

# *La representación de las niñas en el cine español que recrea la dictadura franquista*

MARÍA NIEVES CORRAL REY  
Universidad de Málaga

## **Resumen**

La infancia padeció una compleja supervivencia durante la dictadura franquista. Tras hacer una búsqueda exhaustiva y analizar su integración en un conjunto de películas que recrean la dictadura franquista realizadas en democracia, resulta llamativo observar que a los niños y a las niñas no se les presta idéntica atención, pues predomina la presencia de los niños con papel protagonista. Esto ha hecho que para esta aportación nos centremos en analizar exclusivamente las dos películas encontradas en las cuales el papel de las niñas adquiere especial protagonismo. Estos son los casos de *El laberinto del Fauno* y *Los años oscuros*, de los cuales se van a estudiar algunos aspectos narrativos a partir de un análisis de contenido.

**Palabras clave:** *El laberinto del Fauno*, *Los años oscuros*, Cine Español, Dictadura franquista, adolescencia.

## **Abstract**

Children suffered a complex survival during the Franco dictatorship. After do an exhaustive search and analyzing their integration in a group of spanish filmes that recreates the Franco dictatorship done in a democracy, we observe that boys and girls are not given the same attention, because the presence of boys with a starring role predominates. This has made that in this contribution we focus on exclusively analyzing two filmes found in which the role of girls acquires special prominence. These are the cases of *Pan's Labyrinth* and *Los años oscuros*, of which some narrative aspects will be studied from a content analysis.

**Keywords:** *Pan's Labyrinth*, *Los años oscuros*, Spanish Cinema, pro-Franco dictatorship, adolescence.

## **1. Planteamiento**

El interés por la representación cinematográfica de la Guerra Civil Española y la dictadura franquista se retomó a raíz del clima propiciado por la formación de un gobierno socialista en el año 1982 (Caparrós Lera, 2007; Gubern, 2009). Y más

adelante, en 1986, con el recuerdo de los 50 años del comienzo de la Guerra Civil, se llevó a cabo un ejercicio de reconstrucción de la memoria. Conviene matizar que este tema, aparte de en el medio fílmico, ha sido objeto de interés de otros vehículos culturales como forma de transmitir que aún permanecen los discursos sobre víctimas y verdugos. Además, tanto el conflicto como sus consecuencias han sido circunstancias consideradas para hablar de sufrimientos familiares y de frustraciones personales (Bernárdez Rodal, 2009), desde diferentes tonos y estilos estéticos cinematográficos determinados. Además, a través de los recursos propios del medio fílmico se aportan emociones al relato (Rosenstone, 1997).

Asimismo, recuerda González (2009, p. 87) que la biografía de quienes vivieron la Guerra Civil española y la posguerra quedó sellada por el trauma común. Así, tanto la consternación provocada por las actividades represoras que tuvieron lugar durante la dictadura franquista como su impunidad durante el período de la primera Transición, tuvieron cabida en el cine español en una serie de narraciones cinematográficas, que recrean con mayor o menor acierto las prácticas violentas e ideológicas. Desde luego, un film no deja de tener un balance subjetivo, como rasgo innato a los seres humanos, que refleja una perspectiva social: del presente, del pasado (Barrenetxea Marañón, 2006, pp. 100-101) o posiblemente de una recreación distópica o utópica de cómo los cineastas se imaginan nuestro futuro.

Se tiene a bien recordar a Jarne Mòdol (2004, p. 2), pues pone de manifiesto que un segmento de población con una supervivencia particularmente difícil en aquella etapa fue el de la infancia y la adolescencia, como consecuencia de las enfermedades infecciosas, el déficit de nutrición, la racionalización alimentaria, el estraperlo (Roman Ruiz, 2015) y el sufrimiento provocado por la pérdida de familiares y amigos. Especialmente los menores de edad representan la sensibilidad y la fragilidad mental, pues temas personales como la moral, la personalidad y el carácter se van construyendo aproximadamente desde la entrada a la adolescencia. Es por ello por lo que esta etapa de la vida se considera imperfecta, ya que están en continuo proceso de formación, susceptible de la manipulación por parte del universo adulto que los rodea, ya sea de los medios de comunicación, el contexto, la familia, etc. (Rico, 1998; Vázquez Borau, 2012).

Profundizando en nuestra investigación, cuando se habla de menores de edad, nos referimos a individuos con edades comprendidas entre 0 y 17 años. Por tanto, se utiliza el criterio amplio establecido por Unicef, que considera niño o niña hasta los 17 años de edad, ya que el objeto principal de nuestro estudio se centra en analizar la representación audiovisual de su fragilidad, su vulnerabilidad, su dependencia del mundo adulto, su desarrollo mental, sus necesidades sociales y familiares reflejadas a través del medio fílmico. Y, es a partir de los 18 cuando legítimamente puede asumir el hecho de actuar *motu proprio* como ciudadano adulto. El motivo de esta aportación se justifica por el interés que nos despierta indagar en el conocimiento y en el análisis de una parte de nuestra Historia pasada que repercute en nuestro presente. En concreto, hacia la figura femenina. Máxime cuando se puede dibujar una clara síntesis respecto al pedestal social en el cual se encontró la figura masculina, teniendo en cuenta la infravaloración casi total que se le otorgó a la mujer durante el contexto de la dictadura franquista desde la mera educación para la vida.

En este sentido, resulta especialmente curioso que en el estudio de un conjunto de filmes españoles que recrean el contexto de la dictadura franquista española

realizados durante la etapa democrática, a los niños y a las niñas no se les presta idéntica atención para ser merecedoras de ser representadas con papel relevante en la gran pantalla. A continuación, pasamos a explicar esta cuestión con más detalle citando un antecedente, pues conviene aclarar que el estudio que se plantea en este caso es derivado de una investigación de mayor envergadura, desarrollada con la intención de analizar la representación de la figura de la infancia y la adolescencia en el cine español que recrea la dictadura franquista, pero realizada durante la etapa democrática. Y, en el marco de esta investigación, se ha tomado como referencia un conjunto de películas que ascienden a la cantidad de trece, pues buscábamos la presencia de una serie de criterios que solo estaban presentes en este número de producciones: filmes de ficción en formato de largometraje, realizados desde 1978 hasta 2015, con la integración de menores de edad como protagonistas o con un papel relevante desde el punto de vista diegético, ambientados en contextos de constantes que dieran vida a la represión, la violencia y la exaltación de valores nacional católicos, características que tenían un fuerte peso durante la dictadura franquista. Cabe poner de relieve que algunos otros filmes fueron descartados por no adecuarse totalmente a los principios marcados previamente.

Conviene precisar que se ha explorado la filmografía de cine español desde 1978 hasta 2015, tomando como punto de referencia el trabajo de Frutos Asenjo (1998). En esta obra se mencionan proyectos cinematográficos que, en su momento de edición, se encontraban en fase de realización, pero no llegaron a terminarse. Contiene entradas de unos 1.500 directores, no todos españoles, pero las películas aquí mencionadas, al ser rodadas en España, adquieren consideración de cine español. Por tanto, se han tomado en cuenta para nuestra búsqueda y selección, actualizada a través de otras fuentes, principalmente la base de datos de la Filmoteca Nacional.

En este estudio, se aprecian una serie de constantes objetivamente observables: las niñas tienen presencia limitada en dos filmes en los cuales actúan como protagonistas o con papel relevante desde el punto de vista narrativo: *Los años oscuros* (Arantxa Lazcano, 1992) y *El Laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006). Mientras que el conjunto de filmes compuesto por: *¡Arriba Hazaña!* (José María Gutiérrez Santos, 1978), *Demonios en el jardín* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1982), *Las ratas* (Antonio Giménez-Rico, 1997), *Gracias por la propina* (Francesc Bellmunt, 1997), *El portero* (Gonzalo Suárez, 2000), *El florido pensil* (Juan José Porto, 2002), *Eres mi héroe* (Antonio Cuadri, 2003), *Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2004), *Los girasoles ciegos* (José Luís Cuerda, 2008), *Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010) y *Pájaros de papel* (Emilio Aragón, 2010) son protagonizados por menores de edad de género masculino.

En definitiva, la naturaleza de esta investigación hace que se aborde metodológicamente desde la perspectiva de los análisis clásicos fílmicos, que relacionan la sintaxis cinematográfica con el análisis de contenido, sin obviar aquellos elementos especialmente significativos de la retórica fílmica y la caracterización psicológica. Tejidos como ejes principales de este estudio. Y ello se justifica por dos motivos primordiales: el objetivo de profundizar en el tratamiento que se ofrece de la figura infantil femenina protagonista en ambos filmes mencionados anteriormente y el de examinar las posibles concomitancias internas presentes en torno a su representación en ambas narrativas cinematográficas. Por tanto, se adopta una metodología cualitativa, que tiene como bases las tareas de observación, de análisis y de descripción de los datos

que aporta la imagen fílmica (Anguera, 1986). En este sentido, el análisis cinematográfico de contenido se ha llevado a cabo a través de un proceso cíclico, estableciendo interpretaciones, deducciones y conclusiones (Spradley, 1980). En consonancia con lo anteriormente expuesto, cabe poner de relevancia el carácter interdisciplinar que inspira la presente aportación, pues toma en consideración las conexiones teórico-metodológicas que giran en torno a la categoría social de la niñez, al feminismo y el cine español ambientado en la dictadura franquista. Así, Cine e Historia se conjugan en un ejercicio de reflexión que pretende dar visibilidad a cómo la ficción de largometraje española de la democracia entiende y refleja en aquel contexto las circunstancias entre las cuales las niñas debían convivir.

## 2. Contextualización

Resulta evidente que en las sociedades pretéritas y contemporáneas existe cierta necesidad por definir roles a las personas en función de su sexo, a veces con carácter racista o clasista (Gahete Muñoz, 2013, p. 18). Cabe recordar que a comienzos del siglo XIX y los primeros años del siglo XX: “las niñas aprendían labores, dibujo e higiene doméstica, mientras los niños estudiaban nociones de agricultura, industria, comercio, agrimensura, física e historia” (Sánchez Blanco y Hernández Huerta, 2012, p. 256). Precisamente así se concibió la educación ansiada durante el período de la dictadura franquista: la disgregación entre las niñas y los niños, y la formación académica y en valores que se suponía que cada uno de ellos debía recibir de cara a su futura vida adulta.

Conviene recordar también que pesaba fuertemente la idea del alejamiento de la mujer de la universidad, pues se consideró que era más conveniente que su espacio estuviese en el seno de su hogar (Pastor Homs, 1984, p. 31). Y estos valores formaban parte de un ideario femenino que debía ser transmitido especialmente por las mujeres falangistas (Gahete Muñoz, 2013, p. 19), complementándose la educación de las niñas a través de la Sección Femenina, mediante la responsable de la formación de las mujeres en las enseñanzas a su género (Sánchez Blanco y Hernández Huerta, 2012, p. 263).

En este sentido, tras el término del conflicto bélico civil (1936-1939) y la consolidación de la dictadura franquista, la educación quedó controlada principalmente por la Falange y por la Iglesia (Sánchez Blanco y Hernández Huerta, 2012, p. 262). El Nuevo Estado asumió la doctrina más integrista y reaccionaria de la institución eclesiástica, por lo que se supeditaba la figura fe-menina a la masculina, reforzándose así el papel social de sumisión que debía encarnar la mujer. No es un secreto que, la construcción del Estado de dictadura que emerge tras la finalización de la Guerra Civil española se acompañó de una violencia extrema, pero no homogénea ni focalizada en los mismos aspectos, al tratarse de un régimen fraguado desde distintos sectores: la Iglesia, el Ejército, la Falange, sectores tradicionalistas, entre otros. Aunque, efectivamente, integró las directrices marcadas por los dirigentes de la sublevación. Si bien es cierto que, para mantener este ideario, sus defensores se apoyaban en la desigualdad natural entre el hombre y la mujer, lo que tendría como fruto una enseñanza diferenciada (Manrique Arribas, 2003, pp. 85-88). Así pues, como ponen de manifiesto Aguado y Verdugo (2011, p. 57) unos y otras estaban llamados por “voluntad divina” a desenvolver distintas funciones sociales.

Específicamente, los principios que debían ser dirigidos a las niñas durante aquel período iban encaminados hacia un ideario centrado en la ayuda y en la colaboración, cuyo ámbito de actuación tomaba como referencia principalmente el interior, es decir, exclusivamente en el hogar familiar y unos valores basados en la sumisión, la fragilidad, la pureza de pensamientos, las costumbres, la pasividad y negar las iniciativas personales, teniendo como un único fin la reproducción y la obligación moral forzada a la maternidad (Zagalaz Sánchez, 2001, pp. 9-15). En cambio, en la figura masculina recaía el talento creador, el poder, la fuerza, constituyéndose como la única figura social que podía desarrollar funciones sociales y políticas (Aguado y Verdugo, 2011, p. 57). Inclusive, como bien expresa Gahete Muñoz (2013, p. 20), tuvo un fuerte peso la consideración de que la esfera pública no era para las mujeres y así parece que en nuestros días se continúa considerando. Y esto se revela con el hecho de que las cineastas españolas no destacan especialmente por acometer producciones que recrean este período histórico concreto de nuestro país en la gran pantalla. Ni mucho menos de llevar las posibles debilidades y las frustraciones personales de las niñas, en particular, en aquellos entornos represivos.

### 3. Resultados

#### 3.1. Itziar y Ofelia: las protagonistas

Por un lado, Itziar (encarnada por Eider Amilibia -niña- y Garazi Elorza -adolescente-) es la protagonista del filme titulado *Los años oscuros* (Arantxa Lazcano, 1992). Se trata de una película que recoge sus vivencias durante la dictadura franquista en el contexto del País Vasco y se encuentra “atrapada entre el clima de represión de la dictadura, la educación que recibe en un colegio de religiosas y la influencia paterna, en el seno de una familia nacionalista” (De Pablo Contreras, 1997, p. 130). La falta de ilusiones es recíproca entre su familia, a partir de lo cual se convierte en una niña caracterizada por portar vestuario oscuro a sus escasos 6 años de edad, principalmente con prendas como vestido o falda y en tonos azul marino o cuadros burdeos, que denotan cierta tristeza y apagamiento. Complementados con alguna camisa y jersey blanco, que sugiere la inocencia y la pureza de la infancia. Conviene aclarar que para las connotaciones del color se parte del texto de Ferrer (1999).

En lo que a su rutina se refiere, se aprecia que asiste al colegio: un centro educativo que cumple con la normativa estatal en cuanto a las características del aula, entre las que se encuentran principalmente la segregación por razón de sexo, ya que todas son niñas en su aula. Aunque en el patio se conjugan las niñas con los niños. Así que resulta evidente el sexismo y la educación nacional católica a la que se encuentran sometidas, pues se ve reflejado con la presencia de la monja y las constantes regañinas por expresarse a través del “dialecto” de la comunidad autónoma en la cual reside: el euskera. Hecho que tiene consecuencias en Itziar, pues la película evidencia su grado de confusión. Asimismo, esta producción cinematográfica juega, al mismo tiempo, con el doble universo sociopolítico de aquel contexto al ser filmada en castellano y en euskera (De Pablo Contreras, 1997, p. 130).

Por otro lado, se encuentra Ofelia (encarnada por Ivana Baquero), la protagonista de *El laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006), que tiene 13 años y

funciona como protagonista en el marco de la lucha de unos *maquis* y el ejército franquista en el cual su padrastro tiene un papel especialmente relevante. Su indumentaria se compone de trajes lujosos de colores saturados, entre los que cabe destacar un vestido verde que deberá portar para una de las cenas especiales, un abrigo de color grisáceo y una rebeca de este mismo color sobre el camisón de dormir. Precisamente unos colores que recuerdan a la inocencia, la esperanza y la melancolía (Ferrer, 1999), sentimientos que se observan en el presente de Ofelia. Un presente que se conjuga con un submundo mágico, que precisamente lo conforma una serie de criaturas fantásticas, hadas y princesas, cuya visión está simplemente al alcance de la niña. Con estas representaciones hallamos unos seres alejados de toda estética. Aunque estas criaturas presentadas pasan inadvertidas para los seres humanos que la rodean. Incluso, tal como indica Rodero (2015, p. 43), este submundo mágico nunca es percibido por el resto de los personajes, quienes reniegan de la imaginación y de las ilusiones infantiles. Lo que puede dejarse entrever durante la escena en la que Mercedes insinúa a la protagonista que no se deje llevar por cuentos ni por criaturas mágicas.

En los siguientes fotogramas seleccionados<sup>1</sup> se presenta a las protagonistas de ambas producciones cinematográficas: Ofelia e Itziar (**Figuras 1a y 1b**).



**Figuras 1a y 1b.** Ofelia (*izq.*) e Itziar (*dcha.*). Fuente: Fotogramas extraídos de las películas

En otro orden de cosas, al contrario de Itziar, Ofelia está desprovista de toda formación académica, pues se traslada con su madre adoptiva al Molino, donde reside Vidal, a quien deberá llamar padre, aunque no lo es. Tal como le confiesa una de las criaturas mágicas: no es hija de mortal, ya que fue la luna quien la engendró y en su hombro puede encontrar una marca que podrá verse en un espejo. Precisamente su acercamiento a los libros se limita a un cuento al que está apegada al principio del filme y un libro que le hace entrega esta criatura conocida que se hace llamar Fauno. Un libro considerado “profético”, al que podrá acudir cuando le surjan dudas sobre su presente, pues le aconsejará qué deberá hacer en cada momento (**Figura n° 2**).

---

<sup>1</sup> Los fotogramas tienen un propósito exclusivamente académico, pues la autora no posee los derechos sobre las imágenes.



**Figura núm. 2.** Ofelia ante el libro profético. Fuente: Fotograma extraído de la película

### 3.2. Concomitancias internas: introversión e introspección

Por su parte, Seger (2007) expone que el carácter interno de un personaje se puede definir a través de cuatro áreas de la psicología: el pasado oculto, el inconsciente, los tipos de caracteres y la psicología anormal. Si se parte del tipo de carácter del individuo, resulta de interés nombrar al psiquiatra suizo Carl Gustav Jung (1964a y b.), quien planteó dos inclinaciones: introversión y extroversión. Este psiquiatra ahonda en nociones sobre la psicología profunda e incorporó en su metodología conceptos procedentes de otras disciplinas, enmarcadas principalmente en los campos que integran las Humanidades: la Antropología, el Arte, la Religión y la Filosofía, entre otras. En el caso de la introversión, este matiz presenta a personajes conocidos por exhibir rasgos de una personalidad reservada y retraída. Mientras que los individuos que muestran el matiz de la extroversión vierten su fuerza hacia el exterior, mostrando una personalidad abierta, con tendencia a socializar fácilmente.

Teniendo en cuenta estas acepciones, en lo que se refiere a sus rasgos psicológicos, Itziar se representa en pantalla como una niña reservada, extremadamente apegada a su muñeca y se la advierte más afín a la introversión, porque claramente se presenta como una chica tímida, silenciosa, prudente, guarda secretos a su familia y en líneas generales se muestra obediente con su padre. También se le nota cierto sentimiento de maternidad y exterioriza en este juguete el cariño que su madre no le demuestra, o al menos, no es representado explícitamente en pantalla (**Figura nº 3**).



**Figura nº 3.** Itziar coge la muñeca  
Fuente: fotograma extraído de la película

Además, en referencia al padre de Itziar, como bien pone de manifiesto De Pablo Contreras (1997, p. 131) “representa otra forma de desánimo: la de aquellos cuya principal y casi única ocupación era sobrevivir en la posguerra, una época de grandes dificultades materiales, marcada por la crisis económica, el hambre y los problemas para encontrar trabajo”. Por eso, apenas habita con su mujer e hijas, ya que dirige todo su esfuerzo en su trabajo como viajante. Su situación política de desilusión en este contexto lo convierten en un individuo apagado y exterioriza sus frustraciones y su frialdad con su hija Itziar, pues en las escasas secuencias en las cuales se integra en el interior de su hogar, aprovecha para reñir y agredir a Itziar por cualquier cuestión insignificante. Y en este aspecto cabe destacar que resultan de interés los filtros de color azulado que han sido empleados, pues simbólicamente este color frío está estrechamente relacionado con esta insensibilidad y hermetismo manifiestos en los padres de Itziar (Ferrer, 1999). Características personales que ésta termina reproduciendo hacia el final del filme. Una frialdad que la convierten en una película poco favorecida para haber sido comercializada entre el gran público, a consideración de algunos historiadores del Cine como De Pablo Contreras (1997).

Asimismo, unos filtros de color azulados que también se comparten en el universo de Ofelia, claro simbolismo de la representación de la frialdad de los adultos de su alrededor, principalmente Vidal y su ejército. Personajes que encarnan la maldad, capaces de arrebatar la vida a quienes consideran un peligro o piensan políticamente de forma distinta, incluso a ella misma, un ser inocente carente de toda intención maliciosa, salvo proteger a un indefenso: su hermanastro recién nacido. Pero su existencia será arrebatada por la espalda por Vidal en un ataque de cólera. Mostrándose explícitamente una escena de sangre que contrasta con el tono azulado del filtro de la cámara que se comentó anteriormente y que se presenta en estos fotogramas (**Figuras núms. 4 y 5**).



**Figuras nº 4 y nº 5.** Vidal dispara a Ofelia y la abandona en el laberinto.  
Fuente: fotogramas extraídos de la película.

Se insiste en que se presenta como un ser inocente, carente de todo odio o intencionalidad maliciosa, pues su único fin en este filme ha sido la distracción y la protección del bebé, y lo hace teniendo como guía a una serie de criaturas que le han proporcionado confianza (**Figuras núms. 6 y 7**). El acercamiento de Ofelia a éstos lo hace precisamente a escondidas, sin declarar a ningún personaje adulto de su alrededor hacia dónde se dirige, con quién se ha encontrado o qué acción va a llevar a cabo. Por tanto, al igual que el caso anterior, Ofelia se revela como una chica introvertida, pues guarda las experiencias vividas en su interior y mantiene en secreto las confesiones y recomendaciones del Fauno. Concretamente nos referimos a su gestación, a las pruebas

a llevar a cabo para descubrir su naturaleza, las criaturas que la visitan y a sus encuentros en el laberinto.



**Figuras números 6 y 7.** Criaturas que rodean a Ofelia. Fuente: fotogramas extraídos de la película

Esta introversión que se observa en ambas protagonistas (Itziar y Ofelia) está estrechamente relacionada con la introspección, es decir, una inspección interna que designa la idea de mirar hacia el interior de uno mismo, en forma de observación, reflexión, análisis e interpretación de los propios procesos emocionales y cognitivos. A continuación, se comentan algunas secuencias en las que se aprecia cierta introspección en los personajes protagonistas infantiles femeninos. Aunque ciertamente, en ambos casos coinciden con la existencia de un espejo. En el caso de Itziar (**Figura nº 8**), nos referimos a la escena en la cual su padre le ha regañado, la ha obligado a introducirse en el interior del armario empotrado por llegar tarde y aquí debe trasnochar. Tras la experiencia de pasar la medianoche en el interior de este armario empotrado, Itziar no espera que amanezca y sale de este espacio en dirección al baño, procede a mirarse en este elemento reflector mientras se cepilla el pelo. Se mira durante unos minutos en silencio y se puede interpretar que se enfrenta a sí misma, toma una cuchilla y la introduce en su bolsillo. Incluso se puede llegar a pensar que su mente está tejiendo un plan a llevar a cabo con este objeto que guarda. Después, se dirige al exterior de la vivienda, en escena todavía nocturna.



**Figura 8.** Itziar se mira al espejo. Fuente: fotograma extraído de la película

Por otro lado, tenemos a Ofelia, quien se dirige también a un espejo para salir de la duda sembrada por el Fauno: descubre que es una princesa, tal como le confesó esta criatura y precisamente así lo revela la marca que se halla en su hombro. Y esto es advertido a través de la introspección: inspeccionándose su propio cuerpo (**Figura nº 9**).

En lo que al espejo se refiere, resulta de interés mencionar a España (2012, p. 128), quien considera que: “reflection in a mirror is a double”, es decir, relaciona la vinculación del espejo con el “doble”. Además, como continúa exponiendo esta autora “el interés del espejo nace a través de su representación como lugar donde el espacio real es reflejado y, por tanto, duplicado” (España, 2012, p. 129). Y esto es precisamente lo que se puede advertir en ambos filmes: la dualidad. El caso de Itziar y su enfrentamiento a sí misma en el espejo estaría relacionado con su dualismo, es decir, el hecho de transitar entre dos universos: aquel que la fuerza a hablar castellano y, por el contrario, los integrantes de su hogar, quienes la obligan a poner en práctica el idioma euskera, por la lucha que mantienen hacia el independentismo vasco. Lo que la lleva a confusiones mentales, errores gramaticales y orales, poniendo en duda posteriormente en su juventud por qué debe hablar en ese dialecto. Y por otro lado Ofelia, quien va a descubrir si realmente es una princesa procedente de otro submundo, la marca de su hombro le ha revelado una información que ha podido hacer efectiva gracias al acto de mirarse en este elemento ubicado en el baño y las pruebas que va a acometer van a ratificarle si guarda esencia de princesa o, en cambio, se trata de una humana más.



**Figura nº 9.** Ofelia se mira al espejo. Fuente: fotograma extraído de la película

Finalmente, se observa que la estructura en la que se enmarca Ofelia plantea dos líneas narrativas que se entrelazan (Nicolás Messeguer, 2013, p. 53) para dar vida a dos universos paralelos que se desconocen y se yuxtaponen alrededor de la perspectiva de una niña: por un lado, un trasfondo histórico contextualizado en los años 40 en plena dictadura franquista; y, en el otro espectro, un carácter fantástico compuesto por un mundo de hadas, faunos y princesas que emanan de la mente de una niña. Según la apreciación de Gordillo (2008, pp. 9-10), en este caso se trataría de un cine fragmentario por la multiplicación de diégesis, que se entrecruzan con distintos modelos de universo, puesto que responden a dos líneas, supuestamente incompatibles, pero realmente los elementos procedentes de la imagen, el montaje y la gramática no contribuyen a que el espectador consiga fragmentar ambos universos. De forma similar sucede en el entorno

de Itziar, pues su universo de muñecas, caramelos y cromos se conjuga con un contexto en el cual su padre forma parte de la lucha política de los éuscaros por conseguir la libertad tras la Guerra Civil. Debiendo convivir entre represión y autoritarismo, tanto en el hogar como en su centro escolar.

### 3.3. El árbol como símbolo de libertad

Se puede subrayar como de especial importancia la presencia del árbol, pues resulta trascendental en la vida de Itziar, a cuyo regazo acude a respirar aire puro durante su infancia y posteriormente en su adolescencia. Transita por zonas ajardinadas y se acerca a este elemento de la naturaleza, cuyas ramas se mueven levemente con el aire. Precisamente un elemento ubicado en un entorno que la vio crecer, aunque del cual se tuvo que alejar temporalmente, como consecuencia de su traslado a un internado, alejamiento motivado por su enfermedad. Conviene recordar que a este espacio natural venía huyendo de las garras de su padre. Aquí solía respirar aire no contaminado por los gritos y los golpes propinados por el mismo. Siente paz a la vez que armonía y podríamos decir que hasta refugio. Así pues, retorna a este entorno en su adolescencia y se aproxima a obtener el descanso psicológico que no le proporcionan en su hogar (**Figura nº 10**).



**Figura nº 10.** Itziar visita el árbol. Fuente: fotograma extraído de la película

Conviene insistir en que el filme traslada al espectador al contexto social de Euskadi en su lucha en pro del independentismo, de cara a conseguir lo que sus defensores consideraban libertad durante el Franquismo. En este sentido, conviene nombrar un elemento importante: el árbol del Guernica, un roble localizado delante de la Casa de Juntas en la localidad de Guernica y Luno (País Vasco). Un árbol que simboliza las libertades de Vizcaya. Igualmente se trata de un árbol que han tomado como referencia escritores, como el dramaturgo Tirso de Molina, quien se inspiró en él para unos versos y el poeta inglés William Wordsworth, quien le dedicó un soneto en 1810.

Por otro lado, tras el descubrimiento de la marca en su hombro, Ofelia se dirige a un escondite donde ha ubicado el libro que el Fauno le entregó. Procede a abrirlo y después de observar varias hojas en blanco, una serie de figuras van apareciendo

fugazmente. En paralelo, un fotograma de su rostro se funde con los textos del libro. En este cuaderno se describe de esta forma la situación de agonía de un árbol del bosque:

“los animales, los hombres y las criaturas mágicas dormían juntos bajo la sombra de un enorme árbol, que crece en la colina, cerca del Molino. Pero, ahora el árbol se muere lentamente. Sus ramas están secas, su tronco viejo y torcido. Debajo de sus raíces ha anidado un enorme sapo albino que no lo...”.

Aunque la lectura es interrumpida, pues Carmen la coacciona a terminar el baño apresuradamente. Termina, pero no duda en realizar la primera prueba y toma el libro para dirigirse a la colina a visitar al mencionado árbol (**Figura nº 10**), pero sin informar de su salida a ningún integrante de la vivienda. Ya durante su camino por el bosque, se dará a conocer el resto de los detalles sobre la historia del árbol, pues Ofelia continúa la lectura que indica lo siguiente: “...Debajo de sus raíces ha anidado un enorme sapo albino que no lo deja sanar. Habrás de meter las tres piedras mágicas en su boca y recuperar una llave dorada que se encuentra en su vientre, solo así el árbol volverá a florecer”.

Este escenario del bosque al que Ofelia acude, le ofrece una forma temporal de escape o desafío. Sin embargo, para el ejército encabezado por Vidal supone un espacio desconocido que no son capaces de comprender para indagar entre su naturaleza (Hubner, 2014, pp. 3-4). En yuxtaposición a esto, Ofelia observa a su alrededor, se desabriga y coloca su vestido nuevo sobre la rama de un árbol, con la intención de que no se manche. Aunque de este espacio desaparece instantes después, como consecuencia del viento. Posteriormente la cámara introduce al espectador junto a Ofelia en las raíces del árbol y se observa su rostro despavorido ante las criaturas que le trepan por sus brazos. Además, el espectador puede ser testigo de su enfrentamiento con el sapo, que le roza la lengua en la cara, le segrega restos de baba, le despega uno de los insectos de la mano y termina desvaneciéndose ante la presencia de la niña. No obstante, en lo referido a esta prueba desarrollada en el interior del árbol, surge una correlación significativa que pone de manifiesto Rodero:

La primera prueba que Ofelia tiene que pasar -extraer la llave de la tripa del sapo- remite inmediatamente a la escena en la que Mercedes recibe el encargo de Vidal de custodiar la llave del almacén de provisiones. Esto establece un paralelismo entre los dos personajes femeninos en relación con uno de los motivos centrales del film: la desobediencia. Tanto Mercedes como Ofelia rechazan la realidad represiva en la que viven y cada una en su medida y plano se enfrentarán a los monstruos que dominan sus respectivas realidades (2015, p. 42).

**Figura 11.** Ofelia se ubica en el interior del árbol. Fuente: fotograma extraído de la película

En definitiva, el árbol en sí mismo se rebela como un elemento de escape, de



encuentro de la paz interna y al que acuden en busca de la libertad de actuación tanto Ofelia como Itziar en sus respectivos contextos. Recordemos además que, en el interior del laberinto, un árbol es testigo de las misteriosas conversaciones entre Ofelia y el Fauno.

#### **4. Discusión y conclusiones**

Cabe poner de manifiesto lo que expresa Parrondo Coppel (1995, p. 9) al decir que “las feministas empezaron por denunciar que en el Cine Clásico el discurso de la mujer estaba ausente, ya que los personajes femeninos ni contaban sus historias ni controlaban sus imágenes”. Y en la presente aportación se denuncia precisamente la escasa presencia de las niñas en un cine que recrea una parte de nuestro pasado. Una parte de nuestro pasado que dañó y se encargó de ningunear a las mujeres e ideologizar a las niñas hacia un único cometido: servir al hombre a partir de su vida adulta. De manera que, conocemos a las niñas como víctimas del franquismo gracias a los testimonios de las supervivientes, al periodismo de investigación (Armengou y Belis, 2016) y a algunos documentales bastante ilustrativos. Pero, hasta el momento, en España, en democracia, se ha ofrecido poco espacio fílmico a aquellas humillaciones y vejaciones que tenían lugar en los internados del miedo, a aquellas niñas maltratadas, que vivían entre adultos que ejercían una superioridad moral en sus vidas cotidianas y en torno a circunstancias que vulneraron sus derechos naturales. Por eso, no se puede afirmar que las niñas aportan al cine español de la democracia que recrea la dictadura lo mismo que los niños, pues las circunstancias de las primeras solo son mostradas en escasos filmes como los que hemos estudiado en este caso. Sus historias, sus preocupaciones, sus sufrimientos, los maltratos de los que fueron partícipes... siguen manteniéndose silenciados; mientras que los niños, en consonancia con el poder a la masculinidad otorgado por la dictadura, acaparan casi la totalidad del espectro cinematográfico. Así, no se pone en duda que los niños y las niñas sufrieron en aquel contexto, pero ni la gran pantalla ni las investigaciones cinematográficas que se vienen realizando, analizan en profundidad la ficcionalización del sufrimiento de las niñas más allá del carácter histórico. Lo que da pie a deducir que se trata de un tema tabú para ser abordado con rigurosidad y reflexión crítica.

En este sentido, se insiste en que la realidad de las niñas que vivieron durante la dictadura franquista sigue siendo silenciada, pues toma vida gracias a la voluntad de unos pocos hombres que osan dar a conocer una pequeña parte de sus experiencias (como es el caso de Guillermo del Toro). El silencio de las mujeres cineastas en lo que a representación cinematográfica femenina infantil/adolescente que partan del mencionado contexto, habla por sí solo, desde el respeto a Lazcano por aventurarse a construir en imágenes la historia de Itziar. Si bien, resulta de interés destacar un aspecto que comparten las niñas de las películas abordadas en esta aportación: la total anulación de sus raíces. Precisamente restando importancia y prescindiendo del nombre familiar con el que se distinguen las personas: los apellidos. Y relegando el conocimiento de su pasado hacia un segundo plano. Aunque supone una lucha que emprende Ofelia en solitario, como forma de aclaración de cuestiones como ¿De dónde viene? ¿Quién la engendró? ¿A dónde se dirige? Al igual que sucede en el caso de Itziar, como consecuencia del alejamiento de sus hermanas y siendo trasladada a un centro interno,

cortando toda relación con sus hermanas, sus amigas, sus raíces. Aquí se puede destacar otro detalle relacionado con las raíces de Itziar, y es que pretende convertirse en “hermana de sangre” de una de sus amigas: ¿Por qué? Y justamente entendemos que todo puede apuntar a una incógnita estrechamente relacionada con las raíces familiares, pues quizás no se sienta respetada por su propia familia y encuentra más afecto en los encuentros que mantiene con sus amigas. Cuestión identitaria que también se plantea cuando conversa con su amigo durante su adolescencia, quien le expresa que deben hablar euskera e Itziar pregunta por qué, cuestionando una parte de su identidad a la que sigue sin encontrar respuesta.

Se destacan en ambos filmes el retiro secreto de sus protagonistas para alejarse a un espacio natural: las inmediaciones de un árbol, como elemento que les proporciona armonía y liberación, sensaciones que no les ofrecen los adultos entre los cuales conviven ambas niñas. Además, mediante la introversión, la introspección y la representación de ambas protagonistas en planos cortos se hace partícipe al espectador de sus conmociones y se representan recluidas en sí mismas, cautivas en sus entornos y dominadas por los adultos que funcionan como padres (biológicos o adoptivos).

Aparte de este árbol, los filtros de color azul de la cámara, en ambos casos transmiten insensibilidad y cierta desafección. Conjuntamente, en torno a estas protagonistas menores de edad, curiosamente se aprecian otros elementos simultáneos que consideramos simbólicos o en cierta medida metafóricos, como son el espejo, estrechamente relacionado con esa dualidad de universos de las dos niñas: el mundo real e irreal de Ofelia y los lenguajes comunicativos en los cuales debe expresarse Itziar; y los cuentos, como espacios abiertos a la imaginación que hacen a las menores evadirse del contexto social en el cual se ubican.

Cabe destacar que en ambos casos se ofrece una imagen de niñas solitarias, sumisas, frágiles, ensimismadas y cuya función está orientada a ser utilizadas a conveniencia de los adultos de su alrededor, ignorándose toda ilusión o sueño que brotase de cada una de ellas. Así pues, tanto Ofelia como Itziar son forzadas a vivir prisioneras en su hogar, pero hacen reiterados intentos de convertirse en rebeldes en determinadas situaciones: terminando en el primer caso condenada a la muerte inminente sin motivo aparente (asesinato de Ofelia) y en el segundo caso tentada por la misma (Itziar y la cuchilla que guarda en su bolsillo, que nos hace prever las ideas que se mueven en su mente).

En relación con esta cuestión, pone de manifiesto Ituarte Pérez (2018, pp. 115-116) que la paranoia y la melancolía juegan un papel trascendental en el cine de mujeres. Y efectivamente comprobamos que estos escenarios se dan vida en el seno del hogar familiar de ambas protagonistas adolescentes. Por un lado, Ofelia, a través de la visualización de criaturas mágicas y por otro lado Itziar, mediante la creación de un amigo imaginario. Asimismo, se observa un cine de adolescentes femeninas que construye un marco referencial que se aleja de los meros abusos del deseo sexual masculino, a los cuales el cine realizado en la contemporaneidad tiene acostumbrados a los espectadores, sino más bien un marco relacionado con una violencia represiva injustificada, propia del contexto autoritario que recrea. E incluso padeciendo la ignorancia y el desinterés de los adultos de su alrededor, quienes obvian sus dificultades, las abandonan en su soledad y limitan su imaginación.

## Referencias bibliográficas

- Aguado, A. & Verdugo Martí, V. (2011). Las cárceles franquistas de mujeres en Valencia: castigar, purificar y reeducar. *Studia histórica: Historia contemporánea* (29), 55-85.
- Anguera, T. (1986). La investigación cualitativa. *Revista Educar* (10), 23-50.
- Armengou, M. y Belis, R. (2016). *Los internados del miedo*. Barcelona: Now Books.
- Asenjo García, F. (1998). *Índice del cine español*. Madrid: Ediciones JC. Monteleón.
- Barrenetxea Marañón, I. (2006). Pensar la historia desde el cine. *Entelequia. Revista Interdisciplina: Entelequia y Servicios Académicos Intercontinentales* (1), 99-108.
- Caparrós Lera, J. M. (2007). *Historia del cine español*. Madrid: T&B Editores.
- De Pablo Contreras, S. (1997). El franquismo en el País Vasco en *Los años oscuros*, de Arantxa Lazkano. En M. A. Paz Rebollo & J. Montero Díaz (Coord.). *La historia que el cine nos cuenta: el mundo de la posguerra 1945-1995* (pp. 129-138). Madrid: Tempo.
- España, A. (2012). El doble y el espejo en Cisne negro (Darren Aronofsky, 2010). *Revista Fotocinema* (4), 120-139.
- Ferrer, E. (1999). *Los lenguajes del color*. México D. F.: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Gahete Muñoz, S. (2013). Las mujeres como transmisoras de la ideología falangista. *Cuadernos Kóre. Revista de historia y pensamiento de género* (8), 17-43.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.
- González, M. (2009). La generación herida. La guerra civil y el primer franquismo como seña de identidad en los niños nacidos hasta el año 1940. *Revista de historia Jerónimo Zurita* (84), 87-112.
- Gordillo Álvarez, I. (2008). La coherencia de la disgregación en el cine posmoderno: un viaje intercontinental a través de universos fílmicos fragmentados. *Frame: revista de cine de la Biblioteca de la Facultad de Comunicación* (3), 142-153.
- Grossmann, R. (1969). *La estructura de la mente*. Barcelona: Labor.
- Gubern, R. (2009). (Coord.). *Historia del cine español*. Madrid: Cátedra.
- Hubner, L. (2010). Pan's Labyrinth, Fear and the Fairy Tale. En S. Hessel y M. Huppert (Eds). *Reasoning the Unreasonable* (pp. 45-62). Amsterdam/Nueva York: Rodopi.
- Ituarte Pérez, L. (2018). Feminismo y cine de mujeres: categorización y debate durante los años setenta y ochenta. *Trípodos* (42), 107-120.
- Jarne Mòdol, A. (2004). Niños vergonzantes y pequeños rojos. La población marginal infantil en la Cataluña interior del primer franquismo. *Hispania Nova: Revista de Historia Contemporánea* (4), 1-18.
- Jung, C. G. (1964a). *Tipos psicológicos I*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Jung, C. G. (1964b). *Tipos psicológicos II*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Manrique Arribas, J. C. (2003). La Educación Física femenina y el ideal de mujer en la etapa franquista. *Revista Internacional de Medicina y Ciencias de la Actividad Física y el Deporte* 3, (10), 83-100.
- Nicolás Messeguer, M. (2013). Criaturas de la Guerra. Memorias traumáticas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo. *Aletria: Revista de estudios de Literatura* (2), 47-63.
- Parrondo Coppel, E. (1995). Feminismo y Cine: Notas sobre Treinta años de Historia. *Revista Secuencias* (3), 9-20.
- Pastor Homs, M. I. (1984). *La Educación femenina en la postguerra (1939-1945). El caso de Mallorca*. Madrid: Ministerio de Cultura-Subdirección General de la Mujer.
- Rico, L. (1998). *TV: fábrica de mentiras: la manipulación de nuestros hijos*. Madrid: Espasa Calpe, D. L.
- Rodero, J. (2015). ¿Un cuento de hadas subversivo o conservador?: Monstruos, autoridad e insubmisión. En El Laberinto del Fauno de Guillermo del Toro. *Brumal: Revista de Investigación sobre lo Fantástico* 3, (2), 35-54.

- Roman Ruiz, G. (2015). Fraude y contrabando en la provincia de granada. Geografía del estraperlo y actitudes ciudadanas (1937-1952). *Historia Actual Online* (37), 7-23.
- Rosenstone, R. A. (1997). *El pasado en imágenes. El desafío del cine a nuestra idea de la Historia*. Barcelona: Ariel.
- Sánchez Blanco, L. & Hernández Huerta, J. L. (2012): La educación femenina en el Sistema educativo español (1857-2007). *El Futuro del Pasado* (3), 255-281.
- Seger, L. (2007). *Cómo crear personajes inolvidables. Guía práctica para el desarrollo de personajes en cine, televisión, publicidad, novelas y narraciones cortas*. Barcelona: Paidós.
- Spradley, J. P. (1980). *Participant observation*. New York: Holt, Rinehart & Winston.
- Vázquez Borau, J. L. (2012). Importancia de la formación de la inteligencia emocional, racional y espiritual de los niños y adolescentes en la familia frente a la manipulación de las sectas. *Familia: Revista de ciencias y orientación familiar* (44), 71-82.
- Zagalaz Sánchez, M. L. (2001). La educación física femenina durante el franquismo. La sección femenina. *Apunts: Educación física y deportes* (65), 6-16.

### Recursos audiovisuales

- ¡Arriba Hazaña!* (José María Gutiérrez Santos, 1978)
- Demonios en el jardín* (Manuel Gutiérrez Aragón, 1982)
- Los años oscuros* (Arantxa Lazcano, 1992)
- Las ratas* (Antonio Giménez-Rico, 1997)
- Gracias por la propina* (Francesc Bellmunt, 1997)
- El portero* (Gonzalo Suárez, 2000)
- El florido pensil* (Juan José Porto, 2002)
- Eres mi héroe* (Antonio Cuadri, 2003)
- Silencio roto* (Montxo Armendáriz, 2004)
- El laberinto del Fauno* (Guillermo del Toro, 2006)
- Los girasoles ciegos* (José Luis Cuerda, 2008)
- Pa negre* (Agustí Villaronga, 2010)
- Pájaros de papel* (Emilio Aragón, 2010)

María Nieves Corral es Licenciada en Comunicación Audiovisual y doctora en Comunicación por la Universidad de Málaga. Actualmente es Profesora Ayudante a jornada parcial en EADE (Centro privado de estudios universitarios, Málaga) y colabora en el proyecto de i+d “MapCom” (Carmen Caffarel y Carlos Lozano como IPs). Evalúa manuscritos en las revistas Trípodos, Ámbitos, Doxa, Arte, individuo y Sociedad, Zer, Comunicación y Sociedad, SEECI, etc. y recientemente invitada al comité internacional de revisores de Comunicar. Sus líneas de investigación giran en torno al cine español, la memoria histórica y la alfabetización audiovisual.

email– [nievescorrey@hotmail.com](mailto:nievescorrey@hotmail.com)