

# La monstruosidad como discurso ideológico en El laberinto del fauno y La forma del agua de Guillermo del Toro

Cristina Ruiz Serrano

NOTICE: This is the peer reviewed version of the following article: This is an Accepted Manuscript that has been published in "Cine, literatura y otras artes al servicio de las ideologías" edited by Teresa Fernández-Ulloa, Javier de Santiago Guervós, & Miguel Soler Gallo. <https://doi.org/10.3726/b19987>.

**Permanent link to this version** <https://hdl.handle.net/20.500.14078/3434>

**License** CC-BY-NC-ND

Cristina Ruiz Serrano

# La monstruosidad como discurso ideológico en *El laberinto del fauno* y *La forma del agua* de Guillermo del Toro

## 1. Introducción

El monstruo se ha convertido en un tema notorio en los estudios culturales contemporáneos. En la cultura popular, la presencia del monstruo es tan extensa que críticos como Jeffrey Jemore Cohen postulan que vivimos en un tiempo de monstruos y la monstruosidad es un modo de discurso cultural (1996: viii). El monstruo como construcción cultural refleja un malestar social y/o cultural determinado (Cohen, 1996: 5) que posibilita la normalización de lo natural y, por el contrario, señalar la otredad, por lo que a lo largo de la historia el monstruo ha sido una constante que ha acompañado a la humanidad, permitiéndole liberar su ansiedad sobre lo desconocido, el 'Otro', y, simultáneamente, «sirve para representar y proyectar nuestros miedos [...] para problematizar nuestros códigos cognitivos y hermenéuticos» (Roas, 2019: 29). Como apunta Margrit Shildrik, el monstruo es una fuerza altamente disruptiva que expone la vulnerabilidad del 'yo' (2002: 11) y, por lo tanto, motiva la necesidad de protegerse de la amenaza externa, si bien, en representaciones del monstruo más recientes, David Roas percibe otras lecturas en el contraste entre «el monstruo posmoderno» y una sociedad monstruosa cuyos poderes hegemónicos oprimen al individuo que los desafía.

Teniendo en cuenta los grandes cambios que han afectado a nuestra sociedad en las últimas décadas, las definiciones de lo monstruoso de Cohen, Shildrik y Roas explicarían la gran popularidad que en la era de los medios audiovisuales ha adquirido el cine fantástico, así como que el interés del público en fantasmas, monstruos y demás entes extraordinarios no haga sino acrecentarse. De los cineastas que cultivan el género del cine fantástico destaca el director mexicano Guillermo del Toro, tanto por la calidad como por la singularidad de su filmografía, con obras tan significativas como *Cronos* (1993), *El espinazo del diablo* (2001) *Hell Boy* (2004), *El laberinto del fauno* (2006), *El pico carmesí* (2015) *La forma del agua* (2017) y *Pinocchio* (2021), entre otras, con las que ha logrado crear un cine de autor de gran prestigio internacional (Adji y Cowan, 2019: 51–52). Entre estas películas despuntan los éxitos taquilleros *El laberinto*

*del fauno* (2006) y *La forma del agua* (2017), que comparten numerosas similitudes tanto en la trama como en la caracterización de los personajes, siendo las más significativas la dimensión que el monstruo adquiere en ellas y el discurso sociopolítico y cultural de la monstruosidad. Cabe preguntarse qué ocurre cuando el uso de lo monstruoso se utiliza para mostrar la monstruosidad normalizada del 'yo' y naturalizar la alteridad, el 'Otro', convertido en el ideal a alcanzar para lograr el bien social.

Por ello, partiendo de la base de la significación de la monstruosidad normalizadora, en este artículo se examina la significación del monstruo como discurso cultural en dos películas del director mexicano Guillermo del Toro, *El laberinto del fauno* (2006) y *La forma del agua* (2017). En particular, el análisis se centrará en el uso del monstruo para reivindicar la agencia del sujeto femenino, el cuestionamiento del orden patriarcal y las estructuras sociales de poder, es decir, para subvertir los discursos hegemónicos 'normalizados' de un orden social en el que la responsabilidad personal, la capacidad de discernimiento entre el bien y el mal y la ponderación sobre las propias acciones y valores morales quedan supeditadas a la obediencia ciega e irreflexiva exigida desde las estructuras de poder.

## 2. Los monstruos posmodernos de Guillermo del Toro

Tanto en *El laberinto del fauno* como en *La forma del agua* se encuentran elementos recurrentes de la filmografía de Guillermo del Toro, como son la estética del cine gótico, las alusiones a los cuentos de hadas, el uso de la mitología y del folclore popular (Navarro Going y Sánchez-Verdejo, 2020: 139), la intertextualidad, la combinación de géneros y la presencia de monstruos de naturaleza ambigua. Pero si en *El laberinto del Fauno* se juega con la duda sobre si la dimensión fantástica es producto de la imaginación de una niña fascinada por los cuentos de hadas, Ofelia, y es el espectador quien debe decidir su propia interpretación de los hechos, en *La forma del agua* la dimensión fantástica se transforma en una realidad ineludible. El fauno inquietante que impone las tres pruebas a Ofelia en una dimensión paralela a la realidad natural se transforma en *La forma del agua* en un ser acuático con características antropomórficas, un dios fluvial del Amazonas, torturado y preso en un laboratorio secreto del ejército estadounidense, capaz de establecer una relación amorosa con Elisa, la joven huérfana y muda que realiza las tareas de limpieza del centro. Si tradicionalmente el monstruo irrumpe el orden natural para crear desasosiego y espanto, en estas dos películas de Guillermo del Toro es la relación con el

monstruo lo que permite a las protagonistas alcanzar el bienestar y el equilibrio, es decir, escapar de las amenazas de una realidad monstruosa, violenta y represiva.

En «El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación», David Roas ha abordado la evolución del monstruo en las últimas décadas. Para Roas, si bien el monstruo se percibe «como metáfora de los miedos y ansiedades de una época y una cultura determinadas» (2019: 32), numerosas representaciones contemporáneas revelan un proceso de «naturalización y domesticación del monstruo fantástico, desvirtuando su valor como anomalía, su esencia excepcional, y por ello mismo, subversiva» (2019: 32). Roas señala que en dicha transformación influye el éxito comercial, que humaniza al monstruo al darle voz y una cotidianeidad que lo normaliza (2019: 37–38), reproduciéndose un monstruo que despierta empatía y simpatía en el público; «esa simpatía por el monstruo llega incluso a traducirse en una visión positiva del mismo, generando reveladoras inversiones en la representación y sentido de monstruos confinados en su funcionamiento a ser enemigos de lo humano» (2019: 43). En otras palabras, el monstruo se naturaliza, perdiendo su alteridad peligrosa y suscitando, por el contrario, una reacción positiva, con lo que se asimila en la dimensión de la realidad cotidiana y se domestica: «Ese triple proceso de naturalización-positivación-domesticación desdibuja al monstruo fantástico y anula su dimensión ominosa, puesto que deja de ser una figura del desorden para encarnar el orden, la norma, a la vez que se convierte en un posible más del mundo» (Roas, 2019: 51).

En *El laberinto del fauno* y en *La forma del agua* es precisamente la figura del monstruo sometida al triple proceso de «naturalización-positivación-domesticación» que describe Roas, la que permite establecer el equilibrio perdido en una sociedad regida por la discriminación, la violencia y el abuso de poder. Así, Del Toro acentúa los problemas sociopolíticos y culturales de una sociedad monstruosa y la necesidad imperiosa de su transformación con la dimensión armónica que el monstruo introduce en una realidad cotidiana e histórica reconocible. Como lo expresa Jack Zipes, “Del Toro wants to penetrate the spectacle of society that glorifies and conceals the pathology and corruption of people in power. He wants us to see life as it is, and he is concerned about how we use our eyes to attain dear vision and recognition” (2008: 237). Mediante la figura del fauno en *El laberinto del fauno* y del dios anfibio en *La forma del agua*, a los que termina normalizando y convirtiendo en personajes positivos, Del Toro pretende que sus espectadores reflexionen sobre las monstruosidades ideológicas y geopolíticas que amenazan nuestra realidad más inmediata. Para ello, en la creación y desarrollo de sus monstruos posmodernos, Del Toro

recurre a la estrategia de activar el bagaje cultural de la audiencia, es decir, el conocimiento popular de toda una serie de códigos culturales que abarcan desde los cuentos de hadas a las películas clásicas, los mitos clásicos y el folclore, para establecer espacios liminales en los que se mantiene el suspense mediante la naturaleza ambigua del monstruo.

Los rasgos que se atribuyen al mismo fauno desde la mitología e historia grecolatina, la Edad Antigua y en especial desde la Antigüedad tardía (s. III d.C. al VI-VII d. C.), negativizado por los escritores cristianos, contribuyen a crear una ambigüedad que solo se despeja al final de *El laberinto del fauno*. En la mitología griega, Pan era el dios de los pastores y rebaños. Como deidad, Pan representaba a toda la naturaleza salvaje, además de ser el dios de la fertilidad y de la sexualidad masculina desenfrenada. En la mitología romana, Fauno (en latín *Faunus* ‘el favorecedor’, de *favere*, o quizás ‘el portador’, de *fari*) era una de las divinidades más populares y antiguas, que poseía poderes oraculares y proféticos y era el dios de los bosques, campos y pastores. Sin embargo, como señala Benjamin Garstad, la figura es negativizada por los escritores cristianos al identificar a Fauno con Hermes, el mensajero, personaje mítico mentiroso y persuasivo, que destaca por su “knowledge, eloquence, and foresight, and his patronage of prophecy, magic, language, and literature” (2009: 500). El dar al fauno atributos satánicos y asociarlo con la brujería en épocas posteriores también contribuye a generar ambigüedad y confusión en el espectador, a quien le resulta imposible discernir la verdadera naturaleza del fauno y sus propósitos.

El dios fluvial de *La forma del agua*, inspirado en el ser antropomórfico de *Creature from the Black Lagoon* (Del Toro, 2017b), alude a la larga tradición de los seres acuáticos mitológicos. Para Manuel Bernardo Rojas López, el peligro de la tierra se instala en el agua en los monstruos anfibios, entes metamórficos, cuya amenaza está presente en las divinidades del agua ya sea en Poseidón, Proteo, Nereo, Erecteo o Erictonio, con medio cuerpo de serpiente y medio de humano (2016: 45). Del agua viene lo que fluye, lo desconocido y cambiante que amenaza el orden terrestre, conocido y dominado por ser humano. Además, el hecho de que el ser acuático de Del Toro sea un dios del Amazonas remite al espectador a la mitología de los pueblos primigenios precolombinos, permitiéndole hacer conexiones con el género del realismo mágico, tan asociado a la literatura hispanoamericana del siglo XX y, por extensión, a los abusos del colonialismo en el continente americano. Por ello, el dios acuático, que parece ser un ente peligroso y amenazante al inicio de la película, progresivamente se acepta como un ser vulnerable, secuestrado y torturado salvajemente en unas instalaciones secretas del ejército de los EE. UU., capaz de establecer relaciones sentimentales y de amistad con los humanos y cuyos poderes sobrenaturales

podrían haber ayudado a la humanidad inmensamente de haber sido otra la relación hacia él. La empatía generada por el monstruo, el dios fluvial del Amazonas, al igual que sucede con el fauno al final de la película, los convierte a ambos en monstruos positivos, con lo que la monstruosidad queda instalada en la naturaleza perversa de las estructuras de poder de las fuerzas hegemónicas de la sociedad real.

### 3. El personaje femenino como sujeto agente

Visto el monstruo como garante de una dimensión armónica y más justa que la alteridad 'monstruosa' del mundo cotidiano que nos rodea, en *El laberinto del fauno* y en *La forma del agua* se presentan los cimientos de una sociedad más inclusiva, tolerante y libre. Es por ello por lo que la inclusión de las franjas de población discriminadas por razón de género, raza, clase, ideología política u orientación sexual, el hecho de transformar las estructuras de poder abusivas en lo monstruoso y, en particular, el protagonismo de un personaje femenino que transgrede las convenciones de género en ambientación sociohistóricas y políticas reconocibles son los elementos imprescindibles que dotan a estas dos películas de Guillermo del Toro de una profundidad ausente en otras creaciones del cineasta.

En *El laberinto del fauno*, película ambientada en la posguerra española, concretamente en el año 1944 y con alusiones a la Reconquista del Valle de Arán, la agencia femenina se realiza mediante los personajes de Mercedes, la enlace con los guerrilleros antifranquistas, y Ofelia, más ligada a la herencia cultural de la II República que al régimen autoritario franquista. En *La forma del agua*, película ambientada en Baltimore en 1962, es la misteriosa Elisa con su ilimitada empatía hacia el prójimo y su compañera de trabajo, la afroamericana Zelda, quienes protagonizan la agencia femenina. En particular, Ofelia en *El laberinto del fauno* y Elisa en *La forma del agua* son personajes altéricos que desde su otredad se convierten en el punto de articulación entre los dos mundos, el natural y el sobrenatural. Ofelia, como princesa del reino fantástico, interactúa con los dos mundos. Elisa, por su parte, parece tener una conexión turbadora con el agua desde el inicio de la película, aludiendo de manera sutil a una posible naturaleza híbrida. Las dos protagonistas actúan como enlace con la naturaleza, reestableciendo la relación mítica de mujer-Madre Tierra que se remonta a las creencias ancestrales. Gracias a ellas se restituye el equilibrio perdido en la naturaleza: con el regreso de Ofelia a su reino, el bosque recupera su estado prístino; el regreso del dios anfibio al agua gracias a Elisa supondrá

el restablecimiento de misterios inextricables en el mundo acuático, perdidos quizá sin los poderes sobrenaturales del dios.

Desde la percepción del feminismo interseccional, que aborda la alteridad de la mujer a partir de una perspectiva multifacética que aglutina simultáneamente cuestiones de género, raza, identidad sexual, cultura y estatus socioeconómico (McCall, 2005: 1780–81) por las que se establecen distintas relaciones de poder, la alteridad de Ofelia y Elisa es compleja. Por su orfandad y posición social, Elisa y Ofelia parecen estar en una situación de extrema vulnerabilidad: Ofelia como niña, huérfana de un sastre republicano e hijastra de un capitán franquista fanático y violento que la desprecia. Su propio nombre, Ofelia, pertenece al espacio cultural de los ideales republicanos y no tiene cabida en el nacionalcatolicismo de la dictadura franquista; por su parte, Elisa Espósito es huérfana, como lo indica su apellido, y de origen desconocido, posee una discapacidad física –es muda–, y trabaja como mujer de la limpieza en unas instalaciones secretas del gobierno estadounidense en el ambiente sexista, racista y clasista de los años 60. No obstante, es la inteligencia emocional, la tolerancia, la responsabilidad moral y la capacidad reflexiva de ambas protagonistas lo que las lleva a adoptar una actitud receptiva hacia el monstruo y transgredir las normas establecidas de una sociedad normativa monstruosa.

Tanto en *El laberinto del fauno* como en *La forma del agua* es evidente la crítica a la sociedad patriarcal que condena a la mujer a un rol subalterno, subyugándola a los deseos y necesidades masculinas. De tal manera, las mujeres que no subvierten los roles tradicionales y mantienen una actitud pasiva, sufren las consecuencias. La madre de Ofelia perece; la esposa del coronel Strickland tiene que soportar la violencia de su marido; Zelda, se resigna a la discriminación racista y sexista que sufre. Por el contrario, son los personajes femeninos que violan las convenciones de género y toman una posición activa contra el abuso aquellos que logran escapar de la opresión y la discriminación. Ofelia regresa a su reino, gobernándolo con sabiduría; Mercedes se une a los guerrilleros republicanos, eliminando al capitán Vidal y salvándose así de su crueldad; Elisa libera al dios fluvial, con el que establece una relación romántica y huyen juntos por el océano hacia lugares remotos; Zelda decide tomar las riendas de su destino. De tal manera, en *El laberinto del fauno* y *La forma del agua*, el orden falocéntrico “normalizado” se subvierte con la agencia femenina.

En ambas películas, también, se enfatiza el valor de la solidaridad. Ofelia y Elisa solo consiguen eludir la amenaza de una realidad que normaliza el asesinato, la tortura y el abuso de poder mediante la colaboración de otros personajes, con lo que se acentúa la importancia de la solidaridad por el bien común, complementaria al empoderamiento del individuo: en *El laberinto del fauno*,

Ofelia colabora con Mercedes y los guerrilleros al no delatarlos y ellos se encargarán de vengarla matando al capitán Vidal. En *La forma del agua*, Elisa mantiene una gran amistad con Giles, su vecino y amigo homosexual, y con Zelda, su compañera de trabajo afroamericana, quienes la ayudarán a llevar a cabo su plan para liberar al dios fluvial.

#### **4. La responsabilidad personal ante la monstruosidad del poder**

En *El laberinto del fauno*, al no delatar a Mercedes y a los guerrilleros antifranquistas al capitán Vidal, cuya misión es exterminarlos, Ofelia se convierte en una figura políticamente subversiva; igualmente, en *La forma del agua*, al liberar al dios fluvial del Amazonas capturado por el ejército estadounidense, Elisa se transforma en un sujeto sedicioso, en una enemiga de su país. Dicha circunstancia permite reflexionar sobre la toma de posición del individuo ante la injusticia social y los crímenes cometidos por las instituciones gubernamentales y concluir que la monstruosidad en estas dos películas de Guillermo del Toro, en las cuales la sociedad civil debe enfrentarse a instituciones opresivas y violentas cuyo poder ilimitado vulnera los derechos más elementales, se encuentra en la dimensión real. En *El laberinto del fauno*, el monstruo es el capitán Vidal, en representación de la atroz represión franquista que sufrieron los republicanos durante décadas y el menosprecio franquista hacia la mujer no alienada. En *La forma del agua*, el encarcelamiento y la tortura que padece el ser anfibio capturado en Sudamérica alude a la política imperialista de los Estados Unidos y el interés de las superpotencias por mantener su poder geopolítico a toda costa; el racismo y el sexismo del coronel Strickland no hacen sino ilustrar la actitud del supremacismo blanco, heteronormativo, hacia las minorías.

En ambas películas la concepción de la moral, en particular en cuanto a la responsabilidad personal y la capacidad de reflexión del individuo ante la toma de decisiones, también está presente en el discurso cultural que enlaza con la monstruosidad inherente a las sociedades dominadas por el poder y con la obediencia ciega de aquellos que solo cumplen órdenes sin cuestionarlas, apoyando así los actos criminales de sus gobiernos. Dicha representación de la responsabilidad personal y la necesidad de que el individuo reflexione sobre sus propios actos son temas prominentes en la obra de Hannah Arendt. En “Personal Responsibility Under Dictatorship”, Arendt explica que la desintegración moral de una sociedad sucede rápidamente con la implantación de un ‘nuevo orden’, de unos principios antes considerados amorales que se normalizan e imponen desde las estructuras de poder (2003: 24–25). Ante la intencionalidad de los

gobiernos de convertir a las personas en piezas de una maquinaria que solo obedecen órdenes, y por lo tanto no pueden asumir la culpabilidad de cometer actos criminales, Arendt sostiene que la responsabilidad siempre es personal y obedecer implica cooperar. La responsabilidad personal entraña el acto de pensar, juzgar por sí mismo y, ante el dilema de cometer un crimen u obedecer una orden, Arendt propone la no-participación en la vida pública cuando se requiera cometer actos criminales, o la no-colaboración y la desobediencia (2003: 40–48), en lo que Sócrates presenta como sufrir antes que hacer el mal. Es así como en *El laberinto del fauno*, el doctor Ferreiro desobedece al capitán Vidal y le suministra una inyección letal al guerrillero para librarle del dolor y la tortura al que el capital lo somete. El doctor Ferreiro es consciente de que su decisión tendrá consecuencias funestas para su persona, pero, como reflexiona Arendt, aquellos que se niegan a asesinar no quieren vivir con un asesino, con ellos mismos (2003: 44). De la misma manera actúa en *La forma del agua* el doctor Robert Hoffsteller, el científico que en realidad es el espía soviético Dmitri Antonich Mosenkov, quien se niega a cumplir la orden de matar al dios anfibio y es por ello aniquilado: su responsabilidad personal y capacidad de reflexión autónoma lo llevan a tomar una decisión basada en sus principios morales, aunque ello conlleve su muerte. Si en la monstruosidad del mundo real el ejercitar la responsabilidad personal implica la muerte, en el mundo sobrenatural que introduce el monstruo, como modelo de otros mundos posibles, más justos y armoniosos, la desobediencia y responsabilidad personal se encomian: Ofelia se niega a derramar la sangre inocente de su hermano en la última prueba a la que el fauno la somete, a pesar de que ello conlleve el no poder volver al reino de su padre y el que el capitán Vidal la mate. Como recompensa a su negativa a cometer un crimen –que era en sí la última prueba–, Ofelia se convierte en princesa y regresa al reino subterráneo con sus padres. Por su parte, Elisa ayuda a escapar al dios anfibio y establece una relación romántica con él y, aunque el coronel la mata, el dios se la lleva y con sus poderes mágicos le insufla vida, por lo que Elisa alcanza la felicidad en el medio acuático.

## 5. Conclusiones

En conclusión, en *El laberinto del fauno* y *La forma del agua*, Guillermo del Toro lanza un mensaje de esperanza: mediante la agencia femenina, la solidaridad y la responsabilidad personal se puede vencer la irracionalidad que existe en la sociedad que nos rodea, normalizada como natural. Es a través del empoderamiento femenino que las protagonistas Ofelia y Elisa logran abandonar la realidad ‘natural’, monstruosa, que las oprime y niega como personas, e

introducirse en el orden utópico de lo fantástico, el ‘Otro’, cuya alteridad, libre de los elementos discriminatorios y convenciones de género, se transforma en lo deseable.

Convertido en discurso social, en construcción cultural, el monstruo representa la empatía, la libertad de elección, la importancia de las relaciones interpersonales libres de estereotipos, la tolerancia. Por el contrario, subvertido el concepto de monstruosidad, el peligro del poder ilimitado de instituciones gubernamentales que vulneran los derechos de la sociedad civil se subraya como una normalización monstruosa de un orden discriminatorio y abusivo. *El laberinto del fauno* y *La forma del agua* invitan a reflexionar sobre nuestra sociedad y reconsiderar qué es lo monstruoso para, al igual que sus protagonistas Ofelia y Elisa, actuar de manera colectiva por el cambio. Además, con sus películas, Guillermo del Toro nos recuerda que la monstruosidad normalizadora de las estructuras de poder puede subvertirse a partir de la fuerza transformativa de la responsabilidad personal y de la capacidad de reflexión de cada individuo ante las imposiciones de las agendas discriminatorias y opresivas.

## Referencias

- Adji, A. N. y Cowan E. (2019). Falling for the Amphibian Man: Fantasy, Otherness, and Auteurism in del Toro’s *The Shape of the Water*. *IAFOR Journal of Media, Communication & Film*, 6 (1), 51–64.
- Arendt, H. (2003). Personal Responsibility Under Dictatorship. *Responsibility and Judgment* (pp. 17–48). Nueva York: Schocken Books.
- Cohen, J. J. (Ed.) (1996). *Monster Theory. Reading Culture*. Minneapolis: University of Minnesota.
- Garstad, B. (2009). Joseph as a Model for Faunus-Hermes: Myth, History, and Fiction in the Fourth Century. *Vigiliae Christianae*, 63 (5), 493–521.
- McCall, L. (2005). The Complexity of Intersectionality. *Signs*, 30. 3, Spring, 1771–1800.
- Navarro Going, G. y Sánchez-Verdejo Pérez, F. J. (2020). Echoes of Fairy Tales: Fantasy and Everyday Horror in Guillermo del Toro’s Filmography. En L. Brugué y A. Lompart (Eds.), *Contemporary Fairy-Tale Magic* (pp. 138–147). Leiden/Boston: Brill.
- Roas, D. (2019). El monstruo fantástico posmoderno: entre la anomalía y la domesticación. *Revista de literatura*, LXXXI, 13, 29–56.
- Rojas López, M. B. (2016). Derivas del monstruo y espejo de ilusiones. *Trilogía. Ciencia. Tecnología y sociedad*, 8 (13), 43–52.

- Shildrik, M. (2002). *Embodying the Monster: Encounters with the Vulnerable Self*. Londres: Sage Publications.
- Toro, G. del (dir.) (2006). *El laberinto del fauno*. Esperanto Films & Tequila Gang.
- Toro, G. del (dir.) (2017a). *The Shape of Water (La forma del agua)*. Double Dare You, TSG Entertainment.
- Toro, G. del (2017b). The Shape of Water Q&A with Guillermo del Toro and Vanessa Taylor, Nov. 9, 2017. *The MovieReport.com*. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=o4WoojF-SejU>. [Fecha de consulta: 20/04/2022].
- Zipes, J. (2008). Pan's Labyrinth. *Journal of American Folklore*, 121(480), 236–240.