



REPRESENTAÇÕES DO FRANQUISMO E O CONTO DE FADAS EM *EL LABERINTO DEL FAUNO* DE GUILLERMO DEL TORO

FIUZA, Adriana Ap. Figueiredo (UNIOESTE)

RESUMO: Esta comunicação se circunscreve dentro de uma gama de estudos que se debruçam sobre as relações entre cultura e sociedade, no que se refere à produção cinematográfica, historiográfica e literária. O trabalho propõe uma discussão acerca das representações do franquismo no filme *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro, por meio do gênero literário conto de fadas, enfatizando assim a dimensão histórica e mítica da narrativa fílmica. Pretende-se averiguar como o discurso da literatura fantástica dos contos de fada dialoga com o discurso da historiografia sobre os *maquis*, no sentido de revelar a repressão e a violência presentes no regime autoritário franquista veladas na história de Ofelia, uma menina simples que se transforma na princesa Moana e submerge ao mundo subterrâneo do fauno, personagem mitológico, para salvar-se deste universo de brutalidades. O fauno é a ponte entre o mundo fantástico que Ofelia quer encontrar e o mundo "real" do qual Ofelia quer se esquivar. Este trabalho pretende examinar como ocorre a transposição para o cinema do universo fantástico presente no gênero literário contos de fada, principalmente, no que se refere ao narrador fílmico, que, segundo nossa análise, ao atenuar a história de violência da ditadura franquista por meio do discurso mágico e fantástico do conto de fadas, acaba desvelando de forma ainda mais contundente a realidade histórica e social do franquismo.

PALAVRAS-CHAVE: Ficção, história, e cinema; Franquismo; Contos de fada; Guillermo del Toro.

RESUMEN: Esta comunicación se involucra en los que estudios sobre las relaciones entre cultura y sociedad, en el marco de la producción cinematográfica, historiográfica y literaria. El trabajo propone una discusión respecto a las representaciones del franquismo en la película *El laberinto del fauno* (2006) de Guillermo del Toro, a través del género literario cuento de hadas, enfatizando así su dimensión histórica y mítica de la narrativa fílmica. Se pretende averiguar como el discurso de la literatura fantástica de los cuentos de hadas dialoga con el discurso de la historiografía sobre los *maquis*, en el sentido de revelar la represión y la violencia presentes en el régimen autoritario franquista veladas en la historia de Ofelia, una niña sencilla que se transforma en la princesa Moana y sumerge al mundo subterráneo del fauno, personaje mitológico, para salvarse de este universo de brutalidades. El fauno es el puente entre el mundo fantástico que Ofelia quiere

encontrar y el mundo "real" de lo cual ella quiere esquivarse. Este trabajo pretende examinar como ocurre la transposición para el cine del universo fantástico presente en el género literario cuento de hadas principalmente en lo que se refiere al narrador fílmico que, según nuestro análisis, al atenuar la historia de violencia de la dictadura franquista por medio del discurso mágico y fantástico del cuento de hadas, acaba por desvelar de manera aún más contundente la realidad histórica y social del franquismo.

PALABRAS-CLAVES: Ficción, historia y cine; Franquismo; Cuentos de hada; Guillermo del Toro.

RELAÇÕES ENTRE CINEMA E LITERATURA

O cinema sempre foi objeto de comparação com as artes, e em particular com a literatura, devido à evidente justaposição entre narração cinematográfica e narração literária. Ainda que haja filmes cujos discursos não estejam alicerçados na narrativa, a narratividade está presente na grande maioria deles e constitui o material que permite a comparação destes distintos objetos. Esta aproximação ocorre porque o discurso fílmico assim como o discurso literário pode se estruturar em forma de narrativas, que possibilitam elementos comuns no que se refere ao narrador, ao espaço, ao tempo, à recepção, sem falar na própria tessitura da trama.

Jorge Urrutia (1999), em seu artigo sobre a linguagem fílmica, afirma que durante os primeiros trinta anos da existência do cinema não surgiram comparações entre a sétima arte e a literatura no que se refere aos recursos técnicos da primeira. Por outro lado, o estudioso expõe que, logo após este início, surgiriam críticas em que se destacaria a insuficiência da linguagem cinematográfica ao compará-la à linguagem literária. O autor reflete sobre o problema da materialidade do cinema e da literatura, e nestes termos afirma que "*solemos olvidar que no se pueden expresar conceptos de mayor complejidad que aquélla que la tecnología de la expresión nos permite*" (1999, p. 24). As palavras de Urrutia servem para indicar que, ao mesmo tempo em que há muitas semelhanças entre a narrativa fílmica e literária, há muitos pontos que as separam, que se pautam em sua materialidade de expressão.

Assim, o cinema só existe a partir de uma tela, onde se projeta o que foi possível captar dos raios luminosos e das sombras com uma câmera, em uma película de celulóide, que será revelada para então ser projetada através de uma lente. Na literatura ocorre algo semelhante, é também necessária uma materialidade, o manuscrito, o impresso ou o meio digital que servirá de suporte para o registro

do texto escrito, caracterizado por uma série de signos gráficos, que sistematiza o primeiro suporte da literatura, que é a própria língua (URRUTIA, 1999, p. 25).

CONTOS DE FADAS E O FILME

É sabido que desde os primórdios, como aponta Nelly Novaes Coelho (2003), o maravilhoso e o fantástico serviram de fonte para o nascimento da própria literatura, inspirando personagens com poderes sobrenaturais, que lidam com profecias que se realizam, onde as forças do Bem e do Mal se confrontam e os milagres acontecem. O gênero literário conto maravilhoso é dotado destas características e suas raízes se reportam às narrativas orientais propagadas pelos árabes, sendo *As mil e uma noites* o modelo mais complexo deste conjunto. O conto de fadas, por sua vez, origina-se deste primeiro gênero, aproximando-se do conto maravilhoso no que se refere ao sobrenatural, embora aquele se preocupe mais com as questões do além vida e da realização interior do ser humano e da ética, enquanto o conto maravilhoso se atem a questões materiais, sociais e sensoriais.

O elemento principal do conto de fadas é o personagem mítico da “fada”, cujo termo, proveniente do latim *fatum*, designa “destino”. A fada é importante para a narrativa, uma vez que “ocupa um lugar privilegiado, encarna a possível realização dos sonhos ou ideais inerentes à condição humana” (COELHO, 2003, p. 173). A fada é um ser imaginário dotado de poderes sobrenaturais e de valores positivos, é representada como uma personagem bela, delicada e boa. É ela quem atua como mediadora entre a realidade e o mito, prestando uma ajuda mágica para que o ser humano realize suas fantasias, suas aspirações, aquilo que parece ser irrealizável segundo as convenções naturais.

A origem do conto de fadas remonta aos celtas, povo bárbaro que habitou a Gália, a Irlanda e as Ilhas Britânicas, sendo dominado pelos romanos no período do século II a.C ao I da era cristã. Os celtas deixaram como herança a questão do maravilhoso, do fantástico no conto de fadas. O ciclo bretão das novelas de cavalaria, com o Rei Artur e os Cavaleiros da Távola Redonda, constitui o maior exemplo da presença da personagem fada na literatura, “representando forças psíquicas ou metafísicas” (COELHO, 2003, p. 175), realizando encantamentos para auxiliar os heróis em suas peregrinações.

O filme *El laberinto del fauno* (2006) traz como enredo a história de uma princesa que abandonou seu reino subterrâneo para conhecer a realidade

humana. Ofelia, uma menina de 10 anos de idade, fascinada por livros de contos de fadas, viaja para o campo com sua mãe, Carmen, para encontrar seu padrasto, o capitão Vidal. Ele é o representante das forças fascistas do general Franco, que governa a Espanha em favor dos ricos e poderosos com a aprovação da Igreja Católica. Vidal, como representante das forças opressoras do regime ditatorial, também maltrata e oprime Ofelia e Carmen. Esta última, passando por uma gravidez de risco, encontra-se frágil e nada pode fazer para defender a menina da tirania do padrasto, por fim, a mãe falece ao dar a luz a um menino. A protagonista encontra em Mercedes, a governanta da casa, a amizade e o carinho que mãe não pode lhe oferecer por estar debilitada.

Em volta de sua nova casa, Ofelia encontra um labirinto que a leva a uma trilha subterrânea. Neste lugar, ela conhece o Fauno, uma criatura metade humana, metade bode, que a convence de que ela é a princesa perdida do reino subterrâneo e que precisa realizar três tarefas antes da lua cheia para retornar ao seu reino. Ao mesmo tempo em que Ofelia entra nesse universo mágico proposto pelo Fauno, a história da Espanha acontece em outro plano narrativo, os maquis, alcunhados de "*los del monte*", porque viviam escondidos nas montanhas, organizam a guerrilha antifranquista, atacando as tropas franquistas. Vidal não poupa esforços e sadismo para exterminar os rebeldes que ameaçam o governo. Neste sentido, ficção e história se cruzam para rememorar a história perdida dos maquis, evidenciando também uma perspectiva infantil do franquismo, uma vez que é pelos olhos da menina que se observa a truculência da ditadura, representada por Vidal.



El laberinto del fauno (2006)

O Fauno, entidade mitológica romana, pode ser visto como o masculino da fada, já que possui uma dimensão profética de revelar o futuro ao homem, seja por meio dos sonhos, seja por meio de vozes de origem ignorada, atuando como mediador entre o mundo mítico e o mundo social. Ele é a ponte entre o mundo fantástico que Ofelia quer encontrar e o mundo “real” do qual Ofelia quer se esquivar.

O personagem mítico é um ser dúbio, uma vez que em determinados momentos parece agir contra Ofelia e em outros, a favor dele.

Como propõe Brígida M. Pastor (2011, p. 391), os elementos fantásticos presentes em *El laberinto del fauno* não só enriquecem a narrativa do filme, como também possibilitam uma contundente percepção do contexto social e histórico da Espanha. O diretor, ao recorrer a uma justaposição do mundo real e do mundo fantástico, constrói um paralelismo entre a representação da monstruosidade e o construto cultural do gênero para questionar e reavaliar a estabelecida e respeitada hegemonia patriarcal e suas conseqüências perversas sobre o indivíduo. Assim sendo, a monstruosidade da Espanha franquista é muito mais proeminente que a suposta monstruosidade representada pelo Fauno e seu entorno.

INTERTEXTUALIDADES

Sobre a questão da intertextualidade em *El laberinto del fauno* nada mais é que o que nos definiu Julia Kristeva (1974, p. 64), ao estudar a obra de Bakhtin: “um mosaico de citações” que ajudam a construir o discurso da narrativa, criando um efeito de colcha de retalhos marcado pela fragmentação e presença dos mais variados textos e discursos que se inserem no discurso da ficção.

O conceito de intertextualidade surge a partir do estudo da obra de Bakhtin (2002, 1988) que trata das relações dialógicas e polifônicas, embora, segundo José Luiz Fiorin (2006, p. 162), o crítico russo tenha utilizado a expressão intertextual apenas uma vez em seus trabalhos. De fato, a acepção só adquire o estatuto que possui atualmente com os textos de Julia Kristeva, que resgatam a obra de Bakhtin para a tradição crítica européia ocidental.

A partir desta definição, outros estudiosos trabalharam a acepção, ampliando-a em sua especificação teórica, a fim de proporcionar sua aplicação ao campo da análise literária. Por exemplo, Gérard Genette em sua obra *Palimpsestos* (1989) utiliza a metáfora, que se remete ao título, para designar a sobreposição de textos, que ele nomeia como transtextualidade, que pode ser definida como tudo aquilo que coloca um texto em relação explícita ou secreta com outros tex-

tos.

As relações transtextuais, segundo Genette, subdividem-se em cinco tipos, a saber: a intertextualidade, a paratextualidade, a metatextualidade, a arquitextualidade e a hipertextualidade. Por intertextualidade entende-se a co-presença entre dois ou vários textos compreendidas pela citação, plágio e alusão, que podem variar de acordo com o nível de intensidade da presença destes textos no outro.

Em *El laberinto del fauno*, as relações intertextuais surgem em variadas referências a outras obras que abordam o universo infantil, que se complementam para a constituição da narrativa fílmica. Assim, é possível encontrarmos ecos de obras literárias, como *Alice no País das Maravilhas*, os contos de Hans Christian Andersen e dos Irmãos Grimm. No caso destes últimos, podemos notar sua presença logo na cena inicial do filme, em que uma voz em *off* narra a história fantástica que se circunscreve à de Ofelia. Nestes termos, afirma o narrador fílmico:

“Cuentan que hace mucho, mucho tiempo, en el mundo subterráneo, donde no existe la mentira ni el dolor, vivía una princesa que soñaba con el mundo de los humanos. Soñaba con el cielo azul, la brisa suave y el brillante sol.

Un día, burlando toda vigilancia, la princesa escapó. Una vez en el exterior, la luz del sol la cegó y borró de su memoria cualquier indicio del pasado. La princesa olvido quién era, de dónde venía. Su cuerpo sufrió frío, enfermedad y dolor. Y al correr de los años murió.

Sin embargo, su padre, el Rey, sabía que el alma de la princesa regresaría, quizá en outro cuerpo, en otro tiempo y en otro lugar. Y él la esperaría hasta su último aliento, hasta que el mundo dejara de girar” (DEL TORO, apud POGGIAN, 2009)

A estrutura se reporta aos contos de fadas clássicos, que costumam iniciar com a famosa passagem “Era uma vez,...”, quando o leitor é então transportado a um mundo fantástico. Como argumenta Poggian (2009) ainda sobre a cena, “*acompaña unas imágenes en tono azulado de una ciudad subterránea que recrea cuentos fantásticos de Grimm, o algún texto del poeta danés Hans Christian Andersen como La Sirenita, por ejemplo*”. Trata-se de uma referência que por si só já nos remete ao universo dos contos infantis, tão presentes no imaginário cultural da sociedade ocidental. Esse início do filme é na verdade o final do mesmo, quando Ofelia é morta pelo Capitán Vidal, derramando seu sangue puro para abrir o portal que a levaria ao reino subterráneo. A protagonista encontra seu reino minutos antes de desfalecer, ao sonhar que encontrara seu pai, o rei que

não descansara até encontrar a princesa perdida no mundo humano, sua mãe Carmen, transformada na rainha do reino e seu pequeno irmão, o bebê que a mãe esperava, o príncipezinho que completava a família sonhada. Este mundo fantástico se conecta com o mundo “real”, onde se encontra Mercedes, chorando a morte trágica da inocente menina, cercada pelos guerrilheiros.

Outra presença marcante é a de *Alice no país das maravilhas* (1865), visível na cena em que Ofelia entra pela árvore na toca de um sapo gigante para cumprir uma das tarefas para recuperar seu reino, descritas no *Libro de las encrucijadas* que o Fauno lhe apresenta. A menina precisa colocar três pedras de âmbar no estômago do anfíbio para reaver a chave dourada que abrirá uma caixa com um punhal. Ofelia entra em uma espécie de porta secreta subterrânea, como Alice, para buscar o tal punhal. Ao se deparar com um banquete exposto em uma mesa, a menina empreende o único erro que o Fauno lhe assevera que não poderia cometer. Neste caso, não poderia comer, nem beber nada que houvesse no banquete. Com seu deslize, o monstro desperta e parte em perseguição à menina, que se salva por pouco ao desenhar com um giz uma porta que se abre no teto do subterrâneo e que dá em seu quarto.

Para terminar, é importante ressaltar que estas relações intertextuais da literatura, transpostas para o cinema, permitem uma transposição dos objetivos dos contos de fada para a linguagem fílmica. Assim sendo, a função didática presente nos contos de fadas, seu caráter moralizante, são evidenciados também *El laberinto del fauno*.

OS MAQUIS E A MEMÓRIA RECOBRADA

Na atualidade, o tema da memória adquiriu um papel de destaque na sociedade devido ao seu papel enquanto representação coletiva das indidentidades e à reflexão crítica que se estabelece no meio acadêmico em torno do assunto. A memória, assim como a história, como se sabe, pode ser entendida como uma reconstrução do passado, mas é também uma forma de preservar as experiências que a humanidade acumulou ao longo do tempo ou, nas palavras de Marilena Chauí (2000, p. 125), “é a capacidade humana para reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais”.

Apesar das visíveis relações entre memória e história, ambas apresentam características distintas para relatar o passado. Como analisam Daniel Lvovich e Jaquelina Bisquert sobre a questão, “*mientras la historia aborda el pasado de*

acuerdo a las exigencias disciplinares, aplicando procedimientos críticos para intentar explicar, comprender, interpretar, la memoria se vincula con las necesidades de legitimar, honrar, condenar" (2008, p. 7). Portanto, a história se pauta em uma metodologia de estudo para conhecer o passado, ainda que isso implique em críticas que se referem à pretensão de uma objetividade, dificultada pela problemática do discurso da verdade. No entanto, a história constrói um discurso passível de contestação. Por outro lado, lembrar difere das operações da história. A recordação se relaciona com a experiência individual e coletiva das experiências vivenciadas.

Embora haja estas diferenças, é possível estabelecer relações entre memória e história. Sobre esta questão, afirma Josep Fontana (1998, p. 267), "as nossas recordações [...] são uma construção que fazemos a partir de fragmentos de conhecimentos que já eram, na sua origem, interpretações da realidade e que, ao voltarmos a reuni-los, reinterpretamo-los à luz de novos pontos de vista". As palavras de Fontana são pertinentes na medida em que evidenciam o papel da subjetividade presente na memória e conseqüentemente na história e a possibilidade de se considerar o problema a partir de outra visão. Por outro lado, é necessário assinalar que apesar da existência desta subjetividade, não se pode caracterizar tudo como sendo subjetivo, uma vez que há memórias e fatos históricos que nos reportam a acontecimentos, os quais são objetivos se levarmos em consideração seu acontecimento na história, como por exemplo, a ocorrência da Guerra Civil na Espanha e a luta antifranquista empenhada pelos maquis.

No entanto, essa possibilidade de visões diferentes da história é o que permite recuperar memórias perdidas, outras vezes amordaçadas por estruturas de governo em que apenas uma memória unilateral é permitida. Essas outras memórias passam a viver na clandestinidade, esperando que sejam recobradas em algum momento da história.

Recordar o passado, tentar reter nas mãos o tempo que escoou, como no quadro *Persistencia de la memoria* (1931) de Salvador Dalí, é uma necessidade, principalmente do homem moderno, que expressa sua preocupação com a identidade, com a forma de entender-se no presente e a forma de projetar-se para o futuro, buscando seus referenciais no passado, ainda que não se possa desconsiderar o caráter subjetivo da memória.

Os maquis se organizaram entre 1937 e 1952, sua história pode ser dividida em três períodos, que vai de 1937 a 1944, momento de fuga, o segundo que vai de 1945 a 1947, período da efetiva luta armada e de 1948 a 1952, a última fase do grupo. Estima-se que fizeram parte dos maquis em torno de 6.000 pessoas, a metade morreu nos montes, outros se entregaram ou foram presos e fuzila-

dos e apenas um grupo pequeno se salvou ao fugir do país. A guerrilha antifranquista se espalhou pelo território espanhol, desse modo, havia maquis tanto em Aragón quanto em Castilla La Mancha, Granada e Galícia (DOMINGO, 2005).

O filme de Guillermo del Toro retoma as memórias dos maquis ao retratar a trajetória do grupo como contra ponto do mundo encantado criado por Ofelia e o Fauno. As representações do franquismo são visíveis em várias cenas da narrativa fílmica, todas elas marcadas por uma exacerbada violência e como consequência, por um temor que deixa todos alarmados, como se estivesse alguma tragédia por ocorrer. Ofelia sente um medo descomedido do capitão Vidal, esse sentimento é perceptível logo na primeira cena em que eles se encontram, na chegada da menina e sua mãe ao povoado. Carmen incentiva a filha a cumprimentar Vidal. Este ao tocar sua mão, o faz de maneira brusca. A protagonista neste momento percebe a violência implícita do militar, o que lhe causa pavor, aumentando-lhe a antipatia que sente pelo padrasto.

Outra cena marcante logo no início também mostra a que veio o capitão no povoado. Trata-se do encontro entre ele e dois suspeitos de conspirar junto com os maquis. Os dois suspeitos, pai e filho, afirmam que estavam indo em direção ao monte com o objetivo de caçar coelhos. Para piorar a situação, Vidal ao revistá-los encontra um maço de papéis onde está escrito "*Ni Dios, ni patria, ni amo*", ideais claramente anarquistas, que se contrapõe à ideologia franquista de "Deus, pátria e família" (JULIÁ, 2006). O filho, ao defender o pai, é torturado e morto na frente de todos. O pai ao reclamar a morte do filho também é assassinado, brutalmente, como se fosse uma banalidade para o capitão Vidal.

A cena mais representativa do franquismo é a que mostra o exército controlando a comida e os medicamentos do povoado por meio de cadernetas, que registram sua distribuição. Essa estratégia servia para reprimir a ajuda aos maquis nos montes, uma vez que cada família receberia alimentos e remédios de maneira racionada. A cena denuncia o abuso de poder ao restringir os víveres de cada família e a propaganda do regime quando a guarda civil enfatiza que na Espanha de Franco, ao contrário do que afirmam os opositores, não há nenhuma família sem pão e sem luz.

Por fim, para completar nossa reflexão, referimo-nos a Ana Luengo (2004), que apresenta uma idéia significativa sobre as implicações sociais dos romances do tema da memória. Segundo a autora, "*el poder de rememoración de una novela puede ser inmenso – dependiendo siempre de la aceptación que ésta tenga*" (2004, p. 36). Ao final, é o movimento que o leitor faz em direção à obra

que produzirá o efeito da memória. Sem ele e sem os processos de leituras e releituras da ficção literária e cinematográfica e da história, não se poderia restabelecer a memória, no caso do filme de Guillermo del Toro, a memória da luta antifranquista representada pelos maquis.

REFERÊNCIAS:

- ANDERSEN, Hans Christian. *Contos de Andersen*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1981.
- BAKHTIN, Mikhail. *Problemas da poética de Dostoiévski*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, 2002.
- _____. *Questões de literatura e estética: a teoria do romance*. São Paulo: Edunesp: Hucitec, 1988.
- CAMARERO GÓMEZ, Gloria. *Adaptaciones de la literatura española en el cine español*. Referencias y bibliografía. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/portal/alece/>. Acesso em: 03 ago. 2009.
- CARROLL, Lewis. *Aventuras de Alice no país das maravilhas*. Rio de Janeiro: Brasília, 1976.
- CHAUÍ, Marilena. *Convite à Filosofia*. São Paulo: Ática, 2000.
- COELHO, Nelly Novaes. *Literatura infantil: teoria, análise, didática*. 7. ed. São Paulo: Moderna, 2003.
- COUTO CANTERO, Pilar. Teoría de la transposición cinematográfica. Em defensa de los nuevos soportes. Discurso literário vs. Discurso fílmico. In: CASTRO DE LA PAZ, José Luis; COUTO CANTERO, Pilar; PAZ GAGO, José María (eds.). *Cien años de cine: historia, teoría y análisis del texto fílmico*. Madrid: Visor, 1999, p. 317-324.
- DOMINGO, Alfonso. *El maquis*. El canto del búho. Barcelona: RBA, 2005.
- EL LABERINTO DEL FAUNO. Direção de Guillermo del Toro. Local: Espanha/México: Esperanto Films, 2006. DVD (112 minutos). Sonoro, legenda, color.
- FIORIN, José Luiz. Interdiscursividade e intertextualidade. In: BRAIT, Beth (org.). *Bakhtin: outros conceitos-chave*. São Paulo: Contexto, 2006, p. 161-93.
- FONTANA, Josep. *História: análise do passado e projeto social*. Bauru: EDUSC, 1998.
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestes*. Paris: Seuil, 1982.
- GRIMM, Jacob & Wilhelm. *Contos*. Cultrix, 1963.
- JULIÁ, Mercedes. *Las ruinas del pasado: aproximaciones a la novela histórica*

posmoderna. Madrid: De la Torre, 2006.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à Semanálise*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

LABRADOR BEN, Julia María. La maldad genera cuentos de hadas: análisis de la película de Guillermo del Toro *El laberinto del fauno*. *Arbor*. Ciencia, Pensamiento y Cultura. Vol. 187 – 748, marzo-abril (2011), p. 421-428.

LE GOFF, Jacques. *História e memória*. Campinas: UNICAMP, 2003.

LUENGO, Ana. *La encrucijada de la memoria*. La memoria colectiva de la Guerra Civil Española en la novela contemporánea. Berlin: Tranvia, 2004.

LVOVICH, Daniel; BISQUERT, Jaquelina. *La cambiante memoria de la dictadura*: discursos políticos, movimientos sociales y legitimidad democrática. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento; Buenos Aires: Biblioteca Nacional, 2008.

NEIRA PIÑEIRO, María del Rosario. *Introducción al discurso narrativo fílmico*. Madrid: Arco/Libros, 2003.

PASTOR, Brígida M. La bella y la bestia en el cine laberíntico de Guillermo del Toro: El espinazo del diablo (2001) y El laberinto del fauno (2006). *Arbor*. Ciencia, Pensamiento y Cultura. Vol. 187 – 748, marzo-abril (2011), p. 391-400.

POGGIAN, Stella Maris. Cine y testimonio: “*Silencio roto*” y “*El laberinto del fauno*”, nuevos escenarios para iluminar la memoria. Disponible em: <<http://www.redcomunicacion.org/memorias/pdf/2009popoggian.pdf>>. Acesso em: 10 set. 2011.

URRUTIA, Jorge. Leer, conocer, filmar, decir. In: PEÑA ARDID, Carmen. *Encuentros sobre literatura y cine*. Zaragoza: Instituto de Estudios Turolenses, 1999, p. 21-36.