11). Consecuente con el propósito de atender a la relación del artista con la obra primera, elijo adoptar el término que utilizan ambos autores. Lo interesante será ver en el análisis de las obras lo que esta nueva lectura aporta a la tradición literaria y a la reflexión sobre la creación artística.

en este caso, una princesa, tanto en la selección de los poemas de Gramcko como en la película de Del Toro<sup>4</sup>.

Con la excepción de la obra de Claudio Guillén, los estudios de tema en la literatura comparada se ocupan poco de la poesía. Esto me dio la oportunidad de situar el análisis de los poemas de Gramcko revisando, desde la propia obra, cómo las cualidades del lenguaje poético iluminan la materia del cuento<sup>5</sup>.

Lo mismo sucede con la incorporación de la materia del cuento en el cine, sobre todo porque los diversos materiales y estudios dedicados al análisis comparado del cine y la literatura concentran su atención, fundamentalmente, en dos aspectos: la adaptación filmica de la obra literaria y la influencia del cine en la literatura del siglo xx<sup>6</sup>. *El laberinto del fauno* no se presenta como la reescritura de un cuento específico; se hace necesario entonces, ver la manera en que el filme de Guillermo del Toro se apropia de imágenes, símbolos y estructuras propias del cuento de hadas.

## II

Transformar. Resonar. Las imágenes que surgen del combinar las definiciones de estas palabras son las del gesto de hacer cambiar de forma algo, mientras, por repercusión, se hace prolongar su sonido, aunque este vaya disminuyendo poco a poco<sup>7</sup>. Transformación y resonancia se dan simultáneamente en la intertextualidad, al enten-

4 Claudio Guillén nos habla del tema como *eso* que vincula a la obra con el mundo y con la propia obra (1985, 254). Así, la elección del tema favorece el análisis comparativo desde la comprensión de lo que sucede con el cuento al ser incorporado en la creación del poema y del filme.

5 Cristina Naupert indica, en su revisión de las tendencias del estudio de temología comparatista, que la “exclusión del dominio de lo lírico” obedece a que este “está exento de estructuras narrativas asimilables a un entramado de acciones y acontecimientos” (2001, 83).

6 Véase Fernández “Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)” (1993, 37-55) y Clerc “La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión” (1994, 237-273).

7 Tomo las imágenes de las definiciones que, de las palabras mencionadas, nos ofrece el *Diccionario de la Real Academia Española* (2001, 1958 y 2211).

der esta como “la relación que un texto literario [o de otra índole] mantiene desde su interior con otros textos”<sup>8</sup>.

Al optar por la intertextualidad, el artista, entonces, expone su vivencia de la lectura. Cabe recordar la insistencia juguetona de Jorge Luis Borges en considerar sus escritos como testimonios de un lector atento (Borinsky 1975, 605). Y esto es acaso otra manera de decir, como Roland Barthes, que al escribir respondiendo a la “verdad lúdica” de la lectura, el lector se compromete desde su cuerpo con el texto primero, “siguiendo la llamada de los signos del texto, de todos esos lenguajes que lo atraviesan y que forman una especie de irisada profundidad en cada frase” (Barthes 1987, 37-38). Así, desde esta perspectiva,

[l]a obra “individual” se convierte en el testimonio de una lectura que propone otra. Existe como una figura de su propia inestabilidad; solo es posible por una relación de analogía con algo distinto y, sin embargo, para efectuar la ilusión de su propia presencia (visibilidad, como diría el reseñador de Menard) debe indicar la fisura que la separa de aquello que desea imitar, de aquello con lo cual desea confundirse. (Borinsky 1975, 605)

La obra segunda, es decir, la que se presenta como reescritura o que anuncia su relación de intertextualidad con una obra primera, es obra nueva y al mismo tiempo dependiente, pues confiesa el íntimo lazo que la une con aquello que “lee”. La obra primera se convierte en materia para la creación.

---

8 Nótese que invierto la siguiente definición de José Enrique Martínez Fernández: “entendiendo por tal, en principio la relación que un texto literario mantiene desde su interior con otros textos, sean estos literarios o no” (2001, 45). Lo hago porque en este artículo se leen unas obras “segundas” que pertenecen a lenguajes —o si se prefiere, a géneros— ajenos a la narrativa literaria: la poesía y el cine. Particularmente en el caso del segundo, a menos, tal vez, que tomemos en cuenta el guion y obviemos el lenguaje técnico que lo caracteriza, podemos solo figuradamente hablar del filme como texto literario. No obstante, al hacer esta inversión de la definición de intertextualidad no dejo de lado que frente a las obras estudiadas somos, ante todo, lectores.

Así es posible decir que en el proceso de creación de los poemas “Blanca-Nieve”, “La Cenicienta” y “Piel de Asno”, y en el de *El laberinto del fauno*, el cuento de hadas deja de ser un conjunto de relatos que poseen determinadas características, para condensarse en una estructura y una forma absorbidas en la composición de algo que no pertenece propiamente (o solamente) al ámbito de la narrativa.

Para hablar de la transformación y de la resonancia del cuento de hadas en los poemas y el filme a tratar, hace falta reparar en la configuración de la materia, de la forma, de la estructura que fue transformada, aunque esa materia no se revele separada de las obras que la incorporan. Es necesario aguzar la mirada, percibir entre líneas la presencia del cuento. Aquí es donde el tema guía la lectura y donde se hace natural la comparación. Atendiendo a lo que es común entre las obras es posible dar con la obra primera, que en este caso es una materia<sup>9</sup>. E inevitablemente se verá también cómo se separan las reescrituras de esa materia.

En “Blanca-Nieve”, “La Cenicienta” y “Piel de Asno”, la voz poética y las imágenes hacen recordar a las heroínas de los cuentos homónimos. Los tres poemas aluden a una transformación, a una muerte y a una resurrección que necesariamente debe experimentar el yo femenino que habla en ellos. Ofelia, en *El laberinto del fauno*, es al mismo tiempo Moanna, una princesa perdida entre los mortales, y debe pasar por tres pruebas (al final son realmente cuatro, como explicaré más adelante) para poder recuperar su condición, que implica también morir y volver a nacer. Así, el tema del viaje iniciático femenino es una bisagra: el tercer elemento de la comparación que permite relacionar los cuentos y sus reescrituras.

---

9 Lo que llamamos *materia* se asemeja a la noción de *Stoff*, término alemán que, según nos indica Cristina Naupert, ha adoptado diferentes acepciones e incluso ha sido empleado como sinónimo de tema. La definición que ofrece Naupert se refiere en particular a una “fábula, o materia narrable, con estructura y forma, que luego llega a convertirse propiamente en relato”. Como se verá a lo largo de la investigación, nos es útil atender a esa condición de estructura, de prerrelato que contiene esta definición (2001, 80-81).

¿Cómo es el viaje de las heroínas en los cuentos de hadas? A diferencia de lo que sucede en las crónicas de viaje o en otros tipos de literatura, cuya composición incorpora la transformación del personaje a partir de su travesía, en el cuento de hadas el desplazamiento carece de importancia. La atención se concentra en “las paradas”; lo que, según Vladimir Propp, da cuenta de la antigüedad de los elementos estáticos que provienen de los ritos de iniciación: “el espacio se ha insertado en algo que existía antes [...] Las representaciones espaciales reparten en distancias lo que en el rito constituían las fases” (Propp 1981a, 64).

Lo que importa, entonces, no es tanto el viaje como sus etapas, los momentos en los que el personaje es puesto a prueba. Por eso, ante la pregunta ¿quién es el héroe?, no daremos en el cuento con el trazo minucioso de una personalidad que muta, sino con unas cualidades definidas por las acciones que este realiza a lo largo de su viaje de iniciación.

¿Y qué puede decirse de las heroínas de cuento, en relación con su manera de afrontar el viaje? Blanca Nieves se interna en el bosque para huir de la muerte. Cenicienta solo se desplaza al castillo donde el baile se celebra. Piel de Asno se traslada lejos de su reino para escapar de su padre. Los lugares a los que se dirigen solo cobran importancia al ser vinculados con el cambio de una situación en la que las doncellas carecen de algo, a otra, en la que son recompensadas. Luego, se hace evidente que tanto Blanca Nieves como Cenicienta y Piel de Asno superan las pruebas de la iniciación por la intervención de la “buena fortuna”, encarnada en la figura de un benefactor: los enanos que viven en el bosque, el hada madrina, o la fuerza de la naturaleza y la asistencia de la madre muerta, como sucede en la versión de *La Cenicienta* de los Grimm.

Lo que podría servir como guía para iniciar una diferenciación del viaje emprendido por los tres personajes femeninos de estos cuentos es, en primer lugar, la importancia que tiene la buena fortuna en el proceso de iniciación, y en segundo, el hecho de que este

se inicia de manera “forzada”, y no con un llamado<sup>10</sup>. Las heroínas se ven obligadas, luego de la muerte de la madre, a abandonar su refugio y a exponerse a lo desconocido —incluso cuando apenas salen de casa, como Cenicienta—<sup>11</sup>. A todo esto habrá que añadir otro elemento: al final de ese paso del refugio a la intemperie se encuentra, al decir de J. R. R. Tolkien, la “buena catástrofe” o el final feliz, que en este caso es la recuperación o la ganancia de su condición de princesas debido al matrimonio (Tolkien 1994, 84).

### III

El viaje de iniciación en *El laberinto del fauno* es realizado por una princesa que ha olvidado su condición. Debe pasar por tres pruebas para demostrar que es digna de regresar a su reino, guiada por un ayudante, un ambiguo iniciador<sup>12</sup>. En apariencia, la estructura del viaje se mantiene intacta. No obstante, Guillermo del Toro introduce en la historia algunas alusiones a lo mitológico, acaso con la intención de acercar el cuento a sus orígenes: el iniciador es un fauno, el

- 
- 10 Al menos no con un llamado como el que recibe, generalmente, el héroe masculino, y que está dirigido a resarcir un daño causado a alguien. Sin embargo, y parafraseando a Joseph Campbell, es posible considerar *llamado* a la “ligereza accidental” que hace que el personaje quede “expuesto”, sobre todo tomando en cuenta la función que cumple este evento en el relato: “grande o pequeña, sin importar el estado o el grado de la vida, la llamada levanta siempre el velo que cubre un misterio de transfiguración; un rito, un momento, un paso espiritual que cuando se completa es el equivalente de una muerte o de un renacimiento”. El llamado es, pues, el suceso con el que comienza el proceso de la iniciación en sí (1992, 54-55).
- 11 Sobre la muerte de la madre o del padre como causa del inicio del viaje, véase Propp (1981b, 38).
- 12 Del Toro dispone que sean tres, tal vez recuperando un tradicional recurso narrativo: la tríada facilitadora “del aumento de la tensión” o el “elemento auxiliar triplicador” que “anticipa la clave argumental” (Rodríguez Almodóvar 1989, 80). Las acciones con que se vinculan las pruebas permiten que podamos identificar que, en la primera, Ofelia está llamada a vencer con astucia a su contrincante (el sapo). En la segunda, se espera que actúe con cautela (ante la tentación del banquete, que despertará al devorador de niños). En la tercera, debe evitar el sacrificio de un inocente (su hermano), aunque, como veremos más adelante, lo deseable es que desobedezca las órdenes del fauno.

ámbito del viaje es un laberinto y los seres sobrenaturales, parientes de la niña-princesa, son llamados inmortales.

El sentido de estas alusiones, empero, adquiere un mayor espesor en la medida en que atendamos a otro asunto, menos vinculado a las convenciones del cuento de hadas o del mito. En el filme, la actualización de la materia del cuento se da a partir del contraste entre el tiempo impreciso del cuento y la ubicación de lo narrado en un momento histórico (político, social, cultural) definido. Esta ubicación adquiere mayor importancia cuando Del Toro introduce, entre la primera y la segunda prueba, un suceso que extiende el ámbito de la iniciación al mundo de los mortales: Ofelia, la princesa, pierde a su madre.

Afrontar con valentía la muerte de Carmen es la prueba mayor, la que encara a Ofelia con el mundo en el que vive. Con este evento recordamos que la muerte del padre o de la madre forma parte fundamental de la estructura del viaje iniciático. Pero más allá del evento, la figura de la madre es la que insiste en que no es posible seguir leyendo cuentos de hadas, no es posible que su hija siga creyendo en “esas zarandajas”:

Las cosas no son tan simples, te estás haciendo mayor y pronto entenderás que la vida no es como en tus cuentos de hadas, el mundo es un lugar cruel. Y eso vas a aprenderlo, aunque te duela. Ofelia, la magia no existe. No existe ni para ti ni para mí ni para nadie. (Del Toro 2006)

Las palabras de la madre señalan el necesario paso de la niñez a la adultez, pero al mismo tiempo resuenan a través de lo que sucede en el mundo de los mortales, de lo que se podría sugerir que hoy no es posible para la humanidad creer en lo mágico. Ofelia debería dejar de imaginar. No solo su edad, sino el tiempo en el que vive, se lo exigen. Pero no puede hacerlo. El reino subterráneo la llama desde dentro de sí misma.

En medio de esta tensión las acciones de Ofelia encarnan el gesto de la rebeldía. Imaginar es desobedecer, y en ese acto hay un poder que solo la niña puede poner en escena. Lo que ella padece en el reino

subterráneo no puede ser llamado *evasión*. Por el contrario, en sus incursiones a ese otro mundo no hay sino riesgo, crueldad e incertidumbre. Lo mismo que en donde habitan sus pares humanos. Pero algo fundamental sucede: luego de perder a su madre, Ofelia enfrenta sola al personaje agresor, su padrastro, a quien no puede vencer usando la fuerza sino la astucia. Aunque esto le cuesta la vida a la niña, el capitán también encuentra la muerte en manos de los rebeldes. La niña muere por su hermano, al negarse a sacrificarlo, pero accede a una suerte de resurrección en el reino subterráneo. El enfrentarse a las pruebas le muestra a Ofelia que hay un riesgo que salva.

Esto es similar a lo que nos dice Ida Gramcko en algunos poemas de *La vara mágica*. El viaje no persiste en ellos como un tejido de sucesos o como estructura, sino que se disuelve en una especie de síntesis que adensa lo fundamental de ese viaje. La convivencia de antagonistas, propia del cuento de hadas, según nos señala René-Lucien Rousseau, es sustituida en el poema por la presencia de opuestos que se contienen<sup>13</sup>. “La miel y el acíbar”, imágenes que oponen a Blanca Nieve y a la bruja en el poema, se funden para el reconocimiento de la intemperie interior. Como dice Ida Gramcko, en el proceder de la metáfora se destruyen los polos que la componen y se vuelve a fundar sobre lo destruido. Allí está el gesto transformador y la resonancia: al final “queda un bellissimo laberinto donde no hay asidero posible” (Socorro 1991, 84). En “Blanca-Nieve”, por ejemplo, vemos aparecer una imagen en la que la voz poética se entrega al lecho de la ensoñación mortal:

Ya me desplomo muerta,  
ya en derredor de mí las voces nimias

---

13 Rousseau parte de la revisión de *La bella durmiente del bosque* como cuento modelo para la lectura de los símbolos recurrentes del cuento de hadas. Atiende al sueño o muerte temporal de la Bella como estadio vegetal, como un “periodo de crecimiento, recuperación y desarrollo” en el que se muestra la convivencia de antagonistas, condición propia de la naturaleza pero también de los cuentos de hadas; la princesa es una rosa (así nos lo sugiere el título que los Grimm le dan al cuento) que, como toda flor, es casi un animal y que forma un todo con las espinas, que la defienden agresivamente (1994, 58-60).

de los hombres, enanos, interpelan,  
 gimen, sollozan, gritan:  
 —¿Este cisne sin vuelo es su cabeza?—  
 ¡Sí! Preparadme un tálamo de espigas  
 y una almohada de yerba  
 para dormir tranquila,  
 hasta que un beso suyo para siempre  
 quiera volverme el canto y la sonrisa.  
 —¿La nieve blanca?— ¡No! La tierra verde,  
 el sueño, el sol, la sangre y la semilla. (Gramcko 1948, 39)

Como si de otra bella durmiente se tratase, la voz del poema expresa su deseo de fundirse con esa estancia desde la que habla, que se dibuja como la de lo orgánico, la de la naturaleza transformadora. El estado ideal, el de la “nieve blanca”, se abandona en vivo gesto de renovación. Se renuncia al mundo para restablecerse en una morada mayor “hasta que un beso suyo para siempre / quiera volverme el canto y la sonrisa”.

De este modo, “Blanca-Nieve” nos devuelve al cuento, pero no para revivir los acontecimientos resguardados en la memoria. Se decanta lo esencial del relato: el contacto con un ámbito en que lo virginal se mezcla con la muerte, deviniendo dimensión renovadora de lo íntimo.

En “La Cenicienta” encontramos un yo poético conversando con la muerte. En el último momento del poema se pone de manifiesto la sensación de enfrentar una duda “del corazón y de la mente” ante la amenaza de la disolución al contacto con la intemperie, de la disolución en el “cero anónimo que aguarda / como un oscuro huésped / sin estancia”. Pero de inmediato las últimas líneas del poema nos entregan claramente la imagen de la iniciación, en la que la llamada de la muerte es atendida, y se incorpora finalmente su presencia en la celebración de la “danza primitiva”:

Asciendo hacia la nieve  
 de la invernal montaña.

No me hieren la sierpe  
ni la zarza.  
Sobre el césped  
mi pie desnudo danza. (49)

Si con “Blanca-Nieve” Ida Gramcko nos ofrecía el ensanchamiento de lo esencial del cuento a partir de esa metáfora, en la que doblemente se enfrentan y concilian lo virginal y la muerte, con “La Cenicienta” la poeta nos da el reconocimiento de una iniciación, pero ya no leída como iniciación sexual o ascensión social. El anillo o la zapatilla son entregados a cambio de la trascendencia a través de la muerte. Una muerte que se lleva dentro y cuyo llamado se reconoce y se atiende.

En “Piel de asno” una voz se dirige amorosamente a la piel. La voz, al parecer, no puede dejarla ir. Se va trazando de diferentes maneras la imagen de la unión, de la fusión con ella, a partir del momento en que fue necesario cobijarse, ocultarse: “pedí tu protección / y blanda y tibia / caíste, como un hábito, en mi espalda. / Encarné, como un ánfora, en tu arcilla”. Seguimos leyendo y descubrimos que esa ligazón entre una y otra es justamente la que hace posible el disfrute del viaje, en franca oposición a la frialdad del mundo abandonado:

Eras el libre despertar que ansiaba.

[...]

Huí contigo de las sordas ruinas;  
abandoné las torres que se alzaban  
hacia las nubes y avancé tranquila  
bajo tu manto gris a otras comarcas.  
Y ví flores salvajes que se abrían  
en cuevas y cabañas,

ví mástiles de viñas  
 lanzando como vela desplegada  
 su pámpano a la brisa,  
 ví flotas de racimos y guirnaldas.  
 Ví el mar que levantaba la ventisca  
 en los pesebres y las olas mansas  
 de un pajar que fluía en una líquida  
 y lenta resonancia.  
 Ví la tierra, su siembra, su vendimia.  
 Detrás quedaron lívidas estatuas.  
 Sobre la tierra alzábase la vida,  
 su rumor, su contacto, su fragancia.  
 Rostros y frutos, manos y semillas,  
 ahora, ¿quién os palpa? (78)

En el cuento de Perrault el viaje es apenas un recorrido en el que la princesa se enfrenta a condiciones diferentes a las propias: con su rostro lleno de inmundicia, mendigaba y buscaba trabajo como sirvienta, pero hasta los más pobres dueños de casa no querían aceptar a tan sucia y fea criatura. “Así que se fue lejos, muy lejos y aún más lejos, hasta que encontró una pequeña granja donde la esposa del granjero necesitaba a alguien que lavara sus cerdos” (Perrault 1993, 111)<sup>14</sup>.

En el poema, este “lejos y aún más lejos” de la travesía de Piel de Asno se nos abre, desde la exuberancia de las imágenes, como camino en el que se experimenta la sensualidad de lo vivo. Esta mirada nos permite comprender que la piel no solo provee protección, sino que realmente es la donadora del despertar. Por eso el llamado a lo perdido; de allí la nostalgia por el viaje.

14 “So she went far, far away and farther still, until finally she came to a small farm where the farmer’s wife needed a wench to wash the rags and clean out the pigsty”. [traducción de la autora]

La amorosa juntura entre la voz del poema y la piel, el disfrute de la voluptuosidad de lo vivo permitida por esa unión, es lo que Ida Gramcko le regala al cuento. Eso en “Piel de Asno” traza una transformación inesperada porque no descansa en el final feliz, en la restitución de la condición de la princesa, sino en el camino andado.

El ámbito de la iniciación, la intemperie, se ensancha en los poemas. Lo que queda del viaje emprendido en el cuento es, justamente, la ganancia de un centro vivo: la imagen que condensa la experiencia de la iniciación, que la intensifica a partir del reconocimiento de los vínculos entre el ser y la muerte renovadora.

Podemos ver este cambio en la entrega de la voz poética al acto de ponerse en peligro, en la escucha del llamado del riesgo que se lleva dentro. En los poemas “Blanca-Nieve”, “La Cenicienta” y “Piel de Asno”, la magia no es ya una salida sin esfuerzo, al contrario de lo que sucede en los cuentos homónimos. Lo mágico en la imagen poética solo anuncia el rigor necesario para la transformación, y el viaje no se reduce al momento de la prueba sino que se goza en las imágenes suscitadas por un ámbito opuesto al ruinoso refugio; un ámbito de emancipación. Vemos, no ya el brillo de la zapatilla, sino el evitar las añadiduras de esplendor, buscar la ausencia del adorno, del abalorio. Desde la llaneza de la imagen se da cuerpo a lo esencial del cuento.

#### IV

El esplendor y la intensidad de los colores del mundo subterráneo en *El laberinto del fauno* contrastan con los penumbrosos azules y grises del mundo de los mortales. Ese contraste de color y luz no es muestra, sin embargo, de una oposición entre armonía y conflicto, orden y caos, y mucho menos de un antagonismo entre refugio e intemperie. La visita al mundo de lo mágico expone a Ofelia cada vez más al peligro, mientras que en el mundo de los mortales reina la monstruosidad de la naturaleza humana. El horror, presente, como Ofelia, en ambos ámbitos, actúa a modo de espejo amplificador,

espejo de la importancia vital del amenazante reino de la imaginación y de la brutalidad reinante en el mundo de los mortales<sup>15</sup>.

Si hay una constante clara entre sus filmes, desde *Cronos* hasta *Hellboy II*, es que se preocupan por insistir en la importancia de dar un lugar a la otredad contenida en la fantasía, y por mostrar como necesaria la convivencia con el mundo de lo imaginario. Una convivencia no precisamente armónica, pero real. Esa insistencia cobra cuerpo, fundamentalmente, a partir de la creación de seres monstruosos, pero también a partir de la apropiación de imágenes provenientes de la tradición literaria o plástica, imágenes en las que resuena la presentación de lo fantástico como un lugar oscuro que el ser humano lleva dentro:

Algunas de las mejores muestras de la literatura de la historia de la Humanidad hacen uso de la imaginería del terror o la fantasía... aquello que Edgar Allan Poe llamó lo “grotesco” es una importante influencia en la literatura, la música y el arte en general. El Mundo Fantástico vive dentro de nosotros, y es un lugar muy oscuro. (Del Toro en Serrano 2007, s. p.)

Para Ofelia no hay refugio posible, a menos que consideremos como refugio la propia condición de ser expuesto. Es lo que parece decirnos el final “feliz” de este personaje: asesinada por su padrastro, el capitán Vidal, y devuelta al reino subterráneo, donde se reencuentra con su padre y su madre. No es gratuito que Del Toro cierre la

15 En el cuento de hadas podemos ver la materialización del horror en algo que podríamos llamar *la situación monstruosa*: crímenes, tabúes, crueldades que adoptan mil formas, hechos que simplemente son enunciados, y no cuidadosamente elaborados o descritos, como correspondería al relato de horror (Tatar 2004, XLV). Esos hechos además están siempre acompañados por la salvación que trae la magia. Cuando el cine de horror echa mano de estos relatos parece ahondar justamente en el espacio de lo no elaborado, desde el recurso de la “imagen que se incrusta en la mente”, al decir de Del Toro; el horror resultante es el del enfrentamiento a lo desconocido, eso “que no podemos dejar de ver”, y que por eso nos muestra “lo más humano”, como indica el cineasta mexicano en una entrevista realizada por Jason Wood (2006, 32-35).

historia recordando la importancia de “ver las señales”, el valor de saber “dónde mirar”. Se nos invita a no olvidar cómo el personaje, con sus acciones, asume la vivencia de la iniciación, una experiencia que en *El laberinto del fauno* no solo alude al paso de la niñez a la adultez, sino a la preparación para la resistencia.

Vemos así que a Del Toro le interesa dar un lugar central a la acción de desobedecer y de hacer de su filme una fábula sobre la desobediencia:

[Me interesa] la voluntad, más que el fascismo. Lo que me interesa del fascismo es justamente que es un hoyo negro de la voluntad. Es un sistema que no necesariamente es único, pero absuelve la brutalidad, absuelve la falta de moral y disuelve la decisión propia. [...] [Después de *El espinazo del diablo*] intenté hacer un seguimiento, encontrar una coartada histórica en la que España se viera como en un laberinto. Y en el 44 sucede que todavía hay resistencia, hay todavía la esperanza de que los aliados, después de Normandía, miren hacia España y ayuden a derrocar a Franco, cosa que jamás sucedió. Pensé que era un momento idóneo para hacer una fábula sobre la desobediencia. La desobediencia es totalmente lo contrario del fascismo, que es la obediencia del grupo para el grupo. (Araguz 2006, s. p.)

Del Toro no pretende simplemente contar un cuento de hadas “ambientado” en la España franquista de 1944. Su interés por hablar de la España del franquismo es una pregunta que determina la configuración de la obra y que se une a sus preferencias formales, a su pasión por el género del horror y de lo fantástico.

Es claro que junto al valor estético, creativo, que Del Toro le da a los elementos propios del cuento de hadas, una inquietud histórica resuena en la creación del filme. Esa inquietud pasa por —y en el filme se configura en— una manera de mirar un evento pasado, en principio ajeno, pero que es, para el cineasta mexicano, metáfora de la brutalidad y de la disolución de la decisión propia. Y aunque Del Toro manifieste que *El laberinto del fauno* es “un drama que tiene sus raíces en un contexto de guerra, con elementos mitológicos y de

cuento de hadas insertados”, y señale que “ni siquiera estas criaturas de las que estoy especialmente encariñado son lo más importante”, son precisamente esos elementos del cuento y del mito los que permiten que la película se sustente “sobre una historia profundamente humana y dramática. Una historia que plantea cuestiones universales que nos conciernen a todos” (Araguz 2006, s. p.).

Queda abierta la posibilidad de seguir indagando sobre estas constantes de la creación de Guillermo Del Toro, en el modo en que resuena en sus obras la posibilidad de hacer visible algo que se escapa de la atención del ser humano, y que se hace evidente tanto en el ámbito de los temas abordados como en el de las formas, las imágenes, los símbolos y las estructuras de las que se apropia al crear sus filmes.

Hacia otras latitudes se dirige la resonancia de lo que sucede en la selección de *La vara mágica* aquí revisada. Por un lado, en los poemas de Ida Gramcko no encontramos esta presencia de un momento histórico preciso, porque su visión de la poesía implica la articulación y conjugación de todos los tiempos y ámbitos que son llamados al poema<sup>16</sup>. Pasado, presente y futuro; interioridad y mundo exterior; cuento y poesía se enlazan, se desestructuran y conforman una entidad nueva: el poema en Ida Gramcko apunta, antes que a la interioridad o a la historia, a una amplitud cósmica.

Por otro lado, luego de haber estudiado lo que sucede en esos poemas, es posible reconocer la trascendencia de la reescritura en Ida Gramcko: el paso del sentido homenaje a la constitución de una poética y de una cualidad de lenguaje. Esto se constata en la suma de dos expresiones de la poeta misma: “el oficio de vivir siendo expuesto” (Gramcko 1967, 68) y “la felicidad o plenitud inventiva del hombre para traspasar lo inmediato y buscar lo trascendente” (Gramcko s. f., s. p.). Uno podría decir, entonces, que lo condensado

16 “En el poema, sin sucesos, todos los tiempos van unidos. Lo que rige es la línea de enlace, la desaparición de todo instante desligado y libérrimo” (1967, 71); “El poeta se encuentra abocado a una dimensión en que todo se mezcla y entreteje” (1967, 84).

en *La vara mágica*, esa conjunción de poemas ofrendados al cuento de hadas y a la literatura fantástica, otorga a la creación y a la reflexión de la poeta venezolana la posibilidad de asumir de manera gozosa la intemperie, porque no puede sino celebrarse lo que el rigor da al poeta.

A partir de este reconocimiento podemos ver que, en el poema, Ida Gramcko configura la intemperie, la disolución, como algo deseable debido al descubrimiento personal de la poeta: la existencia de un centro que revela el vínculo entre lo íntimo y lo inmenso. Lo que se deja atrás, en el refugio, es el exceso de atención a lo interior y el infértil juego con lo formal por lo formal.

Todo esto resuena en la mirada de Ida Gramcko sobre la obra de otros poetas, así como sobre lo que ella rescata en el arte. En el ensayo “Donde todo se muere de futuro”, dedicado a la obra de Robert Ganzo, la poeta aclara la imagen de la intemperie como una “entrega sin reservas al misterio poético” (1967, 83). Algo similar sucede en “Poesía y tiempo”, un ensayo en torno a “La hija vertiginosa”, poema de Humberto Díaz Casanueva:

Así, los términos se invierten, y lo que fue imperativo interior en el poeta manifestándose en forma desequilibrada, o privada, pasa a segundo plano mientras las metáforas o las ideas que creyeron servir a la temática inicial conducen a un abierto reino. Esto, tal vez, no se debe sino a un hecho muy simple. La grande, la verdadera poesía, como la de “La hija vertiginosa”, no puede admitir derrotas, ni siquiera la del hombre. Una poesía liberada, no del hombre sino de su excesivo límite, siempre será optimista. No hay pérdidas para la auténtica poesía como no las hay para la naturaleza. Todo este jamás apresurado cántico de amor comienza a sonar, superando los alcances convencionales, a inmenso grito alegre. Y tal es la sacudida de ese entusiasta hervor que ya no percibimos la estructura o la construcción, que llegan a convertirse en lo menudo, en lo secundario, mientras la visión y el lenguaje se salen de sus bordes, en jubiloso sortilegio. (1967, 25-26)

Se celebra el abandono del desequilibrado manar de lo privado: con ello se libera la poesía del límite excesivo, se incorpora de tal modo la estructura que no se deja ver ya. Este rigor se conjuga en Ida Gramcko con una cualidad de lenguaje: una sensualidad de la palabra que se nutre —como hemos visto en los poemas— de lo recubierto por la pátina del tiempo, del cintilar austero o el brillo de lo cotidiano y de lo sencillo, de la riqueza de lo olvidado, lo tenue y lo frágil.

Sin duda haría falta atender a otros ejemplos para rastrear la vinculación entre esta relación con el lenguaje y las inquietudes, imágenes e ideas que ocupan no solo la reflexión sobre el arte sino el quehacer creador en la totalidad de la obra de Gramcko. Esa vinculación en definitiva nos habla de la configuración de un *ethos* del poeta; de una disposición para ver lo que se escapa, y de un estar ante el mundo que implica estar ante el lenguaje:

De esta manera, “la moral del escritor no está en sus temas ni en sus propósitos sino en su conducta frente al lenguaje [...] no es una manipulación sino una pasión y un ascetismo”. Pasión: pasividad, padecimiento, devoción; ascetismo: contemplación, renuncia, lucha. Como afirma también Guillermo Sucre, aquí “la poesía es algo más que un resultado, es ante todo un acto, un acto de reverencia y humildad ante lo desconocido [...] un comportamiento, una ética ante el mundo”. (Kizer 1993, 195)

Ese “saber dejarse guiar” propio de los personajes femeninos “en viaje”, adensado y transformado poéticamente por Gramcko, esa manera de asumir la iniciación, ciertamente resuena en esa concepción de la necesaria exposición a la intemperie del poeta, en la idea de que el rigor y la entrega al lenguaje hacen posible el encuentro con la imagen.

Al abordar con cuidado este aspecto de la obra de Ida Gramcko, posibles investigaciones futuras tendrían que detenerse también en situar lo que nos dice la poeta sobre el poema como intemperie en el terreno del estudio crítico de la poesía moderna venezolana.

Tendrían que profundizar y dar cuerpo, desde la voz de esta poeta, a lo enunciado por estudiosos como Gustavo Guerrero:

Todos los que he mencionado han participado en este esfuerzo común por crear una tradición variada y moderna, y lo han hecho partiendo de poco o de nada, de un abismo que ha dado una flor. Su empresa solitaria ha sido, en verdad, “una larga conversación con la intemperie”. De hecho, dudo que, en otra poética de nuestra lengua, la palabra ‘intemperie’ —y sus sinónimos y afines— esté tan presente. La poesía venezolana del siglo xx la ha hecho suya críticamente, como un signo de su condición histórica, y ha aprendido a compartirla con los otros, en un plano existencial y metafísico, reconociéndose en esa alteridad y haciéndose, a su vez, reconocer. Lo que tiene de propio es así —es ya— lo que tiene de ejemplar. (Guerrero 2002, 121)

## V

El gesto del artista, que desde formas ajenas a la narración literaria reescribe el cuento de hadas, es el de un lector contagiado por el deseo de preservar lo más valioso de esa literatura. Pero al mismo tiempo, ese gesto exige reconocer la impronta del artista, que implica un acto crítico: es su respuesta a la tradición, en la que se evidencia cómo concibe su oficio y en la que se revela su percepción del arte y de su tiempo.

Las obras revisadas comparten, en sus incorporaciones del cuento de hadas como materia para la creación, el ensanchamiento del viaje de iniciación como experiencia que a la vez expone y salva. Esto se dona al lector y al espectador a través de la revisión de lo que sucede con el personaje femenino. Las peculiaridades del viaje de la princesa que entregan ambas reescrituras están en el temple, el ánimo o la disposición con que el personaje o la voz poética se enfrentan a lo que amenaza, y así se revelan ciertas dimensiones de “lo

más humano”: la relación con la muerte, la pregunta por el diálogo entre realidad e imaginación, el deseo de emancipación, la relación con el mundo desde los sentidos, la nostalgia por el pasado.

Ese gesto común opera de maneras diferentes en una y otra obra, de acuerdo con la forma artística o el proceder de la creación de los lenguajes en que podríamos enmarcarlas, pero sobre todo, de acuerdo con la relación que cada artista establece con su oficio y con su “idioma”, una relación que se esclarece a propósito de su vínculo de lector con el cuento de hadas. Por eso, la pregunta ¿qué dona a la poesía y al cine el viaje de iniciación del cuento de hadas?, se responde oblicuamente en el modo en que la experiencia de incorporación del cuento modifica el quehacer creador de Gramcko y de Del Toro.

En la selección del poemario *La vara mágica*, la conversación entre cuento y poesía se da, para Ida Gramcko, fundamentalmente a partir del procedimiento metafórico; lo que resulta de la fusión incorporadora (miel y acíbar como muerte y vida) favorece el ensanchamiento de lo vital en la poesía (el viaje, la rigurosa y gozada entrega al misterio poético) y enriquece también lo vital del cuento. El paso del refugio a la intemperie se nutre de imágenes que ofrecen la posibilidad de ver en la muerte, en la transformación, la emancipación. Así, el temple de la voz poética se imbrica con la configuración de un *ethos* de poeta, desde una cualidad del lenguaje pleno de la sensualidad de lo liviano, lo frágil, lo olvidado.

En *El laberinto del fauno*, Del Toro expone a sus personajes a lo fantástico y al horror queriendo darles la oportunidad de poner en escena un *ethos*, una disposición a lo desconocido, al misterio, a lo amenazante, que pasa por reconocer que eso también nos constituye. La actualización del tiempo del cuento se da por su conjunción con el tiempo histórico, poniendo de relieve la importancia de la desobediencia y del saber mirar, como quien sabe leer. Así el personaje nos muestra una manera de estar en el mundo, de apreciar la realidad y lo imaginado, pero también de relacionarse con la historia, la muerte y el tiempo que se vive.

## Agradecimientos

A mi madre, por iniciarme en el camino de la lectura del cuento.

A Gabriela, a Luz y a Aura por guiarme con respeto y cariño.

A José Luis, por darme fuerza y alegría durante el viaje.

A Mauricio, por invitarme a comenzar una nueva aventura.

## Obras citadas

- Araguz, Javi. 2006. "Entrevista a Guillermo del Toro". *Fantasymundo*.  
<http://www.fantasymundo.com/articulo.php?articulo=467> (consultada el 12 de septiembre de 2009).
- Barthes, Roland. 1987. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. México: Ediciones Paidós.
- Borinsky, Alicia. 1975. "Re-escribir y escribir: Arenas, Menard, Borges, Cervantes y Fray Servando". *Revista Iberoamericana* 92-93: 605-615.
- Campbell, Joseph. 1992. *El héroe de las mil caras*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Clerc, Jeanne-Marie. 1994. "La literatura comparada ante las imágenes modernas: cine, fotografía, televisión". En *Compendio de literatura comparada*. Dir. Pierre Brunel e Yves Chevrel, trad. Isabel Vericat Núñez. México: Siglo Veintiuno Editores.
- Del Toro, Guillermo. 2006. *El laberinto del fauno*. México-España: Estudios Picasso, Tequila Gang, Esperanto Filmoj y Cafex, INC. Filme.
- Diccionario de la Real Academia Española*. 2001. Tomo II. Madrid: Editorial Espasa Calpe.
- Fernández, Luis Miguel. 1993. "Literatura y cine (desde esta ladera: la literatura comparada)". *Signa Revista de la Asociación Española de Semántica* 3. Madrid: Universidad de Educación a Distancia.
- Gramcko, Ida. *Cuaderno de clase (negro)*. *Archivo personal de Ida Gramcko*. CCB 8366: caja número 2. Caracas: Biblioteca Nacional de Venezuela.
- Gramcko, Ida. 1948. *La vara mágica*. México: Editorial Orbe.
- Gramcko, Ida. 1967. *El jinete de la brisa*. Caracas: Arte.

- Guerrero, Gustavo. 2002. "La flor y el abismo: poesía venezolana". En *La religión del vacío y otros ensayos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Guillén, Claudio. 1985. "Los temas: tematología". En *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Crítica.
- Kizer, Gabriela. 1993. "Convergencias en la reflexión sobre poesía moderna y contemporánea: Borges, Lezama, Paz. En sus voces". Trabajo para optar al título de Magister en Literatura Latinoamericana. Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- Martínez Fernández, José Enrique. 2001. *La intertextualidad literaria*. Madrid: Cátedra.
- Naupert, Cristina. 2001. *La tematología comparatista. Entre teoría y práctica*. Madrid: Arco Libros.
- Perrault, Charles. 1993. *The complete fairy tales of Charles Perrault*. New York: Clarion Books.
- Propp, Vladimir. 1981a. *Las raíces históricas del cuento*. 3.ª ed. Madrid: Fundamentos.
- Propp, Vladimir. 1981b. *Morfología del cuento*. 5.ª ed. Madrid: Fundamentos.
- Rodríguez Almodóvar, Antonio. 1989. *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Murcia: Universidad de Murcia.
- Rousseau, René-Lucien. 1994. *La otra cara de los cuentos. Valor simbólico de los cuentos de hadas*. Madrid: Tikal.
- Serrano, Alejandro. 2007. "Guillermo del Toro habla sobre fantasía, el terror y *Hellboy 2*". *Fantasymundo*. [http://www.fantasymundo.com/noticias/3824/guillermo\\_toro\\_habla\\_fantasia\\_terror\\_hellboy\\_2](http://www.fantasymundo.com/noticias/3824/guillermo_toro_habla_fantasia_terror_hellboy_2) (consultada el 12 de septiembre de 2009).
- Socorro, Milagros. 1991. "Ida Gramcko. La noche rinde mucho". *Imagen* 100: 84.
- Tatar, María. 2004. *The annotated brothers Grimm*. New York: W. W. Norton and Company.
- Todorov, Tzvetan. 1982. *Introducción a la literatura fantástica*. Traducción de Silvia Delpy. Barcelona: Ediciones Buenos Aires.
- Tolkien, John Ronald Reuel. 1994. *Árbol y hoja*. Traducción de Julio César Santoyo y José M. Santamaría. Barcelona: Minotauro.
- Wood, Jason. 2006. *Talking movies. Contemporary world filmmakers in interview*. London: Wallflower Press.