

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**

**FACULTAD DE FILOLOGÍA**

**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA**



**Tesis Doctoral**

**“¿COLORÍN, COLORADO?”: LAS REESCRITURAS CONTEMPORÁNEAS DE  
LOS CUENTOS DE HADAS EN LA LITERATURA HISPÁNICA**

**Autora:** Elena Zapico Lamela

**Directora:** Francisca Noguero Jiméneez

**2015**

**Tesis Doctoral**

**UNIVERSIDAD DE SALAMANCA**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**  
**DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA**

---



**“¿COLORÍN, COLORADO?”: LAS REESCRITURAS CONTEMPORÁNEAS DE LOS  
CUENTOS DE HADAS EN LA LITERATURA HISPÁNICA**

**Autora:** Elena Zapico Lamela

Tesis doctoral dirigida por la Doctora Francisca Noguero Jiméneez, presentada en el Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Facultad de Filología, Universidad de Salamanca.

VºBº

La directora de la Tesis

La autora

Fdo.: Francisca Noguero Jiméneez

Fdo.: Elena Zapico Lamela

## ÍNDICE

<b>I. Índice</b> .....	3
<b>II. Introducción</b> .....	5
<b>III. El cuento tradicional y sus enfoques críticos</b>	
III. 1. El enfoque antropológico.....	14
III. 2. El enfoque psicológico y psicoanalítico.....	27
III. 3. El enfoque feminista .....	37
<b>IV. Historia de una corriente literaria: Las reescrituras contemporáneas de los cuentos de hadas</b> .....	54
IV.1. Las revisiones en la literatura anglófona	
IV. 1.1. Las revisiones poéticas de Anne Sexton y Olga Broumas.....	72
IV. 1.2. Las versiones góticas de Angela Carter y Tanith Lee.....	85
IV. 1.3. El punto de vista masculino: Donald Barthelme y Robert Coover .....	116
IV.2. Las revisiones en la literatura hispánica	
IV. 2.1. La Bella Durmiente puertorriqueña de Rosario Ferré.....	126
IV. 2.2. Los cuentos descienden al Hades: Aportaciones de Luisa Valenzuela.....	153
IV. 2.3. Carmen Martín Gaité: Más allá de <i>Caperucita</i> .....	191
IV. 2.4. Ana María Shua: Ficciones y minificciones.....	232
IV. 2.5. Espido Freire: Cuentos de hadas “in/filtrados” en la escritura..	253
IV. 2.6. Las reescrituras líricas de Montserrat Ordóñez, María Negroni, Becky Rubinstein y Miriam Reyes.....	263
IV. 2.7. “Ellos” tienen la palabra: René Avilés Fabila, Javier de Navascués, José Luis Zárate, Alberto Sánchez Argüello, Jorge Volpi y Federico Hernández Aguilar.....	279

<b>V. Conclusión</b> .....	294
----------------------------	-----

## **VI. Anexo: Entrevistas**

VI. 1 Entrevistas con los autores	
VI. 1.1. Entrevista con Ana María Shua.....	301
VI. 1.2. Entrevista con Espido Freire.....	305
VI. 1.3. Entrevista con Becky Rubinstein.....	309
VI. 1.4. Entrevista con René Avilés Fabila.....	312
VI. 1.5. Entrevista con José Luis Zárate.....	317
VI. 1.6. Entrevista con Alberto Sánchez Argüello.....	324
VI. 1.7. Entrevista con Jorge Volpi.....	328
VI. 2. Entrevista con la escultora Marisa Ordóñez.....	331

## **VII. Apéndice**

VII. 1. Apéndice A: La Blancanieves doméstica de Dina Goldstein.....	335
VII. 2. Apéndice B: Las brujas de Oz en <i>Wicked</i> .....	336
VII. 3. Apéndice C: Caperucita y el lobo ilustrados por Gustave Doré .....	337
VII. 4. Apéndice D: Cenicienta esculpida por Marisa Ordóñez.....	339
VII. 5. Apéndice E: Portada de <i>Cenicienta tiene un mal sueño</i> por Marisa Ordóñez.....	340

## **VIII. Bibliografía citada**

VIII. 1. Obras de creación.....	341
VIII. 2. Teoría y crítica literarias.....	346
VIII. 3. Entrevistas.....	365

## II. Introducción

Fairy tales represent hundreds of years of stories based on thousands of years of stories told by hundreds, thousands, perhaps even millions, of tellers. The mind reels at their influence, omnipresence, and phosphorescence: like a star or a planet, they shine, ubiquitous and necessary as gravity, as air or ice.

Susan Redington *Fairy Tales Reimagined*

En el año 2001 presenté mi trabajo de grado “Érase que se es: la revisión del cuento de *Caperucita Roja* en las literaturas hispánicas”, donde ofrecía una panorámica de las reescrituras del relato en la literatura anglófona para después analizar el mismo fenómeno en el mundo hispánico. Partiendo de un enfoque comparativo, mi objetivo fue poner en relación los dos contextos con la intención de demostrar que la variedad y riqueza de textos en lengua española resultaba comparable a la calidad de los producidos en lengua inglesa.

En aquella ocasión, el relato de la escritora argentina Luisa Valenzuela “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”, recogido en *Simetrías* (1993), se convirtió en motivo central de mi estudio, páginas que cerraba con una entrevista a la autora y un texto inédito cedido por la misma titulado “Ventana de hadas”. El trabajo, aunque enfocado en las reescrituras de un relato en particular, demostraba la gran vitalidad del fenómeno revisionista de los cuentos de hadas en el mundo hispánico a un nivel amplio, abriendo la puerta a la investigación que emprendí más adelante como futura tesis doctoral.

Es por ello que, más de una década después, presento las conclusiones de mi trabajo, en el que he indagado en el uso intertextual de los cuentos de hadas en autores hispanos y españoles contemporáneos. Esta área se encuentra todavía desatendida por la crítica frente a la prolífica aparición de estudios sobre el motivo relacionados con el contexto anglófono. La presente investigación, favorecida por mi vida en Estados Unidos como docente en el sistema de educación público y Escuelas Internacionales desde el año 2001, parte de nuevo de una postura comparativa. Su principal objetivo es ahondar en el hecho de que la revisión de los cuentos de hadas en el ámbito de las letras transatlánticas

presenta una riqueza y complejidad comparable a la de sus homólogas en lengua inglesa, a las que llega a superar en los últimos años por su mayor innovación formal y su fuerte carácter transgresor.

Para llegar a estas conclusiones divido mi trabajo en dos grandes bloques: el primero presenta el marco teórico, en el que el cuento de hadas se establece como entidad cultural arquetípica desde diferentes disciplinas. Seguidamente, se ofrece una recensión del fenómeno literario de las reescrituras contemporáneas que introduce el segundo bloque, donde se incide especialmente en la deconstrucción del modelo tradicional por parte de autores de lengua inglesa y española. El estudio culmina con un anexo que recoge una serie de entrevistas a varios de los autores incluidos en la investigación, a los que desde este momento deseo agradecer su disponibilidad para orientar con comentarios capitales el rumbo de mi trabajo.

La base teórica, que reúne los enfoques críticos aplicados a los relatos tradicionales se muestra, pues, esencial para probar cómo estos portan principios socioculturales posteriormente objeto de fundamental revisión en las versiones contemporáneas. Agruparé los distintos estudios para comentar el análisis de acuerdo con planteamientos decisivos ofrecidos desde la antropología, el psicoanálisis y el feminismo. Este último enfoque ha sido especialmente subrayado por tratarse de la línea teórica más interesada por los cuentos de hadas actuales, base fundamental para el desarrollo de las versiones contemporáneas, donde se deconstruyen los estereotipos patriarcales presentes en la tradición escrita inaugurada por Charles Perrault.

Así, partiendo del enfoque antropológico se enunciarán las diferentes reflexiones realizadas sobre el origen y la intencionalidad de los cuentos de hadas. Para ello, me referiré a los estudios de Mircea Eliade y Joseph Campbell, quienes sitúan los cuentos de hadas en relación a las antiguas construcciones míticas, consideradas estructuras comunes a todos los ciclos de la humanidad. Campbell sostiene que estos relatos forman parte – junto a los mitos, los sueños y el cine- de un patrón universal o “monomito”, en el que el viaje del héroe simboliza el triunfo del hombre sobre la tragedia de su propia existencia. Por su parte, Eliade coincide con Campbell en que los ritos de iniciación primitivos se encuentran en la base de los relatos objeto de nuestro estudio, lo que será analizado en profundidad por Vladimir Propp en su obra *La raíces históricas del cuento* (1946).

El énfasis de Propp en el tema del “engullido y vomitado” presente en algunos de los cuentos, tales como el de “Caperucita Roja”, me llevará a mencionar las investigaciones de Yvonne Verdier y Mary Douglas acerca de las versiones orales de este relato. Las autoras observan que las diferentes variantes orales recogidas sobre el mismo se integran en una tradición matriarcal centrada en transmitir conocimientos acerca del despertar de la sexualidad femenina. El trabajo de Verdier y Douglas se revela, así, fundamental para comprender cómo los cuentos canónicos se encuentran fuertemente condicionados por la ideología de la época en la que fueron recogidos.

Aludiré también a otra gran aportación de Propp al estudio de los cuentos de hadas; se trata de su obra *Morfología del cuento* (1928), en la que determina, basándose en el corpus oral recogido en el índice de Aarne-Thompson, treinta y una funciones diferentes desempeñadas por los personajes a lo largo de la trama. El análisis de Propp será valorado por los críticos Alan Dundes y Jack Zipes por su utilidad a la hora de comprender la estructura como adquisición cultural del folclore. Zipes, quien considera que el acercamiento morfológico resulta, sin embargo, insuficiente para evaluar la naturaleza transformativa de los relatos a lo largo del tiempo, apuntará hacia estudios interdisciplinarios tales como *The Selfish Gene* de Richard Dawkin (1976) y *Explaining Culture* de Dan Sperber (1996) para definir el comportamiento del cuento de hadas dentro de la cultura como el de un organismo capaz de replicarse y transmitirse.

Terminaré este apartado con la crítica especializada más reciente, firmada por los historiadores y folcloristas Marina Warner, Lutz Röhrich y Max Lüthi. Estos autores consideran el valor antropológico de los relatos en cuanto reflejan características sociales y culturales concretas, así como patrones de comportamiento humano válidos hasta nuestros días.

Continuando recensión teórica, destacaré la crítica centrada en interpretaciones psicológicas, psicoanalíticas y feministas. En los estudios psicológicos y psicoanalíticos, señalaré la importancia de la obra de inspiración freudiana *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1976) de Bruno Bettelheim por tratarse de uno de los estudios más conocidos desde este punto de vista. Bettelheim considera que los cuentos resuelven los conflictos psíquicos infantiles a través de su contenido simbólico, ayudando a la integración de diferentes aspectos de la personalidad del niño en desarrollo. Aunque continúa siendo

punto de referencia en la actualidad, el estudio de Bettelheim ha perdido seguidores a lo largo de los años por su excesivo enfoque en los aspectos sexuales de los relatos. Además, Zipes y Dundes lo acusan de carecer de rigor académico y de forzar unas interpretaciones que reflejan la moral patriarcal transmitida por las versiones de Perrault y los hermanos Grimm. Completaré esta sección con los análisis de los deudores del pensamiento de Carl Jung y su descripción del “inconsciente colectivo”, pensamiento análogo al generado por el contenido de los mitos y las leyendas. Destacaré a Gabriela Wasserziehr, Marie-Louise Von Franz y Clarissa Pinkola por las innovaciones de sus pensamientos, pues todas coincidieron en que los cuentos sintetizan el proceso del individuo para alcanzar la completud psíquica. En los casos de Von Franz y Pinkola, esta interpretación aparece alimentada por su común filiación feminista, ya que ambas consideran los relatos como representaciones de conflictos propios de la psique de la mujer. Para contradecir sus posturas, hecho que me parece uno de los más innovadores en la presente investigación por presentar dos posiciones profundamente enfrentadas, aludiré a estudios recientes que regresan a interpretaciones cercanas a las de Bettelheim, alabando los beneficios educativos de los cuentos.

En el último apartado de este primer bloque mostraré la evolución de las posturas feministas hacia la interpretación de los cuentos de hadas desde las primeras críticas de Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949), donde denuncia la pasividad de las heroínas tradicionales presentadas como víctimas en espera de un rescatador masculino. Posteriormente, María Tatar y Jennifer Waelti-Walters calificarán estas historias como modelos de aculturación para la mujer, crítica que será desarrollada por Marcia Lieberman (1972) y por Sandra M. Gilbert y Susan Gubar en *The Madwoman in the Attic* (1979).

En este apartado me centraré, en principio, en el feminismo más ortodoxo, en especial en Hélène Cixous con su obra *La risa de la Medusa* (1975) y en Andrea Dworkin con *Woman Hating* (1974); ambas autoras consideran que los cuentos de hadas atrapan a la mujer desde la infancia en un modelo cultural falocéntrico que anula su capacidad de acción. Dworkin añade que, dentro de este sistema, el hombre tampoco logra realizarse, ya que queda limitado por el mismo poder que lo define. Al mismo tiempo Karen Rowe, seguidora de las ideas de Lieberman, desafía a la mujer



contemporánea a superar las fantasías románticas que destruyen su asertividad y la incentiva a crear un contexto para nuevas narrativas.

Continuaré mi repaso atendiendo a autoras que representan un cambio de dirección dentro de la corriente feminista. Por ello aludiré nuevamente a Marie-Louise von Franz, quien rechaza la crítica fundamentada en la visión binaria de los roles de género para presentar la naturaleza femenina reconciliando los distintos aspectos de la personalidad individual, sin necesidad de culpar a agentes externos “malvados”. También Madonna Kolbenschlag (1979) presenta un enfoque centrado en la realización personal a través del autorreconocimiento y la aceptación de las partes oscuras de uno mismo, aunque vuelve a apuntar a los cuentos como transmisores de paradigmas patriarcales con los que la mujer debe romper.

Ruth Bottigheimer y Kay Stone (1989), por su parte, inciden en que el sexismo de los relatos está ligado al contexto histórico de sus recopiladores; así, responsabiliza a los hermanos Grimm de perpetuar un modelo de comportamiento femenino donde la mujer aparece enmudecida. En este sentido, Stone culpa a la factoría Disney de “romantizar” los relatos tradicionales, ofreciendo una versión azucarada de la realidad centrada en aspectos sentimentaloides en lugar de mantener el conflicto entre el bien y el mal que plantean las historias originales.

Tendré también en cuenta críticas más recientes, reseñando estudios que continúan considerando los cuentos de hadas como problemáticos para una visión igualitaria de la mujer. Lori Baker-Sperry y Liz Grauerholz llegan incluso a la conclusión de que el impacto de los estereotipos de belleza femenina transmitidos por estas historias es más fuerte que nunca, operando como una manera de control normativo en oposición al poder social adquirido por la mujer tras la eclosión de los movimientos feministas en el siglo XX.

Abriré el segundo bloque de mi trabajo con un capítulo dedicado a contextualizar históricamente el fenómeno de las reescrituras contemporáneas de los cuentos de hadas. En él aludiré a las corrientes de pensamiento que a lo largo del siglo XX cuestionaron las estructuras ideológicas y culturales heredadas, ámbito en el que surgirán nuevas expresiones literarias marcadas por la necesidad de reinterpretar los patrones tradicionales.

Dentro del marco de la Posmodernidad literaria, haré referencia a la corriente de reescrituras literarias como ejemplo de esta tendencia deslegitimadora de los discursos seculares, relacionándola con la proliferación de textos en los que se revisita el cuento popular para explorarlo desde perspectivas inéditas. Me valdré de los estudios críticos de Jack Zipes, Cristina Bacchilega y Vanessa Joosen para ofrecer diversas reflexiones acerca de las dinámicas socioculturales reflejadas en las distintas versiones de estas historias, lo que me llevará a definir el cuento de hadas –tradicional como posmoderno- como material narrativo en continua transformación.

Tomando como base la naturaleza orgánica de los relatos, situaré las lecturas intertextuales de las versiones canónicas en el contexto de la cultura digital contemporánea, aludiendo a la variedad de expresiones mediáticas en las que se manifiestan. Así, mencionaré estudios críticos acerca de su uso publicitario y cinematográfico y destacaré las múltiples reinterpretaciones que han generado *Caperucita Roja* y *Blancanieves* en la gran pantalla, prestando, en este sentido y por su actualidad, especial atención a la producción del español Pablo Berger *Blancanieves* (2012).

La consideración de las tendencias revisionistas del cuento de hadas como corriente dentro del panorama literario actual me llevará a una exposición de los autores más representativos de este movimiento en el mundo anglófono y en lengua española. Presentaré en primer lugar las reescrituras en inglés para señalarlas como los textos pioneros del fenómeno, centrándome después en las producidas por escritores latinoamericanos y españoles. Si bien limito el número de autores angloparlantes a aquellos relevantes para sentar la base de mi reflexión, aspiro a ofrecer una visión lo más completa posible del ámbito hispánico desde los años setenta hasta la actualidad. Las entrevistas realizadas a siete de estos autores reforzarán la selección que establezco para mi investigación, mostrando un mosaico de puntos de vista propio de nuestra época.

Dentro del apartado dedicado a las revisiones anglófonas, abordaré en primer lugar las reescrituras poéticas de las norteamericanas Anne Sexton (Newton, 1928) y Olga Broumas (Ermoupoli, 1949), primeras autoras de referencia señaladas por la crítica en el ámbito de las revisiones del cuento tradicional. Con sus respectivas colecciones – *Transformations* (1971) y *Beginning with O* (1977), donde revisitarán varios de los más

conocidos relatos clásicos- Sexton y Broumas se revelan, además, como abanderadas del pensamiento feminista de su época al cuestionar en sus obras las dinámicas románticas y sexuales convencionales.

A continuación, examinaré la obra que ha generado mayor interés por parte de la crítica especializada: la colección de cuentos góticos *The Bloody Chamber* (1979), de la británica Ángela Carter (Eastbourne, 1940). Junto a ella, consideraré las reescrituras de *Red as Blood or Tales from the Sisters Grimmer* (1983), de la también británica Tanith Lee (London, 1947), quien sigue la línea abierta por Carter a la vez que introduce la ciencia ficción como marco para replantear los modelos tradicionales.

Antes de acometer el análisis de las revisiones en lengua española, incluiré un último apartado dedicado a la literatura anglófona, donde presentaré dos textos elaborados desde el punto de vista masculino: las novelas *Snow White* (1967) y *Briar Rose* (1996), de los norteamericanos Donald Barthelme (Philadelphia, 1931) y Robert Coover (Charles City, 1932). Además de por la calidad de sus reescrituras –las más experimentales formalmente dentro del panorama anglófono- considero importante diferenciar la perspectiva de estos autores con el fin de mostrar el interés de escritores de ambos sexos en revisar un género asociado tradicionalmente al ámbito femenino. Paralelamente, dedicaré también un capítulo de mi investigación a autores que revisan los cuentos de hadas en el mundo hispánico.

Ordenaré las revisiones en lengua española siguiendo un criterio generacional con la excepción de los dos últimos capítulos, dedicados a reescrituras poéticas y a las que atienden al punto de vista masculino, respectivamente. Estas últimas agrupaciones me permitirán analizar conjuntamente autores que, si bien podrían separarse de acuerdo a otros criterios, presentan –ya por su elección de género literario, ya por el punto de vista conferido por su sexo- una conexión de relevancia para mi trabajo.

Comenzaré, así, con el análisis de las reescrituras de la puertorriqueña Rosario Ferré (Ponce, 1938), la argentina Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) y la española Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925), señalando la mayor fuerza subversora de las latinoamericanas en esta primera generación de escritoras. Seguidamente, comentaré las reescrituras de la argentina Ana María Shua (Buenos Aires, 1951) y la española Espido

Freire (Bilbao, 1974), quienes continúan la labor revisionista de los relatos clásicos desde posturas igualmente transformadoras.

En el capítulo dedicado a las revisiones poéticas, incluiré a la española-colombiana Montserrat Ordóñez (Barcelona, 1941), la argentina María Negroni (Rosario, 1951), la mexicana Becky Rubinstein (México D.F, 1948) y la española Miriam Reyes (Orense, 1974). En el caso de las dos primeras aludiré a los únicos títulos dedicados a los cuentos de hadas dentro de sus poemarios, mientras que en el de Rubinstein y Reyes me referiré a colecciones poéticas completas destinadas a la reescritura de estos relatos. Se trata de *Caperuzas Cotidianas* (1991), *Caballero de polvoroso azul* (1993) y *El vientre de Pandora* (1993) de la autora mexicana y *Bella durmiente* (2004) de la española. El análisis de estos poemas me permitirá mostrar la complejidad y variedad de registros de las poetisas hispanicas en su revisión de los cuentos tradicionales, lo que las llevará a superar la calificación de feministas atribuida a sus referentes en el mundo anglófono.

El capítulo final de mi investigación estará dedicado a las revisiones escritas desde un punto de vista masculino por autores en español. Estableceré de nuevo la conexión con sus homólogos en inglés para señalar que, pese a ser más tardíos, muestran al igual que estos una gran capacidad de experimentación formal y temática si bien los autores en lengua española llevan las revisiones de los cuentos a expresiones especialmente actuales, explorando los formatos breves y las publicaciones en redes sociales. Así, analizaré textos de los mexicanos René Avilés Fabila (México D.F, 1940), José Luis Zárate (Puebla, 1966) y Jorge Volpi (México D.F, 1968), el salvadoreño Federico Hernández Aguilar (San Salvador, 1974), el nicaragüense Alberto Sánchez Argüello (Managua, 1976) y el español Javier de Navascués (Cádiz, 1964).

El conjunto de textos elegidos para esta investigación así como el aparato teórico utilizado descubren el carácter interdisciplinar y comparativo de mi trabajo, donde se integrarán múltiples referencias a las revisiones de los cuentos de hadas en ámbitos no literarios. Asimismo la inclusión de reescrituras masculinas al lado de las femeninas, las más atendidas por la crítica, supone un acercamiento novedoso que espero dote a mi estudio de la necesaria apertura de miras. La escasez de análisis específicos sobre muchas de las reescrituras seleccionadas y la ausencia de bibliografía crítica referente al mundo

hispanico aumenta la relevancia de este estudio, que deja abiertas las puertas a nuevas investigaciones en este campo.

Mi estudio se verá asimismo enriquecido con ocho entrevistas realizadas a los autores Ana María Shua, Becky Rubinstein, Espido Freire, René Avilés Fabila, José Luis Zárate, Alberto Sánchez Argüello y Jorge Volpi y a la escultora Marisa Ordóñez, que presento en el anexo ordenadas –en el caso de los escritores- según la aparición de los entrevistados en los anteriores capítulos de mi trabajo. Estas entrevistas ofrecen una oportunidad única de ofrecer de la mano de los propios autores una muestra de las múltiples perspectivas que conforman el fenómeno de las revisiones de los cuentos de hadas en el mundo contemporáneo. Por último, incluyo un apéndice con fotografías e ilustraciones que complementan las alusiones a obras relacionadas con el objeto de mi análisis.

Deseo concluir expresando mi agradecimiento, en primer lugar, a los autores que tan generosamente se prestaron para ser entrevistados y cuya colaboración hace de mi trabajo una investigación plenamente contextualizada en el marco del pensamiento contemporáneo. Quiero también dar las gracias a la directora de este proyecto, Francisca Noguero, por su dedicación y confianza en mi trabajo, y porque su pasión continuará siempre inspirando mi tan distraído camino hacia la “casa de la abuela”. Asimismo, agradezco al Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca la organización de un programa de Doctorado que ha constituido el gran pilar de mi formación académica.

El reconocimiento debe llegar también a mis compañeros y amigos de la Escuela Internacional de Atlanta Elena Barrio, Rigoberto Cárdenas e Ilse Ortega por sus continuos ánimos y valiosas aportaciones. A un nivel más personal, mi inmensa gratitud a mis padres, José Luis Zapico y Clara Isabel Lamela por tantos años de apoyo incondicional y por haber despertado e incentivado desde siempre mi curiosidad y amor por la literatura. Una especial mención a Jorge Luis Zapico y Jeffrey Levit por ser inspiración y modelo de carácter intelectual.

A todos ellos, muchas gracias.

### III. El cuento tradicional y sus enfoques críticos

#### III. 1. El enfoque antropológico

If we see society as being constantly created through discursive practices then it is possible to see the power of those practices, not only to create and sustain the social world but also to see how we can change that world through a refusal of certain discourses and the generation of new ones.

Bronwyn Davies *Frogs and Snails and Feminist Tales: Preschool Children and Gender*

Los cuentos de hadas han sido considerados por muchos autores como piezas desgajadas de las grandes construcciones míticas de nuestros antepasados. Los mitos representaban para las antiguas culturas una forma de concebir e interpretar el mundo cuyos esquemas aún se perpetúan; así, Mircea Eliade en su obra *Mito y Realidad* (1963) considera que la función principal de estas creaciones es la de “revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas: tanto la alimentación o el matrimonio como el trabajo, la educación, el arte o la sabiduría” (24).

Eliade señala que el relato maravilloso comparte con los mitos la representación de unas estructuras de comportamiento válidas para todos los ciclos culturales y momentos históricos. Sin embargo, mientras que en los mitos se narra una historia sagrada, donde los héroes son seres sobrenaturales que llevan a cabo grandes hazañas relacionadas con el origen del mundo, de sus pobladores e instituciones, en los cuentos el carácter sagrado desaparece, o al menos se enmascara detrás de unos personajes cuyas aventuras parecen concebidas con el principal propósito de entretener. No obstante, Eliade insiste en que, a pesar de haberse convertido en literatura de evasión, la estructura de los cuentos de hadas sigue presentando la aventura de la iniciación; es decir, “el tránsito gracias al artificio de una muerte y de una resurrección simbólicas de la ignorancia y de la inmadurez a la edad espiritual del adulto” (210). De este modo, Eliade

propone considerar los cuentos de hadas como “dobletes fáciles” de los mitos, ya que actualizan a un nivel imaginario las pruebas iniciáticas en estos.

En esta misma línea, Joseph Campbell señala que la conexión entre las construcciones mitológicas y los cuentos de hadas se halla precisamente en el tema del crecimiento y el paso a la adolescencia, procedente de las ceremonias primitivas de iniciación donde se trataba de “matar al yo infantil y dar a luz a un adulto, ya sea hombre o mujer” (*The Masks of God* 195).

Dado el carácter de mi estudio, merece la pena destacar una interesante idea de Campbell que bien puede aplicarse a relatos como *Caperucita Roja* y *Barbazul*. Se trata del motivo de “la cosa prohibida”, que el autor descubre como tema común en varios cuentos populares. En ambos relatos la protagonista incumple un mandato –no salirse del camino en un caso y no abrir determinada habitación en el otro- al igual que ocurre en el Génesis: “Dios sabía muy bien que el hombre iba a comer el fruto prohibido. Pero al hacerlo el hombre se convirtió en el iniciador de su propia vida. La vida realmente empezó con ese acto de desobediencia” (*The Masks of God* 87). Así, al desobedecer la autoridad impuesta, el héroe sale de los límites de lo conocido y se adentra en su propia aventura, donde puede ser creativo y tomar sus propias decisiones. Para Campbell la aventura, aunque resulte necesariamente peligrosa, constituye en sí misma la mayor recompensa, ya que eligiéndola emprendemos un viaje en el que “estamos siguiendo nuestro propio camino, no el camino de papá y mamá” (*The Masks of God* 225). Esta defensa del criterio personal que Campbell propone como máxima existencial conecta directamente con la idea que pretenden transmitir los escritores posmodernos en su subversión de los cuentos de hadas, donde, como veremos más adelante, las protagonistas ya no son culpables por tomar sus propias decisiones.

Muy influido por el psicoanálisis, principalmente por las interpretaciones de los sueños de Carl Jung, Campbell explica el concepto de “monomito” según el cual hay un patrón básico que se halla en relatos de todo el mundo tales como mitos, cuentos de hadas, sueños y finalmente en el cine. Este patrón es una fórmula simbólica universal que se manifiesta a través de la jornada o el viaje del héroe, en el que se incluyen peligros, obstáculos y buena fortuna. Al presentar elementos estructurales comunes en todas sus manifestaciones, el “monomito” sugiere que toda la raza humana puede ser vista

recitando una historia única en la que el héroe es el portador simbólico del destino de todos los hombres, siendo su triunfo la asimilación los arquetipos que lo definen:

La primera misión del héroe es retirarse de la escena del mundo de los efectos secundarios a aquellas zonas causales de la psique que es donde residen las verdaderas dificultades y allí aclarar dichas dificultades, borrarlas según cada caso particular (o sea, presentar combate a los demonios infantiles de cada cultura local) y llegar hacia la experiencia y la asimilación no distorsionada de las que C.G. Jung ha llamado “imágenes arquetípicas” (*El héroe de las mil caras* 18).

Campbell sostiene que es un error del hombre moderno el menospreciar el cuento de hadas como un género infantil con la ingenuidad de un final feliz, ya que este tipo de relato representa, al igual que el mito, la trascendencia de la tragedia universal del hombre:

Es asunto propio de la mitología y de los cuentos de hadas revelar los peligros específicos y las técnicas del oscuro camino interior que va de la tragedia a la comedia. Por ello los incidentes son fantásticos, “irreales”: representan triunfos psicológicos, no físicos (*El héroe de las mil caras* 24).

La conexión entre los cuentos populares y los mitos ha sido analizada en profundidad por Vladimir Propp, para quien el núcleo más antiguo de los relatos maravillosos deriva de los rituales de iniciación frecuentes en las sociedades primitivas. Así lo expone en su obra *Las raíces históricas del cuento* (1946), donde se propone indagar qué fenómenos del pasado histórico han hecho surgir este tipo de relatos; para ello adopta una perspectiva estructural que parte de que los temas y motivos de cada cuento deben estudiarse en relación con el resto de los relatos de este corpus.

Coincidiendo con Eliade y Campbell, Propp señala cómo el relato maravilloso ha conservado la huella de costumbres y ritos primitivos y habla de “transportación del sentido del rito” para referirse a la adaptación de estos al mundo de los cuentos:

Una correspondencia directa entre relato maravilloso y rito no es muy frecuente. Más a menudo se halla otra correlación, otro fenómeno, un fenómeno que se puede denominar transposición del sentido del rito. Por transposición de sentido entenderemos aquí la sustitución en el relato maravilloso de un elemento cualquiera o de algunos elementos del rito, que se han vuelto superfluos o incomprensibles como consecuencia de cambios históricos, por otro elemento más comprensible. Por lo tanto, la transposición de sentido se relaciona normalmente con una deformación, con una alteración de las formas (*Las raíces históricas del cuento* 25).

Para este autor, el rito que más ha influido en el relato maravilloso es el de la iniciación de los jóvenes al acaecer la pubertad, a través del cual se introducía al joven en la comunidad de la tribu haciéndolo miembro efectivo de ella y dándole derecho a



contraer matrimonio. La ceremonia tenía lugar siempre en la espesura de un bosque y mediante ella el adolescente aprendía métodos de caza, secretos religiosos, normas de conducta social y todo lo que consideraba indispensable para la vida. Se creía que el niño, durante el rito, moría y resucitaba como un hombre nuevo. En muchos casos esta muerte simbólica era provocada por actos que imitaban el engullido del joven por animales fabulosos para luego ser escupido o vomitado y, así, devuelto a la vida (*Las raíces históricas del cuento* 74-75).

El tema del “engullido y el vomitado”, que aparece en el relato de *Caperucita Roja* de los hermanos Grimm así como parcialmente en *Hansel y Gretel* y algunas versiones de la *Bella Durmiente*, es analizado por Propp en la tradición cuentística rusa, donde se describe con mucha frecuencia el engullido y el eructado de un hombre por parte de una serpiente. La permanencia en el estómago del animal confería a quien salía de él capacidades mágicas y en especial poder sobre las fieras; así, quien regresaba de este espacio se convertía en un gran cazador (*Las raíces históricas del cuento* 332).

*Caperucita Roja* es precisamente el cuento que más ha llamado la atención en el ámbito antropológico por tratarse de una historia de iniciación en la que el niño –en este caso, la niña- se enfrenta a una experiencia en solitario a través de un bosque, donde el principal peligro es la fiera y la amenaza de ser devorado por ella. El resultado de este viaje iniciático varía dependiendo de la versión, siendo la de los hermanos Grimm, tal como mencionaba anteriormente, la que más se acerca a la idea de muerte y resurrección analizada por Propp. En ella *Caperucita* es rescatada de la barriga del lobo, de la que sale con la lección bien aprendida; esta lectura, aunque se aparta del relato transmitido oralmente, entra en consonancia con la tradición de los rituales primitivos, logrando un efecto similar al que estos pretendían: el mostrar un proceso de aprendizaje.

Sin embargo, es la versión oral de este relato la que acaparó la atención de investigadoras como la antropóloga Yvonne Verdier y la folclorista Mary Douglas, quien retomaría los estudios de la primera para averiguar el significado original de la historia. Dado que *Caperucita Roja* es uno de los cuentos más versionados por los autores que posteriormente se analizarán en el presente trabajo, merece la pena detenerse en el análisis ofrecido por estas autoras. Tal como apunta Douglas, estas investigaciones

pueden asimismo iluminar la interpretación de otros relatos dentro del contexto de la iniciación femenina:

The stories, as Verdier interprets them, are about, and for, women who live in villages strictly divided into male and female spheres. [...] They (men) appear here only as shadowy background figures, utterly dependent on women who bring them into the world as babies, and see them out of it when they prepare the corpses for burial. In the women's culture, women are at the center of the universe, the men are at the periphery. Women are in tune with nature and the seasons, and have cosmic responsibilities (6).

Verdier se basó en entrevistas a mujeres mayores del pueblo francés de Minot para reconstruir una versión oral de *Caperucita Roja*, obteniendo un texto que, frente al cuento aristocrático de Perrault o al burgués de los Grimm, transmite un espíritu campesino y presenta elementos cargados de fuerte contenido sexual y escatológico. Así, describe cómo la niña bebe la sangre de su abuela y come sus pechos y genitales invitada por el lobo, convirtiéndose inconscientemente en una caníbal. Posteriormente, después de estar acostada en la cama de la abuela con el animal, la muchacha saldrá de la casa con la excusa de tener que hacer sus necesidades; una vez fuera se dirigirá al río donde unas lavanderas la ayudarán a cruzarlo y ahogarán al lobo cuando este pretenda seguir el mismo camino.

Douglas destaca que las versiones orales francesas recopiladas por Verdier no recurren en el desenlace a la figura del héroe masculino, sino que es la propia Caperucita la que se escapa del lobo gracias a su ingenio y a la ayuda de otros personajes femeninos. Del mismo modo, la autora observa que tampoco aparece en ninguna de las versiones antiguas la mención al color rojo de la caperuza que tanto ha dado que hablar a los autores que analizan el cuento desde el psicoanálisis (6).

Estamos, pues, ante un relato que narra el paso a la pubertad de una muchacha consciente de su sexualidad. Para Douglas, esto se muestra especialmente en el motivo de los alfileres y las agujas que se repite en todas las versiones recogidas por Verdier. En ellas, el lobo pregunta invariablemente a la muchacha qué sendero va a tomar para llegar a casa de la abuela, el de las agujas o el de los alfileres. La respuesta varía según versiones, pero lo realmente significativo es la mención a los dos caminos y el hecho de tener que elegir uno. Los alfileres y las agujas simbolizan el sistema de división por edades que tenían las mujeres campesinas de la época; los alfileres, fáciles de usar, que solo sujetan temporalmente y que además carecen de abertura, representan a la virgen

intacta, mientras que las agujas, que pueden enhebrarse, poseen un claro simbolismo sexual referente a la mujer adulta. Así lo explica la propia Verdier:

What the motif of the road of the pins or of the needles gives us then is an indication of the state of the characters. We have a little girl who takes the road of the pins to dress herself up, the road of her puberty, and a grandmother who has already passed that way; she is at the needles, and even at the needles “with large holes” where “she no longer sees clearly”. The story can now be told thus: a girl is sent on the road of the pins, that is, in sewing apprenticeship, upon arriving at puberty. The pins for dressing up are opposed to the needles associated with work and the mending of torn dresses, and also with needles with large holes (worn? having already served much?) used by old women, by grandmothers who *no longer see clearly*. This precisely defines the state of the grandmother, since if the language of the pin and the needle can be understood in the same traditional context. *To see* in fact means to have one’s period; *to no longer see* is to no longer menstruate. So we have here a story that takes place between a pubescent maiden and an old menopausal woman, between a girl and her grandmother, and the term “petite fille” carries no indication of size, but is to be taken in its genealogical sense (that is, granddaughter) like the corresponding kin term “grand-mère” (grandmother) (107).

Gracias a las investigaciones de Verdier, sabemos que en estas zonas campesinas de Francia existía la tradición de que las muchachas jóvenes, después de la pubertad, fuesen con una cohorte a otro pueblo, donde pasaban el invierno junto a una mujer mayor que las enseñaba a tejer y a hacerse “sofisticadas”; esto es, adquirirían conocimientos sobre el sexo y aprendían a ser seductoras. Cuando estas jóvenes volvían a sus casas estaban ya preparadas para el periodo del cortejo –el tiempo de los alfileres– que culminaría en el matrimonio, “el serio trabajo de las agujas”. Finalmente, ellas se harán demasiado viejas para “hilvanar una aguja” y dejarán paso a nuevas generaciones de jóvenes que adquirirán su sabiduría: “Little girls will always grow up to go into their grandmothers’ house and consume the substance of their mothers’ mothers” (Douglas 6).

De este modo, el relato representa un viaje iniciático femenino que se inserta en la cultura matriarcal. En ella, las mujeres se transmiten los conocimientos necesarios acerca de su cuerpo y del rol que desempeñan dentro de la naturaleza y la sociedad:

The trip to the grandmother’s little house thus presents all the characteristics of an initiatory visit, witness the fashion whereby one enters and exits: entry lived as death, exit as birth. There the girl is instructed in her feminine future, an instruction that unfolds according to a perfect progression by means of diverse technical apprenticeships. On the road she receives the preliminary sewing lesson, associated with the life of a maiden. In the house the procreative faculties of her grandmother are passed on to her through the apprenticeship in cooking, occupation of mothers and wives. Following this comes the sexual initiation itself, in the arms of the wolf. Finally by her passage with the laundresses, she finds herself introduced to a third fundamental feminine knowledge: the laundry, the technique of childbirth, the technique of old women (Verdier 117).

El acercamiento de Propp supuso, pues, un paso decisivo en la consideración del cuento de hadas como documentación de carácter antropológico. Asimismo, en su anterior obra, *Morfología del cuento* (1928), llevó a cabo por primera vez una clasificación de los relatos tradicionales a partir de su estructura, donde señala que el relato popular, a diferencia de otro tipo de literatura, puede ser estudiado “con tanta precisión como la morfología de las formaciones orgánicas” (*Morfología del cuento* 13) y que solo este análisis permitiría un estudio histórico preciso:

Mientras no exista un estudio morfológico correcto, no puede haber un buen estudio histórico. Si no sabemos descomponer un cuento según sus partes constitutivas, no podemos establecer comparación alguna que resulte justificada. Y si no podemos hacer comparaciones, ¿cómo podremos proyectar alguna luz, por ejemplo, sobre las relaciones indo-egipcias, o sobre las relaciones de la fábula griega con la fábula india? Si no sabemos comparar dos cuentos entre sí, ¿cómo estudiar los lazos existentes entre el cuento y la religión, cómo comparar los cuentos y los mitos? Y, finalmente, igual que todos los ríos van a dar a la mar, todos los problemas del estudio de los cuentos deben conducir al fin a la solución de ese problema esencial que sigue siempre planteado, el de la similitud de los cuentos del mundo entero. ¿Cómo explicar que la historia de la reina-rana se parezca en Rusia, en Alemania, en Francia, en la India, entre los indios americanos y en Nueva Zelanda, cuando no puede probarse históricamente ningún contacto entre esos pueblos? Este parecido no puede ser explicado si tenemos una imagen inexacta de su naturaleza. El historiador sin experiencia en lo que concierne a los problemas morfológicos no verá el parecido allí donde efectivamente se encuentra (*Morfología del cuento* 29).

Desde el punto de vista morfológico, Propp define el cuento como un género extraordinariamente uniforme pese a su diversidad ya que, aunque cuenta con numerosos personajes, estos desempeñan un número limitado de funciones. Estas funciones, entendidas como acciones de los personajes dentro de su papel en el desarrollo de la intriga, son los elementos constantes y permanentes de los relatos y, por tanto, sus partes constitutivas fundamentales. Así, determina un número de treinta y una funciones con sus variantes, que dividen la aventura del protagonista desde “uno de los miembros de la familia se aleja de la casa” a “el héroe se casa y asciende al trono” (*Morfología del cuento* 33).

El análisis de Propp ha sido tenido en cuenta por los principales estudiosos del cuento tradicional hasta nuestros días. De este modo, Alan Dundes lo considera una herramienta fundamental para la investigación de la adquisición del folclore y la asimilación de todo tipo de materiales culturales. Para Dundes el éxito del método morfológico de Propp comienza en la base oral del corpus analizado, obtenido a partir del índice de Aarne-Thompson; de esta manera proporciona una estructura válida para

establecer la interrelación entre folklore –definido por su oralidad- y todo tipo de formas literarias posteriores, incluido el cómic y los guiones cinematográficos y de televisión (Introduction xiv).

Dundes insiste en señalar la naturaleza oral del cuento de hadas como su principal elemento definitorio:

The first thing to say about fairy tales is that they are an oral form. Fairy tales, however one may choose ultimately to define them, are a subgenre of the more inclusive category of “folktale”, which exists primarily as a spoken traditional narrative. Once a fairy tale or any other type of folktale, for that matter, is reduced to written language, one does not have a true fairy tale but instead only a pale and inadequate reflection of what was originally an oral performance complete with raconteur and audience. From this folkloristic perspective, one cannot possibly read fairy tales; one can only properly hear them told (“Fairy Tales from Folkloristic Perspective” 259).

Así, se refiere tanto a las versiones escritas de los cuentos -como las de los hermanos Grimm- como a textos compuestos, “composite texts”, ya que contienen motivos pertenecientes a diferentes versiones, dando lugar a lo que los folkloristas denominan “fakelore”<sup>1</sup>. Al usar este tipo de relatos como base, la mayoría de los estudios sobre el tema estarían, pues, basados en una falacia:

The sad truth is that most studies of fairy tales are carried out in total ignorance of tale-type indexes [...]. One can say categorically that it is always risky, methodologically speaking, *to limit one’s analysis to one single version of a tale* [...]. The fallacy of using but a single version of a fairy tale is compounded when that one version is a doctored, rewritten composite text, as occurs when one uses the Grimm version alone (“Fairy Tales from Folkloristic Perspective” 262).

Por esta razón, Dundes critica duramente el análisis psicoanalítico, al que se prestará consideración en un posterior capítulo de este trabajo:

Psychiatrists writing about fairy tales commit the same error. They typically use only one version of a fairy tale, in most instances the Grimm version, and then they go on to generalize not just about German culture, but all european culture or even all humankind –on the basis of one single (rewritten) version of a fairy tale! This displays a certain arrogance, ethnocentrism, and ignorance (“Fairy Tales from Folkloristic Perspective” 263).

Por otro lado, el prolífico investigador Jack Zipes valora el análisis de Propp para ayudarnos a comprender que la estructura de los cuentos de hadas, tanto en su origen oral como en sus versiones literarias, facilita su memorización y repetición y, por tanto, su

---

<sup>1</sup> El término “fakelore” surge del juego de palabras en lengua inglesa entre “fake” (falso) y “folklore” (folclore). Dundes lo define de la siguiente manera: “Fakelore refers to an item which the collector claims is genuine oral tradition but which has been doctored or in some cases entirely fabricated by the purported collector” (“Fairy Tales from Folkloristic Perspective” 260).

capacidad para transmitir a la audiencia el sentimiento de lo maravilloso y la esperanza de un cambio positivo:

At the center of attraction is the survival of the protagonist under difficult conditions, and the tales evoke wonder and admiration for oppressed characters, no matter who they may be. It is this earthy, sensual, and secular sense of wonder and hope that distinguished the wonder tales from other oral tales such as the legend, the fable, the anecdote, and the myth; it is clearly the sense of wonder that distinguishes the literary fairy tale from the moral story, novella, sentimental tale, and other modern short literary genres (*Why Fairy Tales Stick* 51).

Zipes insiste en que el éxito de estos relatos a través del tiempo se debe a que reflejan la continua búsqueda humana por una existencia sin opresión y limitaciones (*Why Fairy Tales Stick* 52). Sin embargo, también señala que el enfoque estructuralista de la *Morfología* no es capaz de representar la adaptabilidad de su naturaleza y, por tanto, sus continuas transformaciones hasta nuestros días:

What is important to bear in mind is that neither the institutionalization of the fairy tale as a genre nor the individual tale as text itself has remained fixed, and one of the problems with using structuralist approaches, such as the one developed by Vladimir Propp's *Morphology of the Folk Tale*, to understand the "nature" of the fairy tale as literary genre or the oral tale is that it fails to consider the interrelation between oral and literary traditions and the mutations and variations of the literary fairy tale that has numerous strains (*Why Fairy Tales Stick* 97).

Para Zipes, es la habilidad del cuento de hadas de reflejar un proceso de cambio, así como su tendencia transformativa como género, lo que lo convierte en un discurso culturalmente relevante dentro de los diferentes contextos sociales en los que funciona:

The appeal of fairy tales still has a great deal to do with utopian transformation and the desire for a better life, and the manner in which we make it relevant in our mental representations will be in reaction to the outside stimuli and to moral codes instituted by hegemonic groups within a respective society. The more social relations make us discontent and feel as though we were objects alienated from our own communities, the more we seek a haven in mental projections of other worlds. But our disposition toward fairy tales is not uncritical. We do not blandly accept the cultural representations of fairy tales without changing or contesting them in our minds and through physical acts that lead to public cultural representations [...]. More than ever before in history we have fairy tales about fairy tales, or fairy tales that expose the false premises of the traditional fairy tales and leave open the question of a happy ending or even end on a tragic note. Some never end. In fact, the fairy tale experimentation is overwhelming, and there are now particular strains within the fairy tale genre, the so called canonical tales, that have produced their own discourses (*Why Fairy Tales Stick* 106).

Tomando como referencia el estudio biológico sobre la evolución *The Selfish Gene* de Richard Dawkin (1976) y el acercamiento epidemiológico hacia la cultura de Dan Sperber en obras como *Explaining Culture* (1996), Zipes concluye que el cuento de hadas se comporta dentro de un contexto antropológico como una réplica o *meme* en tanto que forma un patrón informativo capaz de ser copiado y transmitido innumerablemente. En

este sentido, y teniendo en cuenta sus diferentes adaptaciones, el cuento puede compararse asimismo como un tipo de especie dentro de un proceso evolutivo: “The motifs and plots of stories spread like viruses that eventually formed a clearly identifiable genre, species, or virus that we generally call the fairy tale” (*Why Fairy Tales Stick* 3).

Asimismo, Marina Warner defiende un acercamiento histórico a los cuentos de hadas en el que los relatos sean tratados como testimonios reveladores del comportamiento humano ligado a circunstancias concretas –las leyes sobre la dote, la obediencia feudal, el sistema de repartición de la tierra, las jerarquías domésticas, las costumbres maritales, etc- teniendo en cuenta que un cambio de estas circunstancias lo provoca en el comportamiento y, por tanto, en cómo este es plasmado/recogido (23).

Al igual que Dundes, Warner critica las interpretaciones psicológicas y psicoanalíticas de los cuentos señalando que la búsqueda de símbolos universales propia de este enfoque oscurece el reflejo de las condiciones sociales y materiales absorbidas por estos textos. También reniega de las interpretaciones feministas, aludiendo a factores socioeconómicos particulares detrás de los relatos. Por ejemplo, considera que las esposas muertas de Barbazul más que víctimas de un asesino en serie, representan la alta mortalidad durante el parto propia de siglos pasados (263).

Aún así, Marina Warner ve problemático el tratamiento de los cuentos como documentos históricos debido al papel fundamental que juega en ellos la adaptación a la audiencia del momento:

But even when the teller is known and the circumstances of the telling are clear, fairy tales are still rebarbative as historical documents: the transmission problems make them resemble an archaeological site that has been plundered by tomb robbers, who have turned the strata upside down and inside out and thrown it all back again in any old order. Evidence of conditions from past social and economic arrangements co-exist in the tale with the narrator’s innovations [...]. Charting the circumstances of their making and remaking, analysing the politics and history embedded in the tales, does not mean trampling, I hope, on the sheer exuberance of their entertainment, or crushing the transcendent pleasures they so often give. For these are stories with staying power, as their antiquity shows, because the meanings they generate are themselves magical shape-shifters, dancing to the needs of their audience (23-24).

La crítica especializada más reciente coincide, pues, en que los cuentos de hadas constan de elementos que se remontan a fenómenos y representaciones existentes en las sociedades primitivas y que, al desvincularse de la realidad de la tribu, adquirieron nuevas funciones sociales y culturales. Así, el folclorista Lutz Röhrich explica cómo estos relatos

llegaron a convertirse en modelos antropológicos de los patrones de comportamiento básicos de los seres humanos:

It can be said with certainty that fairy tales exhibit “archetypal” contents and that with reference to their contents they correspond to elementary anthropological models. Fairy tales concern everyone, because they reproduce an Everyman-Reality and an Everyman-Ideal (Introduction 5).

Para Röhrich, esta capacidad del género para adaptarse a las necesidades sociales del momento es su característica más esencial: “The fairy tale changes with the changing of society and its function in society changes too. The adaptability of the fairy tale and its ability to be interpreted in so many different ways are the essential features of the genre” (*And They are Still Living Happily Ever After* 6). De este modo, los motivos recurrentes en los cuentos de hadas, tal como el de los niños en peligro ya sea por un secuestro (*El flautista de Hamelin*), por perderse en el bosque (*Hansel y Gretel*) o ser devorados por una bestia (*Caperucita Roja*), reflejan miedos propios de las épocas en las que surgieron estas historias e incluso eventos históricos concretos -la desaparición de ciento treinta niños en Hamelin, Alemania-. Sin embargo, lo que era un motivo específico, como el temor a un peligro concreto, llega a transformarse en un patrón típico del comportamiento humano. Röhrich señala como un ejemplo característico de este proceso lo que denomina “cuentos de destino”, en los que algún tipo de muerte es prevista para una persona desde su nacimiento, como es el caso de *La Bella Durmiente*. El principio básico en el que se fundan estas historias es que desde el nacimiento el fin de la vida ya puede preverse: “The dramatic essence of these tales consists of the attempt by human beings to avoid their predicted fate” (*And they are still Living Happily Ever After* 12).

En cuanto a otros enfoques interpretativos, Röhrich acepta la crítica feminista hacia el reflejo de los ideales patriarcales en estas historias, reconociendo que estos limitan a la mujer a roles tradicionales. Sin embargo, como meras representaciones de la mentalidad de la época en la que fueron contados, libra a los relatos de la responsabilidad de perpetuar tales esquemas: “Clearly the fairy tales are not the reason for the subjugation of women, but they certainly do reflect a patriarchal society and show how women had to comply with that” (*And they are still Living Happily Ever After* 114).

Del mismo modo, comenta que algunos de los motivos que han sido apuntados como representación de la pasividad femenina, tal como el tema de la princesa dormida



que se comentaba anteriormente, responden a una intención antropológica que nada tiene que ver con las políticas de género. Así, sitúa la imagen de Blancanieves en el ataúd de cristal en el contexto de la evolución de la medicina moderna:

One of the most interesting episodes in our fairy tale touches upon two problems which concern two areas of modern medicine, namely resuscitation and organ transplants. When is a human being clinically dead? Is brain death the absolute end? Modern medicine, jurisprudence and the theologians have different and sometimes opposing views. As long ago as the age of enlightenment and since then, there has been a wealth of different writings and treatises on the question of the uncertainty of the characteristics of death, and on the anxiety of being buried alive. It is possible that the popularity of Snow White and in particular the placing of the apparently dead heroine in a glass coffin is linked with this fobia about apparent death which lasted well into the 19th century (*And they are still Living Happily Ever After* 249).

Al igual que Warner, Röhrich hace hincapié en que los cuentos ofrecen una visión distorsionada de los fenómenos culturales e históricos de los que son testigo, por lo que su valor documental debe ser puesto en perspectiva:

Besides the philosophy and customs of death, many other customs have been recognised as cultural-historical indicators: marriage customs, sacrificial rites, legal customs, work practices, hunting conventions. The tests and trials of suitors in fairy tales very often parallel the marriage conditions laid down in primitive tribes, for example when the suitor is required to cut down a whole forest, plant a vineyard or build a house or castle. These are tasks that have a direct relationship to an agricultural society, such as clearing land, cutting up firewood, digging, sowing, harvesting, draining wetlands, building a house, caring for animals. However such cultural-historical references cannot really be used for accurate dating, because the fairy tales never portray realistically these customs but alter them, exaggerate them, abridge them and divest them of reality (*And they are still Living Happily Ever After* 374).

Es en su calidad de representantes de la esencia de la naturaleza humana donde radica el éxito de estos relatos hasta nuestros días:

Public interest in fairy tales has been rekindled in a quite astonishing manner in recent years, exceeding all expectations. Fairy tales have won new adherents among both the young and the old. This phenomenon has nothing to do with nostalgia, nor does it simply signal a flight from a technically rational world into neo-irrationalism. Instead, I believe, more and more people are recognizing that fairy tales are essential and substantial stories, which offer paradigmatic examples of conflicts in decisive life situations (Introduction 1).

Del mismo modo, Max Lüthi señala que las interpretaciones exhaustivas del simbolismo de los cuentos no llevan a la de su significado, ya que gran número de detalles fueron añadidos a través de sus continuas adaptaciones: “One must guard against the desire to interpret every single feature, every thorn and every fly. Some of these details are mere ornamentation added by whoever told the story last” (33). Así, apunta al

ejemplo de *La Bella Durmiente* para señalar que los cuentos de hadas no aluden a historias individuales, sino a la esencia humana de los ciclos de la vida:

The characters of the fairy tale are not personally delineated; the fairy tale is not concerned with individual destinies. Nor is it the unique process of maturation that is reflected in the fairy tale. The story of Sleeping Beauty is more than an imaginatively stylized love story portraying the withdrawal of the girl and the breaking of the spell through the young lover. One instinctively conceives of the princess as an image for the human spirit: the story portrays the endowment, peril, paralysis, and redemption not of just one girl, but of all mankind (24).

Lüthi insiste en que los cuentos describen procesos de maduración y desarrollo en los que el protagonista alcanza una realización personal completa, lo que hace que sigan siendo atractivos hoy en día:

Here we feel the capacity of man in general. The focal point is not the rise of the servant to his position of master, not the steem and recognition accorded the former outcast child; these are images for something more fundamental: man's deliverance from an unauthentic existence and his commencement of a true one (138).

El punto de vista antropológico en el estudio de los cuentos de hadas constituye actualmente el acercamiento crítico más sólido hacia estos relatos. No obstante, los enfoques psicoanalítico y feminista, que veremos a continuación, no quedan descartados, ya que se consideran parte de la evolución orgánica de los textos y son reflejo de la importancia y el interés generado por ellos a través del tiempo. Desde este análisis, los cuentos presentan evidencia de los valores de la época y el lugar en el que fueron originados, adaptados o recogidos por escrito. Relatos e interpretaciones forman, así, parte del mismo mecanismo de evolución a través de las sociedades, el pensamiento y la cultura, estableciendo lo que Maria Tatar reclama como una “ciencia”:

There is nothing sacred about any specific fairy tale. Each is of value as a document true to its time and place [...]. There is nothing wrong with preserving the old versions as historical documents and creating new ones for the entertainment of children. Keeping the storytelling tradition alive requires changes in words and variations in detail. Children may have appropriated fairy tales, turning the childhood of fiction into the fiction of childhood, but they did not leave adults entirely empty-handed. [...] The need to legitimize the study of fairy tales is no longer so urgent. It has become both an art and a science –for young and for old, for male and for female (*Reading Fairy Tales* 147).

Es necesario, pues, prestar atención a los análisis psicológico y feminista y su interpretación del impacto individual y colectivo de estas historias.

### III. 2. El enfoque psicológico y psicoanalítico

“Fairy tales are our myths before we become conscious of ourselves.”

Rollo May *The Cry of Myth*

La escuela psicoanalítica ha generado un gran número de trabajos acerca de la interpretación de los cuentos de hadas, constituyéndose en el enfoque más prolífico bibliográficamente, aunque también en el más criticado. Los autores que adoptan este punto de vista conceden a los cuentos un carácter simbólico, ya que los consideran transcripciones de procesos psíquicos internos comunes a todos los seres humanos; sin embargo, el abuso de la simbología sexual y la falta de acuerdo entre los autores, que atribuyen distintos significados a un mismo elemento, ha supuesto una de las principales críticas desde otros estudios, especialmente desde el enfoque feminista.

Freud fue el primero en poner en relación el relato maravilloso y la psicología; así, en sus publicaciones *The Occurrence in Dreams of materials from Fairy Tales* (1913) y “Dreams in Folklore” (1953) establece una conexión entre las imágenes de los cuentos de hadas y el contenido onírico. Para Freud los cuentos están, pues, directamente relacionados con el subconsciente, lo cual será de gran valor para resolver conflictos propios del desarrollo psicológico infantil; de este modo, en su artículo “Teorías sexuales de los niños”, recogido en *Sexualidad infantil y neurosis* (1947), apunta, por ejemplo, cómo en el relato de *Caperucita Roja* aparecen motivos relacionados con la búsqueda infantil de respuestas acerca de la sexualidad, entendida en un primer momento como función reproductora:

Si el niño se forma dentro del cuerpo de la madre, desprendiéndose luego de él, tal separación no puede tener efecto sino por un solo camino; esto es, por el conducto intestinal. El niño es expulsado como un excremento, en una deposición. Cuando en años infantiles ulteriores vuelve esta cuestión al pensamiento del niño o llega a ser objeto de una conversación con alguno de sus compañeros, surge, como nueva explicación, la de que los niños nacen a través del ombligo o de una abertura practicada en el vientre de la madre, para extraerlos, como a la Caperucita Roja de la barriga del lobo (25).

El estudio más conocido dentro de la interpretación simbólico-psicológica de los cuentos es el del psiquiatra y psicólogo infantil Bruno Bettelheim, cuya obra

*Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1976) parte del supuesto de que estos relatos liberan al niño de sus ansiedades y le presentan un modelo de crecimiento psicológico beneficioso para el resto de su vida:

Para poder dominar los problemas psicológicos del crecimiento –superar las frustraciones narcisistas, los conflictos edípicos, las rivalidades fraternas, renunciar a las dependencias de la infancia, obtener un sentimiento de identidad y de autovaloración, y un sentido de obligación moral-, el niño necesita comprender lo que está ocurriendo en su yo consciente y enfrentarse, también, con lo que sucede en su inconsciente. Puede adquirir esta comprensión y con ella la capacidad de luchar, no a través de la comprensión racional de la naturaleza y contenido de su inconsciente, sino ordenando de nuevo y fantaseando con los elementos significativos de la historia, en respuesta a las pulsiones inconscientes. Al hacer esto, el niño adapta el contenido inconsciente a las fantasías conscientes, que le permiten, entonces, tratar con este contenido. En este sentido, los cuentos de hadas tienen un valor inestimable, puesto que ofrecen a la imaginación del niño nuevas dimensiones a las que le sería imposible llegar por sí solo. Todavía hay algo más importante, la forma y la estructura de los cuentos de hadas sugieren al niño imágenes que le servirán para estructurar sus propios ensueños y canalizar mejor su vida (13).

Para Bettelheim, los cuentos plantean problemas existenciales de manera simple y concisa, ofreciendo una polarización similar a la que domina la mente de los niños. De este modo, al presentar personajes buenos o malos –nunca ambas cosas a la vez- crean una base moral sin ambigüedades adecuada para las primeras fases del desarrollo infantil:

Las elecciones de un niño se basan más en quién provoca sus simpatías o su antipatía que en lo que está bien o está mal. Cuanto más simple y honrado es un personaje, más fácil le resulta al niño identificarse con él y rechazar al malo. El niño no se identifica con el héroe bueno por su bondad, sino porque la condición de héroe le atrae profunda y positivamente. Para el niño la pregunta no es “¿quiero ser bueno?”, sino “¿a quién quiero parecerme?”. Decide esto al proyectarse a sí mismo nada menos que en uno de los protagonistas. Si este personaje fantástico resulta ser una persona muy buena, entonces el niño decide que también quiere ser bueno (15).

El carácter terapéutico de estas historias radicaría en el poder evocador de sus imágenes, que permiten al niño entrar en contacto con los procesos inconscientes de la psique y resolver por sí mismo sus conflictos. Así, el final feliz garantiza una solución satisfactoria genérica que respeta los sentimientos más privados del niño, quien “no tiene por qué temer que su inconsciente salga a la luz gracias al contenido de la historia, ya que sabe que, descubra lo que descubra, *vivirá feliz para siempre*” (38).

Bettelheim insiste en el carácter simbólico de los cuentos y la eficacia del efecto reorganizador de los contenidos psíquicos que este produce en la infancia. Aludiendo a Freud, explica cómo estos relatos cubren la necesidad psicológica fundamental de integrar los distintos aspectos de la personalidad:

Cuando escucha un cuento, el niño recoge ideas sobre cómo poner orden en el caos de su vida interna. El relato sugiere no solo el aislamiento y la separación, por parejas de contrarios, de los aspectos dispares y confusos de la experiencia infantil, sino también su proyección en distintos personajes. Incluso Freud llegó a la conclusión de que la mejor manera de contribuir a poner orden en el caos increíble de contradicciones que coexisten en nuestra mente y vida interna, es mediante la creación de símbolos para cada uno de los aspectos aislados de la personalidad. Los denominó *ello*, *yo* y *superyó*. Si nosotros, como adultos, tenemos que recurrir a estas entidades separadas para ordenar nuestras experiencias internas, es lógico que el niño lo necesite en mayor medida (82).

De este modo, *Caperucita Roja* externaliza la ambivalencia entre vivir de acuerdo con el principio del placer o el principio de realidad. En este relato, el acto de desobediencia de la protagonista la lleva a enfrentarse a las tendencias más asociales y primitivas que hay dentro de sí misma, representadas en la figura del lobo feroz, superando el conflicto edípico infantil propio de la instancia pulsional o *ello* y reconciliando los aspectos que conforman la conciencia moral o *superyó*:

La niña necesitaba temporalmente desviarse del camino recto, desafiando a su madre y al *superyó*, para alcanzar un estado superior de organización de la personalidad. Su experiencia la convence de los peligros que comporta el dejarse llevar por los deseos edípicos. Aprende que es mucho mejor no rebelarse contra la madre y no intentar seducir o permitir que la seduzcan los aspectos todavía peligrosos de un hombre. Es mucho mejor, a pesar de los sentimientos ambivalentes que uno experimenta, depender de la protección que el padre proporciona cuando no se le ve bajo el aspecto de seductor. Caperucita ha aprendido que en su *superyó* tiene que internalizar las figuras paterna y materna, y sus valores, a la manera de los adultos, para llegar a ser capaz de enfrentarse a los peligros de la vida (184).

Por otro lado, Bettelheim señala que la pasividad de heroínas como Blancanieves o Cenicienta muestra que la resolución de estos conflictos psíquicos sucede de una manera interna, por lo que los períodos de inactividad y concentración en uno mismo son necesarios para alcanzar posteriormente grandes logros. Asimismo, rebate los argumentos que tildan de sexistas a estas historias, apuntando que lo que podría percibirse como una imagen unilateral de los roles de género es, precisamente, una división intencional orientada a la representación simbólica del desarrollo de la personalidad:

Si se dice que una chica se ha vuelto introvertida al intentar ser ella misma, y que un chico se enfrenta al mundo externo de modo agresivo, vemos que ambos a la vez simbolizan las dos maneras distintas de conseguir la propia identidad: es decir, aprendiendo a comprender y a dominar tanto el mundo interno como externo. En este sentido los héroes masculinos y femeninos son proyecciones, en dos personajes distintos, de aspectos (artificialmente) separados de un único proceso que todo ser humano debe experimentar en el crecimiento (235).

Bettelheim también explica que en algunos de estos relatos, como en los dos mencionados anteriormente, el principal objetivo es la integración de los elementos que

conforman la propia identidad, por lo que la historia no aparece desarrollada más allá de este punto:

Ni en *Blancanieves* ni en *Cenicienta* (versiones de los Hermanos Grimm) se menciona detalle alguno de la vida de las heroínas después del matrimonio; no sabemos si viven felices con su pareja. Aunque estos relatos eleven a la heroína hasta el umbral del verdadero amor, no indican qué tipo de desarrollo personal se requiere para la unión con la persona amada (286).

Estos cuentos terminan, pues, una vez que el héroe o la heroína se ha encontrado a sí mismo y es digno de ser amado, lo que no asegura –pese a lo que afirma su final– la felicidad plena. Por ello, tal como señala Bettelheim, existen otros relatos que complementan esta fase de la experiencia humana, conduciendo a su protagonista a una autorrealización más elevada. Así, las historias del llamado ciclo “animal-novio”, tales como *La Bella y la Bestia* o *El rey rana*, muestran que solo se puede alcanzar un grado de madurez completa si, además de ser ella misma, una persona se siente al mismo tiempo capaz de ser feliz con otra:

Una persona solo se convierte en un ser humano total que ha desarrollado todas sus potencialidades, si, además de ser ella misma, se siente, al mismo tiempo, capaz y feliz de autorrealizarse en su relación con la pareja. En la consecución de este nivel entran en juego las capas más profundas de nuestra personalidad. Como toda transmutación que implica nuestro ser más íntimo, comporta problemas que deben resolverse y peligros que hay que afrontar con valor y decisión. El mensaje de estos cuentos de hadas es que debemos despojarnos de las actitudes infantiles y adoptar otras, más maduras, si queremos establecer con otra persona una relación íntima que prometa la felicidad eterna para ambas (286-287).

Bettelheim ha sido duramente criticado por basar su trabajo en las versiones de Perrault y Los Hermanos Grimm, transmitiendo, pues, unos esquemas que se insertan dentro del sistema de valores del patriarcado. Así, Jack Zipes opina que el estudio psicoanalítico de los cuentos llevado a cabo por este autor no hace más que reforzar la visión sexista de unos recopiladores “who projected their needs and values onto the actions of fictitious characters within a socially conventionalized genre” (*The Trials and Tribulations* 350). Zipes acusa a Bettelheim de carecer de base científica en su interpretación de los relatos, forzando el análisis freudiano hacia una interpretación autoritaria y moralista de los mismos:

The categorical imperative used by Bettelheim constantly prevents him from achieving his purpose of uncovering the significance of folk tales for child development. Folk tales are said to personify and illustrate inner conflicts, and Bettelheim wants to demonstrate to his adult readers how a child views folk tales and reality so they can be more enlightened in their dealings with children. This stance is in actual contradiction to his previous argument that children must be allowed freedom to interpret the tales and adults must not impose

interpretation. It is the authority, Bettelheim, who claims to know how children subconsciously view the tales and who imposes this psychoanalytic model of interpreting tales on adults. In turn they ought to use his approach if they care for children. This moral argumentation has nothing to do with a more scientific explanation of the tales and how they can be used to aid children in their development. Everything remains in Bettelheim's own realm of reified Freudian formulas, which restrain the possibilities for a vital interaction between the tale and the child and between the adult and the child (*Breaking the Magic Spell* 162).

Por otra parte, Alan Dundes señala que Bettelheim ignoró estudios anteriores que relacionan el psicoanálisis y el folclore además de no seguir un procedimiento académicamente ortodoxo al incluir las fuentes que consultó. Sin embargo, reconoce la importante aportación del autor al llevar al gran público este tipo de análisis de los cuentos de hadas:

There is no doubt that Bettelheim's book has made psychoanalytic readings of fairy tales accessible to a wide audience, taking the subject matter off the dusty library shelves lined with esoteric folklore and psychiatric periodicals and placing his genuine insights in the light of common knowledge. The vast majority of the readers of *The Uses of Enchantment* will not be aware of Bettelheim's sins of omission and commission. They will simply be informed, enlightened, and delighted. It is only the very few scholars familiar with the whole history of the psychoanalytic interpretation of fairy tales who will be disappointed or puzzled by Bettelheim's faults, which seem so unnecessary for a man of his stature and reputation. Whether it was a matter of laziness or outright intellectual dishonesty, Bettelheim's legitimate and worthwhile contribution in *The Uses of Enchantment* is permanently marred by his failure to observe conventional academic etiquette ("Bruno Bettelheim's Uses of Enchantment and Abuses of Scholarship." 81).

Frente a las teorías freudianas, que cargan el acento en lo sexual, Carl Jung, el otro gran representante del movimiento psicoanalítico europeo, ofrece una interpretación basada en el concepto de "inconsciente colectivo" que le permite explicar las analogías entre la psicología individual y los mitos primitivos. En *Arquetipos e inconsciente colectivo* (1959) Jung reconoce a Freud el haber visto el carácter arcaico-mitológico del inconsciente, aunque señala que el psicoanalista austriaco se queda en un plano superficial relacionado con la experiencia –el "inconsciente personal"– sin llegar al "inconsciente colectivo", en el que se encuentran los contenidos mentales innatos en todos los individuos. Estos contenidos son los denominados "arquetipos", que se muestran en una serie de personajes-tipo como los que encontramos en el mito y la leyenda (10-11).

Seguidoras de las posturas junguianas son Gabriela Wasserziehr y Marie-Louise von Franz quienes consideran los cuentos como símbolos de un "proceso de individuación" necesario para adquirir la "completud psíquica". Esta totalidad psíquica –

el *sí mismo* o *selbst-* es, como explica Wasserziehr, el factor central que regula el conjunto de la psique humana y significa que el héroe debe trascender su *yo* consciente integrando los rasgos mentales que le faltan a través del contacto con el inconsciente. Según esta teoría, este proceso, que culmina el *sí-mismo*, es un arquetipo: es decir, un patrón universal descrito en los mitos, las religiones y la literatura universal, donde los héroes se enfrentan a dificultades o tareas cuya superación les proporciona un nivel de desarrollo superior:

Jung pasó años de su vida buscando analogías o posibles comparaciones y similitudes con el Proceso de Individuación que él vislumbró en los sueños y que llevan hacia el Sí-Mismo. Los encontró como ya se ha dicho en los mitos, las religiones y por fin en los escritos de los alquimistas. La piedra filosofal o el oro que buscaban inicialmente los alquimistas medievales pueden entenderse como símbolos de este centro psíquico, expresión de una completud interior, y el camino que recorrían en su búsqueda y elaboración simboliza el Proceso de Individuación. La investigación junguiana de los últimos treinta años ha demostrado que los cuentos populares señalan también este proceso de evolución psíquica de manera sorprendente y con mucha claridad (104).

Los cuentos de hadas simbolizan, pues, los distintos pasos de este proceso de crecimiento, que comienza primero con la diferenciación o superación de los padres y continúa con la confrontación de la propia sombra, o las partes negativas de uno mismo. Una vez aceptados los aspectos negados o reprimidos, se alcanza un *yo* consciente caracterizado por la fuerza y la autoconfianza (188). Tal como explica Wasserziehr, el proceso de individuación está integrado por tres aspectos: la confrontación del personaje central con su sombra, su parte negativa, reprimida; la conquista de lo opuesto, distinguiendo lo masculino de lo femenino y viceversa, o sea el *ánimus* y el *ánima*, y el acercamiento a la totalidad psíquica o *sí-mismo*. Este proceso se desarrolla a través del viaje del protagonista y las tareas que se le imponen (27).

Así, en estas historias la tarea principal del héroe es la conquista de la completud psíquica, que se consigue con la integración de la parte opuesta de uno mismo, simbolizada en el otro sexo. De este modo, la boda entre el príncipe y la princesa, típica del final feliz, es símbolo de la independencia individual del protagonista, quien en este punto consiguió integrar todas las partes de sí mismo. Por tanto, no implica una valoración de un sexo por encima de otro, ya que el individuo completo posee cualidades de ambos sexos, sin estar condenado por el destino biológico a una sola forma. Así, Wasserziehr señala que en los cuentos:



No se postula la total semejanza o falta de diferencia psíquica y mental de los sexos. Esto sería un empobrecimiento de la vida humana. Diferencia no quiere decir inferioridad o superioridad, sino ser diferente en algunos aspectos y justamente por esta diferencia existe y actúa el enriquecimiento mutuo. De este enriquecimiento mutuo tratan los cuentos. Lo masculino y lo femenino no se identifica con los sexos biológicos, sino que existe en ambos sexos y cuando está desarrollado y apreciado actúa como fuente de energía complementaria (189).

Del mismo modo, Von Franz señala que los cuentos explican de manera sencilla y directa los procesos psíquicos del inconsciente colectivo, ya que en ellos los arquetipos se representan en su aspecto más conciso (*Érase una vez... 7*). Para Von Franz, los conflictos de las heroínas de los cuentos son el resultado de un desequilibrio con la parte masculina de su ser, el ánimos. La relación negativa con el mismo, ya sea por defecto o por exceso, da lugar a una protagonista en conflicto con los personajes masculinos que la rodean (padre, pretendientes, etc.). Por ejemplo una actitud despreciativa, caprichosa o crítica es típica de una mujer gobernada por su *ánimos*:

La acción amenazadora del ánimos y la relación defensiva de la mujer para con él van siempre a la par y evocan el aspecto doble de la acción del ánimos negativo. Este puede ya paralizarla, ya volverla muy agresiva. Las mujeres, en ese caso, se vuelven masculinas y dominantes o por el contrario tienden a ser distraídas, como si no estuvieran plenamente presentes; quizá parezcan encantadoramente femeninas, pero parcialmente dormidas (*Érase una vez... 205*).

Así, alude por ejemplo al ataúd como imagen del estado de separación respecto a la vida que soporta una mujer con un *ánimos* dominante, tal como les ocurre a Blancanieves o a La Bella Durmiente. El beso del príncipe simbolizaría la superación de este dominio y el alcanzar la armonía y, por tanto, la completud del *sí mismo*.

La postura de von Franz es llamativa dentro de este enfoque ya que, sin apartarse del análisis junguiano, reconcilia dos planteamientos opuestos: el psicoanalítico, que considera los cuentos de hadas terapéuticos, y el feminista, que ve en estos relatos una fuente de problemas derivados de su contenido patriarcal. Von Franz, a cuyas ideas se aludirá de nuevo en el siguiente capítulo de este trabajo, observa que en los cuentos se reflejan conflictos típicos de la psicología femenina, acercándose así a posturas feministas.

Del mismo modo, la psicoanalista Clarissa Pinkola lleva el análisis junguiano al terreno del feminismo con su obra *Mujeres que corren con lobos* (1998), donde reclama la recuperación del arquetipo de “la mujer salvaje” a través del contacto con los mitos y los cuentos de hadas. Pinkola conceptualiza este arquetipo, símbolo de la psique

instintiva femenina, a través de la comparación entre las mujeres psíquicamente sanas con los lobos y explica cómo ambos han sufrido el mismo tipo de represión por parte de una cultura ignorante de su naturaleza:

Los lobos y las mujeres son sociables e inquisitivos por naturaleza y están dotados de una gran fuerza y resistencia. Son también extremadamente intuitivos y se preocupan con fervor de sus vástagos, sus parejas y su manada. Son expertos en el arte de adaptarse a las circunstancias siempre cambiantes y son fieramente leales y valientes.

Y, sin embargo, ambos han sido perseguidos, hostigados y falsamente acusados de ser voraces, taimados y demasiado agresivos y de valer menos que sus detractores. Han sido el blanco de aquellos que no solo quisieran limpiar la selva sino el territorio salvaje de la psique, sofocando lo instintivo hasta el punto de no dejar ni rastro de él. La depredación que ejercen sobre los lobos y las mujeres aquellos que no los comprenden es sorprendentemente similar (12).

La autora critica cómo la psicología tradicional dentro de este sistema patriarcal no presta atención a la naturaleza instintiva femenina, desatendiendo las necesidades psíquicas de generaciones de mujeres cuya fuerza vital está siendo reprimida y anulada, por lo que se hace necesario volver el análisis hacia lo propiamente femenino:

La teoría psicológica tradicional también se agota demasiado pronto cuando se trata de analizar a la mujer creativa, talentosa y profunda. La psicología tradicional se muestra a menudo muy parca o totalmente silenciosa a propósito de las cuestiones más profundas e importantes para las mujeres: lo arquetípico, lo intuitivo, lo sexual y lo cíclico, las edades de las mujeres, la manera de actuar de una mujer, su sabiduría y su fuego creador. Todo cuanto ha guiado durante dos décadas mi trabajo acerca del arquetipo de la mujer salvaje. No se puede abordar la cuestión del alma femenina moldeando a la mujer de manera que se adapte a una forma más aceptable según la definición de la cultura que la ignora, y tampoco se puede doblegar a una mujer con el fin de que adopte una configuración intelectualmente aceptable para aquellos que afirman ser los portadores exclusivos del conocimiento. No, eso es lo que ya ha dado lugar a que millones de mujeres que empezaron siendo unas potencias fuertes y naturales se hayan convertido en unas extrañas en sus propias culturas. El objetivo tiene que ser la recuperación de las bellas y naturales formas psíquicas femeninas y la ayuda a las mismas (14-15).

Así, describe cómo utiliza los cuentos en su terapia para desbloquear la energía psíquica esencial en mujeres que han perdido el contacto con su *yo* innato y salvaje. A través de las enseñanzas que contienen, los cuentos ofrecen interpretaciones que abren la puerta hacia el conocimiento más profundo de uno mismo, lo que ayuda a las mujeres a recordar “quiénes son y qué es lo que se proponen.” (17)

Los cuentos ponen en marcha la vida interior, y eso reviste especial importancia cuando la vida interior está amedrentada, encajonada o acorralada [...]. Los cuentos como *Barbazul* nos enseñan lo que hay que hacer con las heridas femeninas que no dejan de sangrar [...]. *La doncella manca* recupera las fases perdidas de los viejos ritos de iniciación de los tiempos antiguos y, como tal, constituye una guía perenne para todos los años de la vida de una mujer (30).

De este modo, la autora explora las aplicaciones terapéuticas de relatos como *Barbazul*, al que considera símbolo del “depredador natural”, uno de los aspectos más peligrosos de la psique. Tal como ilustra el cuento, esta tendencia destructiva intrínseca debe ser vigilada y mantenida bajo control, lo que en el caso de la mujer se realiza a través de su naturaleza salvaje:

La mujer salvaje enseña a las mujeres a no ser “amables” cuando tengan que proteger sus vidas emocionales. La naturaleza salvaje sabe que el hecho de actuar con “dulzura” en tales circunstancias solo sirve para provocar la sonrisa del depredador. Cuando la vida emocional está amenazada, el hecho de trazar en serio una línea de contención es no solo aceptable sino también preceptivo. Cuando la mujer así lo hace, su vida ya no puede sufrir intromisiones durante mucho tiempo, pues ella se da cuenta inmediatamente de lo que ocurre y puede empujar de nuevo al depredador al lugar que le corresponde. Ya no es ingenua. Ya no es un blanco ni un objetivo. Y esta es la medicina que da lugar a que la llave –la llave pequeña con los adornos encima- deje finalmente de sangrar (82).

A pesar de las críticas cada vez más frecuentes, la psicología y la pedagogía contemporáneas continúan considerando un punto de referencia fundamental tanto a Bettelheim como a los autores que analizan los cuentos de hadas desde una perspectiva junguiana. Así, en *The Witch Must Die* (1999) Sheldon Cashdan, aunque considera el análisis de Bettelheim demasiado centrado en lo sexual, apoya el uso de los cuentos de hadas por parte de padres, profesores y terapeutas infantiles reclamando su efecto beneficioso a la hora de resolver problemas emocionales característicos de la infancia. Cashdan simplifica las interpretaciones freudianas, que ven los cuentos como solución a conflictos psicosexuales tales como la envidia del pene, los deseos incestuosos o la ansiedad de la castración, para ofrecer una explicación más cercana a la realidad cotidiana de los niños:

While no one will deny that children are sexual beings, and that some fairy tales may tap sexual longings, sex is far from the most pressing concern in the lives of the very young. Children worry more about pleasing their parents, making and keeping friends, and doing well in school than they do about sex. Children worry about their standing in the family, and about whether they are loved as much as their siblings. They wonder whether there is anything they might say or do that could lead to their being abandoned. Many of the concerns that occupy the minds of the very young have less to do with sex than with thoughts and impulses that affect their relationship with significant figures in their lives (12).

En un estudio reciente, Ludmila Diez Rienzi y Verónica Domit Palazuelos analizan el impacto de los cuentos de hadas en el desarrollo infantil a la luz de estas teorías. Basándose en el concepto de consciencia narrativa del psicólogo arquetipal James Hillman, las autoras sostienen que estos relatos apoyan el establecimiento del horizonte

de significado necesario para que el niño encuentre sentido en las experiencias vitales como si de una trama se tratara y no como una secuencia caótica de sucesos:

Para Hillman (1996) la fantasía es un intento de la psique de remitologizar la consciencia en un mundo de contenidos superficiales. Si se pierde esta perspectiva imaginativa y metafórica hacia nosotros mismos y nuestro mundo nos quedamos atrapados en el literalismo, y se pierde toda la riqueza simbólica de la experiencia y la capacidad de integrarla en un horizonte de significado. La narrativa dentro de los cuentos de hadas se presenta como una realidad alterna y fantástica, que da lugar a que afloren todas las posibilidades, más allá de una realidad factual (3).

En este contexto, el análisis psicológico y psicoanalítico de los cuentos de hadas encuentra su mayor acogida en el terreno educativo; uso que se cuestionará como veremos en el próximo capítulo, por gran parte de la crítica feminista.

### III. 3. El enfoque feminista

How do feminism and deconstruction go together, if at all? Does deconstruction need to be feminized? Or does feminism need to be deconstructed?

Diane Elam *Feminism and Deconstruction*

Si la teoría psicoanalítica considera los cuentos de hadas como historias que resuelven problemas atribuyéndoles un efecto terapéutico sobre el desarrollo de la psique infantil, el enfoque feminista, que comienza a aplicarse a estos relatos en la segunda mitad del siglo XX, los verá como productores de conflictos derivados de la transmisión de estereotipos en los que el sexo femenino aparece condenado a la pasividad.

En su artículo “Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales” (1986), Kay Stone analiza la evolución de estas posturas y observa una transformación paralela a la experimentada por el pensamiento feminista a lo largo de su historia:

The earliest feminists saw women as artificially separated from and wrongly considered unequal to men; the next generation of writers insisted that women were naturally separate from men and rightly superior; and many recent writers consider both women and men as naturally separate but potentially equal –if men shape up (“Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales” 234).

Stone señala que la primera crítica hacia los cuentos de hadas desde este punto de vista surge en los años 50 y 60 y se centra en la pasividad de las heroínas tradicionales en general, a las que se señala como modelos dañinos para las jóvenes expuestas a los estereotipos que estas encarnan. Dentro de este grupo destaca Simone de Beauvoir, quien alude a las Cenicientas y Bellas durmientes a las que urge a despertar y tomar las riendas de su propia vida en lugar de esperar a que el príncipe azul lo haga por ellas (“Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales” 230).

Así, en su ensayo *El segundo sexo* (1949), Beauvoir se refiere a los cuentos de hadas como instrumentos de la cultura patriarcal que desplazan a la mujer al papel de “ser otro” (2: 26). El hombre, llevado por el deseo de dominio, se imagina como liberador; de ahí que la conquista de la alteridad femenina se convierta en la meta del héroe en los mitos y los cuentos: “Está claro que al imaginarse como donante, liberador, redentor, el

hombre desea nuevamente someter a la mujer porque, para despertar a la Bella Durmiente, antes tiene que estar dormida; hacen falta ogros y dragones para que existan princesas cautivas” (1: 275). De este modo, los cuentos de hadas reflejan los cánones de una sociedad que encasilla a la mujer en la pasividad: “En los cuentos, vemos al joven que sale valientemente en busca de la mujer; descuartiza dragones, combate con gigantes; ella está encerrada en una torre, un palacio, un jardín, una caverna, encadenada a una roca, cautiva, dormida: espera” (2: 38).

Las protagonistas de estos relatos son, pues, la encarnación de la mujer cuya suprema necesidad es fascinar al hombre, por lo que su máxima virtud es la belleza; así, en ellos una serie de “tiernas heroínas lastimadas, pasivas, heridas, arrodilladas, humilladas, enseñan a sus hermanas pequeñas el fascinante prestigio de la belleza martirizada, abandonada, resignada” (2: 38). Del mismo modo, Beauvoir considera que los cuentos de hadas reflejan la educación orientada al matrimonio como pilar fundamental del patriarcado. Así lo señalan también autoras posteriores como Maria Tatar y Jennifer Waelti-Walters:

In harping the evils of pride, disobedience, stubbornness, and curiosity, these tales indulge in the same need to promote a safe docility while also participating in the cultural project of stabilizing gender roles. As folktales dropped contestatory stances and adopted the conciliatory mode of cautionary tales, they sought to provide (in however misguided and coercive fashion) models of successful acculturation while supplying women with what conventional wisdom perceived as the correct program for making and persevering a good marriage (Domínguez 93).

Beauvoir insiste en que la cultura patriarcal presenta a la mujer como objeto en el que el hombre reafirma su poder: “Tesoro, presa, juego y riesgo, musa, guía, juez, mediadora, espejo, la mujer es el Otro en el que el sujeto se supera sin verse limitado, que se enfrenta a él sin negarlo; es el Otro que se deja anexionar sin dejar de ser Otro” (2: 277). Tres décadas después Sandra M. Gilbert y Susan Gubar retoman esta idea en *The Madwoman in the Attic* (1979); la obra, que abre con la famosa frase “Is a pen a metaphorical penis?” (3), plantea el concepto de paternidad literaria, que excluye a la mujer de la actividad de escribir y la convierte en simple objeto de recreación poética. Así, para que esta pueda ejercer la escritura libremente tendrá que enfrentarse con las imágenes que el hombre ha creado sobre ella en su literatura, identificándola con los “tipos eternos” que él mismo ha inventado: la “mujer-ángel” o la “mujer-monstruo”.

Tomando esta idea de Virginia Woolf<sup>2</sup>, a la que luego volveremos, Gilbert y Gubar proponen que las escritoras destruyan los estereotipos a través de los cuales se les ha negado la creatividad artística:

Before the woman writer can journey through the looking glass toward literary autonomy, however, she must come in terms with the images on the surface of the glass, with, that is, those mythic masks male artists have fastened over her human face both to lessen their dread of her “inconstancy” and –by identifying her with the “eternal types” they have themselves invented- to possess her more thoroughly (16).

Para estas autoras, los cuentos de hadas son un claro ejemplo de asimilación de los esquemas patriarcales; así, en su análisis de “Blancanieves” interpretan el espejo de la madrastra como instrumento que confronta el ángel y el monstruo, las dos imágenes extremas de la mujer. En el cuento, la madrastra interpela al espejo para que le diga quién es la más hermosa del reino, siendo siempre Blancanieves la elegida. El conflicto entre la hija bella, joven, candorosa y pasiva y su madrastra, también bella, pero madura, cruel y activa, se libra, pues, a través de un espejo cuya voz representa el criterio patriarcal, que regula la evaluación personal de la mujer y la somete al punto de vista masculino (36).

Gilbert y Gubar se preguntan qué le depara el futuro a Blancanieves cuando su príncipe se convierta en rey y ella sea una reina y suponen que, seguramente, la princesa habrá cambiado un ataúd de cristal por otro; liberada de la prisión en la que la había puesto la reina, será apresada en el espejo desde el cual le hablará la voz del rey, del canon masculino (42). La única manera de escapar de esta segunda prisión es la acción, lo que el mundo patriarcal entiende por maldad en una mujer. Por eso, para estas autoras, la malvada reina “is a plotter, a plot-maker, a schemer, a witch, an artist, an impersonator, a woman of almost infinite creative energy, witty, wily, and self-absorbed as all artists are” (38-39), frente al ideal de “pureza contemplativa” representado por Blancanieves; de

---

<sup>2</sup> Virginia Woolf fue una de las primeras mujeres en alertar sobre los peligros de estos estereotipos, reclamando la muerte de ese ángel que limita a la mujer desde el hogar. Así, en su artículo “Professions for Women” recogido en la colección *The Death of the Moth and Other Essays* (1942), describe su experiencia como escritora, profesión todavía marcada en la época por gran cantidad de prejuicios sexistas. El principal obstáculo con el que la autora dice haberse encontrado es lo que ella llama “the angel in the house”, espectro de la concepción victoriana de la feminidad que intenta imponerle la asunción de las ideas patriarcales:

She slipped behind me and whispered: “My dear, you are a young woman. You are writing about a book that has been written by a man. Be sympathetic; be tender; flatter; deceive; use all the arts and wiles of our sex. Never let anybody guess that you have a mind of your own. Above all, be pure”. And she made as if to guide my pen (150).

ese modo, al querer matar a la princesa, lo que desea es acabar con el ángel que le impide la acción:

But the Queen, adult and demonic, plainly wants a life of 'significant action', by definition an 'unfeminine' life of stories and story-telling. And therefore, to the extent that Snow White, as her daughter, is a part of herself, she wants to kill the Snow White in herself, the angel who would keep deeds and dramas out of her own house (39).

Sin embargo, es Marcia Lieberman con su ensayo “‘Some Day my Prince Will Come’: Female Acculturation Through the Fairy Tale” (1972) quien inaugura la crítica feminista más audaz hacia los cuentos de hadas. El texto de Lieberman surge como respuesta a “Fairy Tale Liberation”, la reseña a un libro de historias infantiles publicada en 1970 por Alison Lurie en *The New York Review of Books*. Lurie veía los cuentos como un apoyo al movimiento de liberación femenino al tratarse de un modelo literario en el que la mujer es tan activa y competente en la sociedad como el hombre<sup>3</sup>, lo que es totalmente criticado por Lieberman, para quien estos relatos son, en cambio, un instrumento de asimilación cultural: “It is hard to see how children could be “prepared” for women’s liberation by reading fairy tales; an analysis of those fairy tales that children actually read indicates instead that they serve to acculturate women to traditional social roles” (383).

Lieberman considera nefasto el impacto de los cuentos en la infancia, ya que instauran un esquema sociocultural en el que el éxito de una persona viene determinado por su sexo:

Among other things, these tales present a picture of sexual roles, behavior, and psychology, and a way of predicting outcome or fate according to sex, which is important because of the intense interest that children take in “endings”, they always want to know how things will

---

<sup>3</sup> En un trabajo posterior, Lurie reconoce la crítica feminista que en la línea de Beauvoir se ha hecho de cuentos como *Blancanieves* o *Cenicienta* y culpa a los recopiladores –Perrault y los hermanos Grimm– de censurar aspectos presentes en la tradición oral como el sexo, la muerte y la iniciativa femenina. Apunta como ejemplo de este hecho a los distintos finales que se le han dado a *Caperucita Roja*, en especial los de las versiones actuales derivadas de la propuesta de los Grimm en las que “ni se devora ni se castiga ni se salva”; así los niños se sentirán más seguros, “aunque el lobo siga andando por ahí suelto, esperando a que aparezca otra niña. Lo cual probablemente puede que sea más real en las actuales circunstancias sociales, pero mucho menos reconfortante” (38). Asimismo, Lurie considera evidentes las conexiones entre la psicología y los cuentos de hadas, proponiendo, al igual que Von Franz, una visión mediadora entre el enfoque psicológico y el estrictamente feminista. Sin embargo, rechaza la excesiva carga freudiana de estudios como el de Bettelheim para enfocar el tema desde un ángulo meramente intuitivo: “no es necesario ser psicoanalista para comprender los cuentos populares. Sucede muy a menudo que los mensajes secretos se encuentran en la superficie” (40). De este modo, interpreta el mensaje que transmite *Caperucita Roja* como la advertencia de tener cuidado no solo con el hombre-depredador, sino también con ese tipo de abuela que devora emocionalmente a su nieta y le dice cosas como “¡eres tan rica que te comería!” (40).



“turn out”. A close examination of the treatment of girls and women in fairy tales reveals certain patterns which are keenly interesting not only in themselves, but also as material which has undoubtedly played a major contribution in forming the sexual role concept of children, and in suggesting to them the limitations that are imposed by sex upon a person’s chances of success in various endeavors (384).

Además, insiste en el énfasis que estos textos hacen en la belleza como única cualidad relevante para la realización individual de la mujer: “The beautiful girl does not have to do anything to merit being chosen; she does not have to show pluck, resourcefulness, or wit; she is chosen because she is beautiful” (386), cuestionándose qué hay de inherente en la naturaleza femenina y qué se ha convertido en femenino a través de un sutil pero contundente proceso de aculturación:

Many feminists accept nothing as a “given” about the nature of female personality; nearly all the work on that vast subject is yet to be done. In considering the possibility that gender has a cultural character and origin we need to examine the primary channels of acculturation. Millions of women must surely have formed their psycho-sexual self-concepts, and their ideas of what they could or could not accomplish, what sort of behavior would be rewarded, and of the nature of reward itself, in part from their favorite fairy tales. These stories have been made the repositories of the dreams, hopes, and fantasies of generations of girls (385).

A través de su crítica, Lieberman se acerca al feminismo más ortodoxo de la época encabezado por las francófonas Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva y la americana Andrea Dworkin. La propia Cixous alude a los cuentos de hadas en su colección de ensayos sobre la escritura *La risa de la medusa* (1975), donde retoma el discurso de este tipo de relatos para denunciar el sistema patriarcal que lo sostiene:

Érase una vez...y otra vez...

Las bellas duermen en sus bosques, esperando que los príncipes lleguen para despertarlas. En sus lechos, en sus ataúdes de cristal, en sus bosques de infancia como muertas. Bellas, pero pasivas; por tanto deseables. De ellas emana todo misterio. Es a los hombres a quienes les gusta jugar a muñecas. Como es sabido desde Pygmalion. Su viejo sueño: ser dios madre. La mejor madre, la segunda, la que da el segundo nacimiento.

Ella duerme, eterna, está intacta, absolutamente impotente. Él no duda de que ella lo espera desde siempre.

El secreto de su belleza, guardado para él: ella posee la perfección de lo que ha acabado. De lo que no ha empezado. Sin embargo, respira. Justo lo suficiente de vida; y no demasiado. Entonces él la besará. De tal manera que, al abrir los ojos, ella solo lo verá a *él*, a él en lugar de todo, él-todo.

-¡Qué sueño tan gratificante! ¿Quién lo produce? ¿Qué deseo se beneficia de él?

Él se inclina sobre ella... Cortan. El cuento se acabó. Telón (17).

Cixous, quien considera a la mujer atrapada en un esquema falogocéntrico a todos los niveles culturales, deja claro que la ficción, dominada desde el ámbito masculino, es el reflejo de una realidad que se perpetúa hasta su presente:

Érase una vez...

De la historia que sigue aún no puede decirse: «solo es una historia». Este cuento sigue siendo real hoy en día. La mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, *haber sido dormidas* (17).

A su vez, Dworkin abre su famosa obra *Woman Hating* (1974) con una reflexión acerca del condicionamiento al que los cuentos de hadas someten a hombres y mujeres desde la infancia, y por el que estas últimas absorben los comportamientos pasivos que las victimizan:

When one enters the world of fairy tales one seeks with difficulty for the actual place where legend and history part. One wants to locate the precise moment when fiction penetrates into the psyche as reality, and history begins to mirror it. Or vice versa. Women live if fairy tale as magical figures, as beauty, danger, innocence, malice and greed. On the personae of the fairy tale –the wicked witch, the beautiful princess, the heroic prince– we find what the culture would have us know about who we are.

The point is that we have not formed that ancient world –it has formed us. We ingested it as children whole, had its values and consciousness imprinted on our minds as cultural absolutes long before we were in fact men and women. We have taken the fairy tales of childhood with us into maturity, chewed but still lying in the stomach, as real identity. Between Snow White and her heroic prince, our two great fictions, we never did have much of a chance. At some point, the Great Divide took place: they (the boys) dreamed of mounting the Great Steed and buying Snow White from the dwarfs; we (the girls) aspired to become that object of every necrophiliac’s lust –the innocent, *victimized*, Sleeping-Beauty, beauteous lump of ultimate, sleeping good. Despite ourselves, sometimes unknowingly, sometimes knowing, unwilling, unable to do otherwise, we act out the roles we were taught. Here is the beginning, where we learn who we must be, as well as the moral of the story (32-33).

Dworkin plantea su obra como un texto de acción, parte de un movimiento revolucionario que acabe con la dominación cultural masculina: “The commitment to ending male dominance as the fundamental psychological, political, and cultural reality of earth-lived life is the fundamental revolutionary commitment” (17). Así, considera el camino a la igualdad de género como una rebelión contra toda concepción aprendida sobre la femineidad –“When women find the courage to defend ourselves, to take a stand against brutality and abuse, we are violating every notion of womanhood we have ever been taught. The way to freedom for women is bound to be torturous for that reason alone” (23)- y se refiere a los cuentos de hadas como a los primeros vehículos de una cultura sexista, describiéndolos como “the first scenarios of women and men which mold our psyches, taught to us before we can know differently” (26).

Para Dworkin, estos relatos establecen unos modelos de género que, desde la infancia, sitúan al hombre y la mujer en una relación basada en el temor mutuo:

Fairy tales are the primary information of the culture. They delineate the roles, interactions, and values which are available to us. They are our childhood models, and their fearful,

dreadful content terrorizes us into submission –if we do not become good, then evil will destroy us; if we do not achieve the happy ending, then we will drown in the chaos. As we grow up, we forget the terror –the wicked witches and their stepmothering malice. We remember romantic paradigms: the heroic prince kisses Sleeping Beauty; the heroic prince searches his kingdom to find Cinderella; the heroic prince marries Snow White. But the terror remains as substratum of male-female relation –the terror remains, and we do not ever recover from it or cease to be motivated by it. Grown men are terrified of the wicked witch, internalized in the deepest parts of memory. Women are not less terrified, for we know that not to be passive, innocent, and helpless is to be actively evil. Terror, then, is our real theme (35).

De este modo, la mujer se define dentro de una dualidad que la condena a la catatonia o al rechazo, negándose, en cualquier caso, su existencia: “There are two definitions of woman. There is the good woman. She is a victim. There is the bad woman. She must be destroyed. The good woman must be possessed. The bad woman must be killed, or punished. Both must be nullified” (48).

El hombre, por su parte, también aparece restringido por las expectativas de su papel, que lo conducen o bien a la violencia –“He is handsome and heroic. He is a prince, that is, he is powerful, noble, and good [...]. He has a mission, a purpose. Inevitably he fulfills it [...]. Of course, he is not real, and men suffer trying to become him. They suffer, and murder, and rape, and plunder. They use airplanes now” (43)- o a la indiferencia: “Though the fairy-tale father marries the evil woman in the first place, has no emotional connection with his child, does not interact in any meaningful way with her, abandons her and worse does not notice when she is dead and gone, he is a figure of male good” (45).

Por tanto, en un sistema patriarcal el poder masculino es bueno por definición –“men are always good, no matter what they do, or don’t do” (40)-, mientras que la mujer queda atrapada en un círculo de autodestrucción: “Women strive for passivity, because women want to be good. The abuse evoked by that passivity convinces women that they are bad. The bad need to be punished, destroyed, so that they can become good” (48).

Las ideas de Lieberman, Cixous y Dworkin son compartidas por muchas de sus contemporáneas, que al igual que ellas ven los cuentos de hadas como poderosos instrumentos de socialización patriarcal. Así, Karen Rowe se hace eco de los planteamientos de Lieberman para alertar a la mujer de unas historias que glorifican la pasividad, la dependencia y el sacrificio femenino, relegándola al ámbito doméstico y la función reproductora:

Few women expect a literally “royal” marriage with Prince Charming; but, subconsciously at least, female readers assimilate more subtle cultural imperatives. They transfer from fairy tales into real life those fantasies, which exalt acquiescence to male power and make marriage not simply one ideal, but the only state toward which women should aspire. The idealizations, which reflect culture’s approval, make the female’s choice of marriage and maternity seem commendable, indeed predestined. In short, fairy tales are not just entertaining fantasies, but powerful transmitters of romantic myths which encourage women to internalize only aspirations deemed appropriate to our “real” sexual functions within a patriarchy (239).

Para Rowe, la problemática de los cuentos radica, pues, en fundir la moralidad con la fantasía romántica para proyectar ideas culturales sobre las relaciones humanas, en especial aquellas referidas al matrimonio:

Marriage, like adolescent sleep or servitude, is also an “enchanted” state with the prince or a fairy godmother rather than evil stepmother or bad fairy as charmer. Both really disenchanted into reality or self-reliance, the heroine simply trades one enchanted condition for another; she is subjected in adolescence to anticipatory dreams of rescue and in womanhood to expectations of continuing masculine protection. Romantic tales thus transmit to young women an alarming prophecy that marriage is an enchantment, which will shield her against harsh realities outside the domestic realm and guarantee everlasting happiness (250).

La gran efectividad de estas historias de sabotear la asertividad femenina continúa representando un peligro para la mujer contemporánea, quien se encuentra confundida entre la atracción por tales ensueños y el rechazo a los patrones que estos presentan:

Today women are caught in a dialectic, between the cultural status quo and the evolving feminist movement, between a need to preserve values and yet to accommodate changing moves, between romantic fantasies and contemporary realities (253).

Ante ello, Rowe sitúa la responsabilidad en las mujeres mismas, cuestionando su capacidad para crear un contexto cultural diferente y prediciendo el surgimiento de nuevos cuentos de hadas:

The capacity of women to achieve equality and of culture to rejuvenate itself depends, I would suggest, upon the metamorphosis of these tensions into balances, of antagonisms into viable cooperations. But one question remains unresolved: do we have the courageous vision and energy to cultivate a newly fertile ground of psychic and cultural experience from which will grow fairy tales for human beings in the future? (254).

Stone señala que estas posturas, en las que los cuentos de hadas se consideran generadores de problemas en lugar de fuentes de soluciones a los conflictos de la psique, tal como los interpreta el psicoanálisis, dio lugar a un acercamiento simplista de los roles de género que se convertiría asimismo en estereotipo<sup>4</sup>:

---

<sup>4</sup> En la línea de Stone, Vanessa Joosen apunta a la superación de las posturas feministas en la crítica contemporánea y pone de ejemplo a la autora Margaret Atwood, quien a menudo utiliza el cuento de hadas como intertexto en su obra. Así en su relato “There Was Once” (1994), Atwood, aunque manteniendo su

Feminist writings discussed this far have been concerned with the effects of gender stereotyping and have justifiably aimed their criticisms at popularly known tales. In so doing they tend to attack the same heroines –notably Cinderella, Snow White, and Sleeping Beauty- again and again, until the feminist view of such heroines has itself become a stereotype (“Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales” 230).

La crítica a los cuentos como transmisores de una visión binaria de los roles de género comienza a superarse a finales de esta misma época para dar paso a interpretaciones feministas donde se reivindica la hasta ahora ignorada fortaleza de las protagonistas. Este punto de vista se acerca al análisis psicoanalítico de estos relatos, donde, tal como veíamos en el apartado anterior, los personajes funcionan como símbolos de las distintas facetas del desarrollo psíquico hacia la completud individual.

En este campo destaca la psicoanalista junguiana Marie-Louise von Franz, a cuyas ideas ya nos referimos anteriormente. Para von Franz, al igual que los sueños, los cuentos se presentan como expresiones arquetípicas en las que se relata el proceso de individuación para hombres y mujeres. A través de los conceptos de *ánima* y *animus*, señala que el matrimonio típico del final feliz de los cuentos de hadas representa la reconciliación de la mujer con su fuerza masculina o el lado oscuro de su femineidad. Así, en su análisis de *Blancanieves* y *Rojaflores* –relato en que dos hermanas dan cobijo a un oso encantado que luego se convertirá en príncipe y se casará con una de ellas- considera la figura del oso-príncipe como proyección de los aspectos agresivos que la personalidad demasiado femenina de la protagonista no dejaba surgir. La característica boda final entre el príncipe y la princesa simboliza, pues, la fusión de los distintos rasgos de la naturaleza individual, que necesita aceptar su lado oscuro generalmente reprimido por los convencionalismos sociales:

A world in which nothing on the harsh side is ever allowed, is not on the side of life, and here we come to a typically feminine problem. The more feminine a woman is, and the less

---

cuestionamiento del cuento de hadas tradicional, parodia los esfuerzos de la crítica por alcanzar un discurso políticamente correcto:

There was once a middle-class girl, as beautiful as she was good- Stop right there. I think we can cut the *beautiful*, don't you? Women these days have to deal with too many intimidating physical role models as it is, with those bimbos in the ads. Can you make her, well, more average? [...].

There was once a girl, as average-looking as she was well-adjusted, who lived with her stepmother, who was not a very open and loving person because she herself had been abused in childhood.

Better. But I am so tired of negative female images. And stepmothers- they always get it in the neck! Change it to *stepfather*, why don't you? (Atwood en Joosen 59).

aggressive her animus, the more she will tend to be overlaid by life. [...] The positive only feminine world, where everything is so gentle and roses and nobody quarrels, needs the bear (*Problems of the Feminine in Fairytales* 56-57).

Desde un enfoque filosófico-social, Madonna Kolbenschlag apunta en *Adiós, Bella Durmiente* (1979) a los aspectos tanto positivos como negativos de la mística femenina reflejada en los cuentos, advirtiendo que solo si hombres y mujeres comprenden la complejidad y la oposición de sus fuerzas podrán abrirse a la transformación y la trascendencia. Sin embargo, vuelve a identificar príncipe azul con patriarcado, coincidiendo con las autoras que hemos visto anteriormente al señalar que la cultura occidental con sus mitologías, entre las que se encuentran los cuentos de hadas, ha asignado a la mujer un papel específico en la sociedad: “El hecho de que la mayoría de los cuentos de hadas plasmen elementos del arquetipo ‘femenino’ permite interpretarlos como una posible recapitulación de una concepción de la realidad basada en el determinismo de los roles sexuales” (21). Kolbenschlag llega incluso a sugerir que, si la voz femenina continúa sin ser oída, las mujeres deberían separarse radicalmente de los hombres para poder desarrollarse por completo (Stone, “Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales” 233).

Dentro de este sistema, el cometido femenino es convertirse en un objeto deseable para el hombre y así subordinarse a él. De este modo, las mujeres pasan la vida intentando adecuarse al molde establecido por el canon masculino, volviéndose seres condicionados y espiritualmente inmaduros que buscan la perfección personal en las exigencias dictadas por otras personas. La solución propuesta por la autora es estimular el sentimiento de autoestima y el sentido de autocreación y considerar el trabajo como medio de realización personal: “La Bella Durmiente no aguarda el beso de un Príncipe, sino un abrazo de su propio ser” (57).

Para Kolbenschlag, hay un cuento de hadas que muestra simbólicamente esta transformación femenina hacia el autorreconocimiento y la trascendencia, conectando así con las ideas de Von Franz acerca del encuentro de la protagonista con lo negado, con los aspectos no reconocidos y ocultos de la psique. Se trata de *La Bella y la Bestia*, en el que ve un “exorcismo de las imágenes patriarcales” pues el amor de Bella por Bestia es un reconocimiento de las partes oscuras de su propia alma, de la “otredad” que hay dentro de ella: “Bella es una de las pocas protagonistas de un cuento de hadas que podemos

considerar que ya ha alcanzado la madurez antes del inicio del relato. [...] Sale al encuentro de la Bestia y la incorpora a su vida como un símbolo” (227).

Por otro lado, autoras como Ruth Bottigheimer y Kay Stone insisten en atribuir a los recopiladores y transmisores de estos relatos –y no a la naturaleza de los relatos mismos- las construcciones sexistas que representan una amenaza cultural. Así, Bottigheimer señala el silenciamiento de la voz femenina en las versiones de los hermanos Grimm, a las que denomina “tales of muteness” y considera paradigmas de impotencia para la mujer. En ellas se reflejan los valores de la sociedad alemana de la época y se establece un código de comportamiento en el que se castiga cualquier tipo de obstinación o capricho por parte de las protagonistas (*Fairy Tales and Society* 128).

Asimismo, Stone incluye en su colección *Some Day Your Witch Will Come* (2008) –titulada en referencia al famoso texto de Lieberman al que antes aludíamos- dos artículos en los que critica la romantización y americanización que Disney hace de los relatos tradicionales. De este modo, en “Things Walt Disney Never Told Us” (1975) la autora insiste en la pasividad impresa en las heroínas de las películas de Disney a la vez que coincide con Bottigheimer en denunciar la labor modificadora de los hermanos Grimm:

Heroes succeed because they act, not because they are. They are judged not by their appearance or inherent sweet nature but by their ability to overcome obstacles, even if these obstacles are defects in their own characters. Heroines are not allowed any defects, nor are they required to develop, since they are already perfect. The only tests of most heroines require nothing beyond what they are born with: a beautiful face, tiny feet, or a pleasant temperament. At least that is what we learn from the translations of the Grimm tales, and especially from the films of Walt Disney (*Some Day Your Witch Will Come* 17).

En “Walt Disney’s Americanization of the Märchen” (1980) Stone acusa a Disney de permear los relatos de una estética endulzada y sentimentaloides, centrándose en la historia de amor entre el príncipe y la princesa en lugar de en el conflicto entre el bien y el mal característico de estas historias:

Disney’s versions retain the basic plot and characters, but shift the delicate balance of the traditional tales. In emphasizing their romantic aspects, he changes the relations between protagonist and antagonist as well as between heroine and hero. The main role of the Disney antagonist is to keep apart the heroine and hero, who must then overcome the villain and live happily ever after. Disney heightens the conflict between the young, beautiful, and pure heroine and the old, coldly handsome, and vicious villainess. It is not a Freudian conflict between mother and daughter, because fathers play no great roles in these three tales. It is an open battle between the good, unambitious little girl and the bad, ruthlessly aggressive bitch, a favorite character of Disney’s; his male villains are rarely as hellishly horrifying. The heroine is totally lacking in ambition. She seems quite willing to sing through her troubles

while awaiting the inevitable prince to rescue her from her unpleasant situation. The right clothes, the right place, the right boyfriend, will make her a queen forever, since one day her prince *does*<sup>5</sup> come (*Some Day Your Witch Will Come* 34-35).

Finalmente, Stone señala que, pese a lo que estos transmisores quieran comunicar en las versiones que se han convertido en canónicas, “the *happily ever after* meaning of the fairy tale is not about finding one’s prince or princess, but finding one’s self. You will not find that in Disneyland”<sup>6</sup> (*Some Day Your Witch Will Come* 35).

La crítica más actual regresa a posturas cercanas a las de las primeras feministas, encontrando nuevos desafíos culturales en unos relatos que continúan siendo una amenaza para la mujer. Así, en su estudio “The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children’s Fairy Tales” (2003), Lori Baker-Sperry y Liz Grauerholz analizan hasta qué punto los cánones de belleza femenina han sobrevivido a través de los cuentos de hadas en el contexto de las dinámicas entre género, poder y cultura. Las autoras miden el impacto que la relación de estos factores tiene en la vida de las mujeres a finales del siglo veinte, llegando a la conclusión de que, en comparación con otros periodos históricos, el ideal de belleza femenina opera más que nunca como un tipo de control social.

Baker-Sperry y Grauerholz señalan la relevancia de los cuentos de hadas como material de estudio sobre construcciones de valor, relaciones sociales y sistemas de creencias y demuestran que los cuentos enfatizan los ideales de belleza femenina en épocas donde precisamente la mujer está adquiriendo más poder social, por ejemplo en plena explosión del movimiento feminista en los años 70, actuando como una manera de control normativo:

---

<sup>5</sup> En cursiva en el original.

<sup>6</sup> Es necesario señalar que las últimas películas de Disney, tales como *Tangled* (2010), *Brave* (2012) o *Frozen* (2013) presentan un modelo de heroína que no se ajusta al patrón denunciado por la crítica feminista. Así, en *Frozen* la princesa Anna se separa del príncipe al que cree amar y con quien iba a casarse para emprender una aventura en solitario en busca de su hermana mayor, Elsa, una poderosa aunque aún inmadura reina. Al final de su viaje, Anna se dará cuenta de las manipulaciones de su prometido y encontrará el verdadero amor en un trabajador de las minas de hielo que la ha ayudado y apoyado durante su cometido. Sin embargo, la historia no termina en la esperada boda, sino con el reencuentro de las dos hermanas: Anna salva la vida de Elsa y esta logra dominar su poder, trayendo la prosperidad a su reino. Cabe preguntarse qué reacciones generará esta nueva dirección de la factoría Disney entre la crítica especializada, así como qué nuevas revisiones tiene en mente el gigante de la animación, quien se encuentra en la actualidad trabajando en una última versión de *Cenicienta*. Del mismo modo, surge la cuestión de qué tipo de impacto sociocultural están causando estas producciones como fenómeno mediático entre los jóvenes –y no tan jóvenes– espectadores, expuestos ahora a una ruptura de los esquemas de género tradicionales.



We suggest that this emphasis on a feminine beauty ideal may operate as a normative control for girls and women. The fact that women's beauty is particularly salient in tales in the latter part of the twentieth century suggests that normative social controls (such as internalization of a feminine beauty ideal) may have become increasingly important over the course of the twentieth century as external constraints on women's lives diminished. We do not propose that there is a direct relationship between cultural values concerning feminine beauty and women's behavior and identities, but the feminine beauty ideal may operate indirectly as a means of social control insofar as women's concern with physical appearance (beauty) absorbs resources (money, energy, time) that could otherwise be spent enhancing their social status. Women may "voluntarily" withdraw from or avoid pursuing activities or occupations they fear will make them appear "unattractive" (e.g., "hard labor", competitive sports). The competition women may feel toward other women over physical appearance may limit their ability to mobilize as a group. In these ways, the focus on and glorification of feminine beauty in children's fairy tales may represent a means by which gender inequality is reproduced via cultural products (723).

A la luz de estas conclusiones, las autoras apuntan que son las mujeres blancas, heterosexuales y con cierto estatus económico las que más se ven afectadas por los mensajes acerca de la importancia del atractivo del cuerpo femenino que prevalecen en los cuentos de hadas y sus diferentes adaptaciones mediáticas: "The pervasiveness of fairy tales in our society, through books and movies, suggests that there are many opportunities for these messages to become internalized" (724).

Por otra parte, en *Cinderella Ate My Daughter* (2011) Peggy Orenstein se cuestiona cómo educar a su hija dentro de la cultura infantil de las princesas Disney y alarma sobre el potencial peligro de la imagen de pasividad femenina absorbida por las jóvenes consumidoras:

I have never seen a study proving that playing princess specifically damages girls' self-esteem or dampens other aspirations. And trust me, I've looked. There is, however, ample evidence that the more mainstream media girls consume, the more importance they place on being pretty and sexy. And a ream of studies shows that teenage girls and college students who hold conventional beliefs about femininity –specially those that emphasize beauty and pleasing behavior- are less ambitious and more likely to be depressed than their peers (16).

Orenstein llama la atención hacia los veintiséis mil productos de la línea "Princess" de Disney que inundan el mercado desde que en el año 2000 el ejecutivo Andy Mooney, jefe del departamento de "Disney Consumer Products", intuyera la gran oportunidad mercantil detrás de los disfraces caseros con los que se habían ataviado unas niñas para asistir a un espectáculo de "Disney on Ice":

How had such a massive branding opportunity been overlooked? The very next day he called together his team and they began working on what would become known in-house as "Princess". It was a risky move: Disney had never marketed its characters separately from a film's release, and old-timers like Roy Disney considered it heresy to lump together those from different stories [...]. The first Princess items, released with no marketing plan, no focus groups, no advertising, sold as if blessed by a fairy godmother. Within a year, sales had

soared to \$300 million. By 2009 they were at 4\$ billion. Four *billion* dollars! [...] “Princess” has not only become the fastest-growing brand the company has ever created, it is the largest franchise on the planet for girls ages two to six. To this day, Disney conducts little market research on the Princess line, relying instead on the power of its legacy among mothers as well as the instant-read sales barometer of the theme parks and Disney Stores (13-14).

Orenstein considera que la asimilación de las niñas al prototipo de la princesa de cuento de hadas está relacionado con el instinto de protección y preservación de unos padres a su vez educados a través de este tipo de imágenes:

Cinderella and Sleeping Beauty may be sources of comfort, of stability in a rapidly changing world. Our daughters will shortly be tweeting and facebooking and doing things that have yet to be invented, things that are beyond our kin. Princesses are uncomplicated, classic, and something solid that we can understand and share with them, even if they are a little problematic. They provide a way to play with our girls that is similar to how we played, a common language of childhood fun. That certainly fits into what Disney found in a survey of preschool girls’ mothers: rather than “beautiful”, the women more strongly associate princesses with “creating fantasy”, “inspiring”, “compassionate”. And “safe”. That one piqued my interest. By “safe”, I would wager that they mean that being a princess fends off premature sexualization, or what parents often refer to as the pressure “to grow up too soon” (24).

Sin embargo, también se pregunta si la atracción hacia estas figuras se debe simplemente a un bombardeo mediático inevitable o si hay algo intrínsecamente femenino en ellas dirigido a la parte de la psique que hace que una niña sea tal (59). Así, se refiere a estudios de neurociencia acerca del desarrollo infantil en cuanto a la identidad de género para señalar que el éxito de las princesas de Disney y la mercancía relacionada con ellas puede deberse a que ofrecen una estandarización de la identidad sexual en una edad en la que los niños todavía no consideran que el ser hombre o mujer es una condición permante:

It makes sense, then, that to ensure you will stay the sex you were born you’d adhere rigidly to the rules as you see them and hope for the best. That’s why four-year-olds, who are in what is called “the inflexible stage,” become the self-appointed chiefs of the gender policy. Suddenly the magnetic lure of the Disney Princesses became clearer to me: developmentally speaking, they were genius, dovetailing with the precise moment that girls need to prove they are girls, when they will latch onto the most exaggerated images their culture offers in order to stridently shore up their femininity (61).

Orenstein pone de manifiesto que la mujer actual crece y se desarrolla en un contexto más disonante que nunca, ya que se enfrenta a las contradicciones derivadas de los movimientos feministas y a constantes disyuntivas a la hora de educar a sus propias hijas en la sociedad de consumo. Así, como madre, ella misma se hace preguntas tales como si se debería permitir a una niña de preescolar pintarse las uñas con un barniz

infantil, si una pelota de fútbol de color rosa celebra la identidad de las jóvenes jugadoras o si es mejor la antigua versión de Dora la exploradora o la nueva, más “femenina”, de este dibujo animado (7):

Answering such questions has, surprisingly, become more complicated since the mid-1990s, when the war whoop of “Girl Power” celebrated ability over body. Somewhere along the line, that message became its own opposite. The pursuit of physical perfection was recast as a source –often the source– of young women’s “empowerment”. Rather than freedom from traditional constraints, then, girls were now free to “choose” them. Yet the line as new educational and professional opportunities unfurl before my daughter and her peers, so does the path that encourages them to equate identity with self image, self-expression with appearance, femininity with performance, pleasure with pleasing, and sexuality to sexualization (7-8).

Aludiendo también a la imagen estereotipada de las princesas de los cuentos de hadas, Stephanie Vermeulen plantea en *Kill the Princess: Why Women Atill Aren’t Free From the Quest for a Fairytale Life* (2007) la responsabilidad de la mujer en la perpetuación de su desventaja social respecto al hombre:

Are we happier or more fulfilled than generations of women before us? If not we must ask ourselves why we continue to allow social expectations to dwarf the power of our female potential. Could we still be waiting, like the proverbial Sleeping Beauty, to be awakened? But, by whom? Is that our version of “progress” necessitates constant patching up of the social facade so that we can keep on pandering to the needs of men? If so, we’re paying a great price for whatever we’ve gained. Many women make this contradictory choice and then complain to each other about how exhausted they are and how bad, rotten and insensitive men have become. Then, instead of confronting the situation, they adopt a girlie smile and pretend to carry on happily (viii).

Vermeulen hace una llamada a la mujer contemporánea a involucrarse aún más en los sistemas tradicionalmente dominados por hombres, tales como los negocios, la política, la actividad académica y la religión, abandonando la actitud de autosacrificio que aparece todavía como prioridad en sus agendas: “What’s required is nothing more than for each of us to reclaim our power by changing behaviors that no longer suit the authentic person we consciously want to become. Isn’t it time for Sleeping Beauty to come out of her coma?” (xviii)<sup>7</sup>.

---

<sup>7</sup> Del mismo modo, la ex-vicepresidenta de ventas de *Google* y actual directora ejecutiva de *Facebook*, Sheryl Sandberg, desarrolla en su bestseller *Lean In: Women, Work and the Will to Lead* (2013) lo que muchos han considerado el manifiesto del feminismo contemporáneo, en el que se incentiva a la mujer a ser más ambiciosa en el ámbito profesional y se demanda un sistema corporativo que respete y valore la maternidad. Asimismo, merece la pena hacer alusión a varias campañas publicitarias recientes que, al igual que la de los productos *Dove* hace ya más de una década, han sacudido las redes sociales con un poderoso mensaje respecto a comportamientos asimilados como típicamente femeninos. Así, la marca de champú *Pantene*, bajo el lema “Shine Strong”, motiva a las mujeres a dejar de pedir perdón en contextos tanto familiares como profesionales en los que no existe ninguna razón para disculparse. El anuncio ilustra cómo

Según la autora, la confianza en el poder innato de la naturaleza femenina es la clave para afianzar esta actitud, reconciliando así las contradicciones presentadas por el discurso tradicional:

This means that to be okay we don't have to play a role. No longer we need to be the silent handmaiden or the voluptuous whore. Just by unraveling these social roles, we can embrace the opportunity to explore the essence and freedom of our womanhood. The notion of womanhood is important because it shifts us out of the stereotypes and takes us into the realms of the spiritual and creative. As such it's far more solid than having to choose between our aspirations and our sexuality. When it comes to our womanhood, ambition (the feminist) and sensuality (our femininity) make comfortable bedfellows. They also happily coexist with the ideologies of the bitch and the princess, the prostitute and the prude (10-11).

Dando un paso más allá, otra parte de la crítica más reciente dirige la atención hacia una revisión de las representaciones culturales en las que se plantea la problemática relación entre voz y género:

Weigle and others express the challenging realization that the feminine voice is indeed different from the masculine but suggest that this voice is not absolutely limited to women. We make a serious error in equating "female" with "feminine" and "male" with "masculine". The most recent feminist writers insist that new perceptions of female and male are needed by all human beings if we are to break the magic spell of gender stereotyping (*Some Day Your Witch Will Come* 233).

En este contexto, el nuevo cuento de hadas surge como una llamada de atención hacia la necesidad de cambiar el *status quo* a través del cuestionamiento de los procesos de socialización culturalmente aceptados. Así lo señala Jack Zipes:

In speaking out for women the feminist fairy tale also speaks out for other oppressed groups and for an *other* world, which may have appeared utopian at one time but is now already within the grasp of those people seeking to bring about more equality in social and work relations. Thus, the aesthetics of the feminist fairy tale demands an open-ended discourse which calls for the readers to complete the liberating expectations of the narrative in terms of their own experience and their social context (*Happily Ever After. Fairy Tales, Children and the Culture Industry* xi).

Vanessa Joosen sugiere que las escritoras contemporáneas deben ahora imaginar alternativas diferentes a los patrones establecidos por la cultura patriarcal, yendo más allá

---

expresiones dichas frecuentemente de manera automática tales como "¿Perdón, puedo hacer una pregunta tonta...?" deberían sustituirse por otras más asertivas, por ejemplo: "Tengo una pregunta: ¿Y si...?" (Butler n. pág.).

Por otro lado, la casa de productos de higiene femenina *Always* cuestiona por qué la expresión "como una chica" referida a verbos de acción tales como correr, lanzar la pelota o luchar añade una connotación negativa hasta el punto de convertirlos en un insulto (*YouTube*), mientras que la compañía de telefonía móvil *Verizon* critica las limitaciones que sutilmente se infiltran en la educación que recibe la mujer desde la infancia (*YouTube*).

del pensamiento binario que mantienen posturas feministas como las de Lieberman, Dworkin e incluso Lurie. Solo superando esta dicotomía entre los sexos, en lugar de perpetuando la división entre hombre y mujer, puede lograrse la transformación de las imposiciones sociopolíticas respecto a los roles de género (85).

En estas nuevas narraciones, tal como lo describe Alessandra Levorato, “it is not a question of making the female figure more powerful than the male character, but rather of pulling down artificial differences which create and sustain the cultural necessity for a gendered behaviour” (201). El discurso feminista actual conecta, pues, con la intención revisionista de las reescrituras del cuento de hadas tradicional que veremos en capítulos posteriores, ofreciendo un nuevo espacio para los puntos de vista silenciados. Así lo resume Sarah Appleton retomando las palabras de Adrienne Rich:

Adrienne Rich’s much-quoted wisdom –“Re-vision –the act of looking back, of seeing with fresh eyes, of entering an old text from a new critical direction- is for women more than a chapter in cultural history; it is an act of survival” –exhorts her female readers and writers to reinscribe themselves into reimagined pages. And, perhaps, the most crucial step in rescuing the misrepresented bitch character –after acknowledging the dilemma, of course- is to reconstruct the textuality of the original villainess; a particularly effective means to accomplish this may be to recreate an alternative text (80).

#### **IV. Historia de una corriente literaria: Las reescrituras contemporáneas de los cuentos de hadas**

Who owns fairy tales? To be blunt: I do. And you do. We can each claim fairy tales for ourselves. Not as members of a national or ethnic folk group –as French, German, or American. Not as nameless faces in a sea of humanity. And not in the Disney model as legal copyright owners. We claim fairy tales in every individual act of telling and reading.

Donald Haase *The Reception of Grimms' Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions.*

Las corrientes de pensamiento surgidas a lo largo de la Modernidad, desde el psicoanálisis de Freud hasta el deconstructivismo de Derrida, pasando por el análisis postestructuralista de Foucault, la reinterpretación freudiana de Lacan y las teorías sobre el cuerpo de Julia Kristeva, suponen una profunda convulsión del sistema de pensamiento tradicional en un contexto histórico-político marcado por dos guerras mundiales y las revoluciones inspiradas en el marxismo. Los modelos ideológicos sobre los que se sustentaba hasta el momento la cultura occidental sufren a partir de entonces una revisión que afecta indudablemente al panorama literario.

Durante las sucesivas décadas del siglo XX se fueron desarrollando nuevas concepciones del mundo, así como de la manera de entenderlo y expresarlo, por lo que el lenguaje se convirtió en elemento central de reflexión para los autores. La relación entre significante y significado, introducida por Ferdinand de Saussure en su *Curso de lingüística general* (1916) y su famosa afirmación “en la lengua solo hay diferencias, sin términos positivos” abriría la puerta, tal como señala Catherine Belsey, a toda una corriente de pensamiento interdisciplinaria que desembocaría en el postestructuralismo y su concepto del hombre como “criatura de la diferencia” (8). La búsqueda de esta diferencia a través de nuevos significados, reinterpretaciones y revisiones de los patrones heredados se convierte, así, en una necesidad cultural propia de las distintas generaciones de autores al final del milenio.

Numerosos estudios han intentado definir esta etapa que parece llevar intrínseca, precisamente, la falta de definición, sustentando sus bases en un análisis no exento de contradicciones. Linda Hutcheon lo describe de esta manera en *The Politics of Postmodernism* (1989):

In general terms it takes the form of self-conscious, self-contradictory, self-undermining statement. It is rather like saying something whilst at the same time putting inverted commas around what is being said. The effect is to highlight, or 'highlight', and to subvert, or 'subvert', and the mode is therefore a 'knowing' and an ironic –or even 'ironic'- one. Postmodernism's distinctive character lies in this kind of wholesale 'nudging' commitment to doubleness, or duplicity. In many ways it is an even-handed process because postmodernism ultimately manages to install and reinforce as much as undermine and subvert the conventions and presuppositions it appears to challenge (1-2).

Pese a esta aparente carencia de premisas, la nueva estética responde a la intención invariable de despojar al pasado de la carga de discursos totalizadores, abriendo la puerta a puntos de vista antes ignorados:

What has surfaced is something different from the unitary, closed, evolutionary narratives of historiography as we have traditionally known it: as we have been seeing in historiographic metafiction as well, we now get the histories (in the plural) of the losers as well as the winners, of the regional (and colonial) as well as the centrist, of the unsung many as well as the much sung few, and I might add, of women as well as men (66).

Se trata, tal como puntualizó Jean-François Lyotard, de un rechazo hacia las “metanarrativas” –los discursos centrados en sí mismos en la terminología del autor- a favor de una sensibilidad hacia las diferencias: “Su principio no es la homología del experto, sino la paralogía del inventor” (27). La narrativa producida en este momento centrará, así, su atención ya no en aquello que encaja con los parámetros histórico-sociales aceptados sino “to the ex-centric, the marginal, the borderline –all those things that threaten the (illusory but comforting) security of the centered, totalizing, masterly discourses of our culture” (Hutcheon 86).

La parodia, las referencias irónicas, el pastiche y la intertextualidad –“Le texte est un tissu de citations” señalaba Barthes en su ensayo “La mort de l’Auteur” (61)- se constituirán en instrumentos fundamentales de la escritura contemporánea. Julia Kristeva se refiere a la relación surgida de estas interacciones textuales como una estructura que “does not only *exist* but is generated in relation to *another* structure [...] and *intersection of textual surfaces* rather than a *point* (a fixed meaning) [...] a dialogue among the writer,

the addressee (or the character) and the contemporary or earlier context”<sup>8</sup> (*Desire in Language* 64-65).

La constante referencia al bagaje cultural heredado se hace, pues, necesaria para desarticular los mecanismos ideológicos desde los que fue generado y que ahora se cuestionan. Umberto Eco se refiere a esta paradoja en su tantas veces citada explicación de la actitud posmoderna:

Pienso que la actitud posmoderna es como la del que ama a una mujer muy culta y sabe que no puede decirle ‘te amo desesperadamente’, porque ya sabe que ella sabe (y ella sabe que él sabe) que esas frases ya las ha escrito Liala. Podría decir: ‘Como diría Liala, te amo desesperadamente’. En ese momento, habiendo evitado la falsa inocencia, habiendo dicho claramente que ya no se puede hablar de manera inocente, habrá logrado sin embargo decirle a la mujer lo que quería decirle: que la ama, pero que la ama en una época en que la inocencia se ha perdido. Si la mujer entra en el juego, habrá recibido de todos modos una declaración de amor. Ninguno de los interlocutores se sentirá inocente, ambos habrán aceptado el desafío del pasado, de lo ya dicho que es imposible eliminar; ambos jugarán a conciencia y con placer el juego de la ironía... pero ambos habrán logrado una vez más hablar de amor (74-75).

En este contexto, surge la necesidad de volver la mirada al pasado para rechazar la versión oficial tanto del discurso histórico como literario. La Historia y las historias tradicionales, incluyendo las narrativas mitológicas y religiosas, serán re-visitadas bajo una nueva luz. Simón Bolívar, Barbazul, Isabel la Católica, Circe, Eva o Blancanieves, todos ellos portadores de valores forjados de acuerdo a sistemas de pensamiento determinados y, de esta manera, asimilados por la cultura y memoria colectivas, tendrán oportunidad de mostrar sus lados ocultos. No se trata ya de lo que sabemos de ellos, sino de lo que no nos hemos preguntado.

Es el caso de llamada *nueva novela histórica*, donde se abandona el discurso legitimador historiográfico para presentar verdades alternativas a través de la ficción. De este modo, tal como señala Fernando Aínsa, se descubren matices que llenan los vacíos del discurso original y descubren sus falsedades, añadiéndole así un claro valor:

En este sentido, se puede afirmar que la ficción literaria ha podido ir más allá que muchos tratados de antropología o estudios sociológicos en la percepción de la realidad americana, al verbalizar y simbolizar hechos y problemas que no siempre se concientizan o expresan abiertamente en otros géneros [...]. La problematización consiguiente del discurso ficcional, en tanto encuentro de tensiones y contradicciones, se ha traducido en un factor de enriquecimiento cultural. Gracias a esta percepción más compleja de la realidad, se ha modificado el punto de vista con el que habitualmente se han analizado los problemas del continente, nuevo ángulo de aproximación que no altera en forma sustancial la naturaleza de los hechos o la problemática abordada pero sí la de la manera como se los representa (113).

---

<sup>8</sup> La cursiva es de la autora.



Aínsa alude a *La muerte de Artemio Cruz* de Carlos Fuentes, *José Trigo* de Fernando del Paso, *Los pasos de López* de Jorge Ibarguengoitia, *El general en su laberinto* de Gabriel García Márquez, *El señor Presidente* de Miguel Ángel Asturias, *Conversación en la catedral* de Mario Vargas Llosa o *Yo, el Supremo* de Augusto Roa Bastos como ejemplos de esta nueva novela (113). Dentro de la larga lista de autores que pueden ser añadidos a esta enumeración, me interesa destacar a Gioconda Belli por su replanteamiento de los patrones femeninos heredados. La escritora nicaragüense conecta así con una sensibilidad propia de la Posmodernidad literaria, de la que son partícipes las autoras que revisan los modelos culturales de los cuentos de hadas y objeto de la presente investigación. Así, en *El pergamino de la seducción* (2005) Belli conduce a su protagonista a recrear la vida de Juana de Castilla y a cuestionar su supuesta locura, asumiendo finalmente una nueva responsabilidad histórica:

Ahora yo recogeré las memorias de su reino. La colegiala que escribía cartas en el internado con una caligrafía pulcra y redonda, la que se fascinaba con los puentes que urdían sus palabras para sacarla de aquel espacio constreñido, recogerá los hilos, se exorcizará de sus propias tristezas, y escribirá otra historia, otra verdad para desafiar la mentira (322).

Pocos años después, en su obra *El infinito en la palma de la mano* (2008) esta misma autora dará voz a Eva para adentrarse en el Génesis y borrar las incompatibilidades entre creacionismo y darwinismo. La original fusión final entre ambas posturas supera la mera crítica a los postulados religiosos, reconciliándonos con una herencia cultural aceptada sólo desde la apertura a nuevas interpretaciones. Álvaro Pineda Botero se refiere a este enfoque en el tratamiento del pasado y sus mitologías en su ensayo “Del mito a la posmodernidad: el escritor en el mundo de hoy”:

Para ejercer nuestro papel de escritores, hemos de regresar al mundo de la vida, cuna de todo arte, de toda ciencia y de toda forma de pensamiento, y sobre todo, cuna del mito. Mundo en el cual florecen por doquier la multiplicidad y la otredad. Hemos de encontrar nuevos caminos para movernos en el espacio de la lengua con mayor soltura, no para transmitir significados conocidos, sino como campo de transformación y deformación [...]. Regresemos, pues, colegas escritores, a la mitología, fuente de toda creación. Y con este regreso, invitemos al lector a que deje de ser el receptor pasivo de aquellos discursos mentirosos y prepotentes de la modernidad. El lector se convertirá en agente de otras alternativas posibles, capaz de navegar, también él, por sí mismo, por fuera de los marcos preconcebidos de los dogmatismos de antaño (33).

El cuento popular, definido por Mircea Eliade como “a lighthearted doublet of myth and initiation rite” (Bacchilega 9), ha atraído asimismo la atención de numerosos autores de este fin de milenio. La abundancia de textos que revisan los patrones y

personajes de los relatos tradicionales, así como la internacionalidad de sus autores y el carácter transgenérico del fenómeno, permiten hablar de una corriente significativa dentro del panorama literario actual que, como tal, cuenta con una crítica especializada al respecto.

El investigador norteamericano Jack Zipes, cuyos estudios se centran en la evolución del cuento de hadas como vehículo socializador en la cultura occidental, considera que las revisiones contemporáneas de los cuentos tradicionales representan una respuesta crítica al proceso civilizador puesto en marcha por los primeros recopiladores de estos relatos. Para Zipes, los textos que hoy consideramos clásicos –tales como las colecciones de Charles Perrault y los hermanos Grimm– son el resultado de una continua adaptación a los valores sociopolíticos de las distintas épocas por las que circularon:

In each new stage of civilization, in each new historical epoch, the symbols and configurations of the tales were endowed with new meaning, transformed, or eliminated in reaction to the needs and conflicts of the people within the social order. The aesthetic arrangement and structure of the tales were derived from the way the narrator or narrators perceived the possibility for resolution of social conflicts and contradictions or felt change was necessary (*Fairy Tales and the Art of Subversion* 6-7).

Así explica cómo la obra de Perrault *Histoires ou contes du temps passé*, publicada en 1697, aparece en una época de grandes cambios en las normas y comportamientos sociales marcados por el auge económico de la burguesía y la reforma moral cristiana. En este contexto, el modelo del “hombre cortés” es reemplazado por el del “hombre civilizado”, cuya moral se basa en los valores de honestidad, diligencia, responsabilidad, disciplina, ascetismo y castigo, y los cuentos se orientan por primera vez específicamente a un público infantil: “The fairy tales were cultivated to ensure that young people would be properly groomed for their social functions” (*Fairy Tales and the Art of Subversion* 30). Los relatos modificados por Perrault suponen, pues, la base del cuento de hadas para niños que perdura hasta nuestros días:

More than he realized, Perrault was responsible for the literary “bourgeoisification” of the oral folktale, and he paved the way for founding a children’s literature that would be useful for introducing manners to children of breeding. If we examine the origins of the eight prose tales in *Histoires ou contes du temps passé*, we can trace most of the motifs to oral folktales that circulated in Perrault’s time and to literary works by Straparola, Basile, and French writers, who had already adapted folk material. In other words, Perrault amalgamated folk and literary motifs and shaped them in a unique way to present his particular bourgeois view of social manners. In doing this Perrault shifted the narrative perspective of the popular folktale genre from that of the peasantry to that of the bourgeois-aristocratic elite. This may not seem so significant at first, but, viewed in terms of the socialization of children, it had major consequences on the way children came to perceive their own status, sexuality, social

roles, manners and politics through the fairy tale, and it explains why middle-class families began readily repeating and reading the tales to their children in the nineteenth and twentieth centuries (*Fairy Tales and the Art of Subversion* 43).

Sin embargo, aunque Perrault impregnó sus relatos de características tales como la pasividad femenina o el concepto de culpa, sería más adelante, a través del proceso de recolección y adaptación de los hermanos Grimm a principios del siglo diecinueve, cuando estos textos se convierten en auténticos instrumentos de socialización patriarcal:

The Grimms had an entirely different socialization process in mind when they altered the folktales. Snow White is given instructions that are more commensurate with the duties of a bourgeois girl, and the tasks that she performs are implicitly part of her moral obligation. Morals are used to justify a division of labor and the separation of the sexes. Here, too, the growing notion that the woman's role was in the home and that the home was a shelter for innocence and children belonged more to a conception of women, work, and child rearing in bourgeois circles than to the ideas of the peasantry and aristocracy (*Fairy Tales and the Art of Subversion* 67).

Zipes señala que esta carga ideológica de los cuentos provocó tempranas reacciones por parte de los autores de la época, anticipando las reescrituras que se harían frecuentes más adelante:

Such nineteenth century writers as Charles Dickens, George MacDonald, John Ruskin, George Sand, Oscar Wilde, Andrew Lang, Edith Nesbit, L. Frank Baum, and others, designated now as "classical", opposed the authoritarian tendencies of the civilization process and expanded the horizons of the fairy tale discourse for children. They prepared the way for utopian and subversive experiments that altered the fairy tale discourse at the beginning of the twentieth century (*Fairy Tales and the Art of Subversion* 170).

No obstante, según el autor, el siglo XX seguiría prolongando los modelos que ya habían empezado a criticarse por su puritanismo, llegando a su máxima expresión con las versiones de Walt Disney, a quien se refiere como "that twentieth-century sanitation man" (*Fairy Tales and the Art of Subversion* 67). Así, achaca a Disney la eliminación de cualquier signo de rebeldía que pudiera quedar en los cuentos de hadas, llevándolos al extremo de la infantilización y domesticación femenina:

There is no doubt that Disney retained key ideological features of the Grimm's fairy tale that reinforce nineteenth-century patriarchal notions, which Disney shared with the Grimms. In some way, he can even be considered their perfect "disciple", for he preserves and carries on many of their benevolent stereotypical attitudes toward women (*Fairy Tales and the Art of Subversion* 204).

Serán los autores que cultiven el cuento de hadas posmoderno, entre los que Zipes destaca a Angela Carter, Tanith Lee, Robert Coover y Donald Barthelme –todos ellos

analizados posteriormente en este trabajo- los que ofrezcan nuevos ángulos desde los que interpretar estas historias:

The postmodern revisions, however, do not reassemble the fairy tales that they break down into fragments into a new whole. Instead, they expose the artifice of the fairy tale and make us aware that there are different ways to shape and view the stories. The end goal of the postmodernist fairy tale is not closure but openness, not recuperation but differentiation, not the establishment of a new norm but the questioning of all norms (*Fairy Tale as Myth/ Myth as Fairy Tale* 157-158).

Después de cuestionar el impacto de estas revisiones –“Is there anything of substance in the fairy-tale experimentation that sets a foundation for essential cultural transformation?” (*Fairy Tale as Myth/ Myth as Fairy Tale* 144)-, Zipes concluye que estos autores conducen al género a una auténtica transformación que refleja la nueva identidad cultural de nuestro tiempo, ya que sus textos suponen “the self-reflective search for a fantastical form that will recuperate the utopian function of the traditional fairy tale in a manner that is commensurate with the major social changes in the postindustrial world” (*Fairy Tale as Myth/ Myth as Fairy Tale* 159).

En su obra *Postmodern Fairy Tales* (1997), Cristina Bacchilega coincide con Zipes en señalar el carácter liberador del cuento popular y la función emancipadora que caracteriza a los relatos desde sus orígenes orales, así como la capacidad subversiva de las rescrituras posmodernas. Sin embargo, difiere en la opinión de que la instrumentalización y manipulación de estas historias al servicio de los intereses de los grupos de poder viniera añadida al institucionalizarse mediante la escritura. Bacchilega matiza que los cuentos, ya desde su fase oral, refuerzan intrínsecamente las normas sociales impuestas por el sistema de autoridad imperante y asumidas por la sociedad del momento. Para la autora, los cuentos se conciben desde sus orígenes como un producto de la tensión entre la norma y su subversión; de ahí su gran atractivo:

Though we may not think of them as folkloric “preliminary censorship”, tradition and consensus go together, and it is their dynamic interaction with an “innovative” or subversive impulse that constitutes folk narratives. As folk and fairy tale, the tale of magic produces wonder precisely through its seductively concealed exploitation of the conflict between its normative function, which capitalizes on the comforts of the consensus, and its subversive wonder, which magnifies the powers of transformation (7).

Para Bacchilega, esta capacidad del cuento popular de amalgamar el deseo de continuidad de la tradición con la voluntad de revisarla y adaptarla conforme a nuevas

exigencias individuales o colectivas convierte estos relatos en vehículo idóneo del pensamiento contemporáneo:

In its multiple retellings, the fairy tale is that variable “in between” image where folklore and literature, community and individual, consensus and enterprise, children and adults, Woman and women, face and reflect (on) each other. As I see it, the tale of magic’s controlling metaphor is the *magic mirror*, because it conflates mimesis (reflection), refraction (varying desires) and framing (artifice). [...] it is no accident that in post-Lacanian theories the mirror is the site for the production of the “subject” (10).

En su estudio acerca de los análisis críticos más conocidos sobre el cuento de hadas tradicional, Vanessa Joosen va más allá de las observaciones de Zipes y Bacchilega en cuanto a la supervivencia y adaptabilidad de este género. Así, llama la atención sobre la estrecha relación entre la crítica especializada y la ficción dedicada a la revisión de los cuentos clásicos:

The structure and style of traditional tales have been adapted in countless processes (e.g., novelization, versification, and picture-book adaptation), and the content of the best-known tales has been transformed in the form of parodies, updates, role reversals, sequels, and prequels. The traditional versions now coexist with an ever-growing corpus of fairy-tale retellings, which, like criticism, help to keep the interest in the old tales vibrant. The hybridity of the fairy-tale retelling exists not only in its obvious connection with the traditional fairy tale but also overlaps with fairy-tale criticism (2).

Joosen señala que las abundantes revisiones de cuentos de hadas a partir de los años setenta aparecen estrechamente ligadas al creciente interés académico hacia los relatos tradicionales, hasta el punto de utilizarse el material crítico como elemento narrativo de las nuevas ficciones. Este diálogo intertextual, como lo llama la autora, establece un vínculo de retroalimentación entre los estudios dedicados a los cuentos de hadas desde distintos enfoques y disciplinas<sup>9</sup> y las reescrituras orientadas tanto al público infantil como adulto:

The fairy tale seems more popular than ever during periods when its importance and desirability are under discussion. In addition, fairy-tale retellings have gained critical attention in their turn, which has required critics to reconsider their traditional versions once again (5).

De este modo, se establece una relación simbiótica que mantiene a crítica y reescritura en continuo descubrimiento de nuevas perspectivas e interpretaciones, lo que

---

<sup>9</sup> Joosen elige tres textos de gran relevancia en este campo, dos de ellos de enfoque feminista: el ensayo “Some day My Prince Will Come” de Marcia K. Lieberman y la obra de Sandra M. Gilbert y Susan Gubar *The Madwoman in The Attic*, así como el análisis psicológico *The Uses of Enchantment* de Bruno Bettelheim. A todos ellos se ha hecho referencia en la presente investigación en los capítulos dedicados a los enfoques críticos aplicados al estudio de los cuentos de hadas.

contribuye a mantener vivo el interés por el cuento tradicional a la vez que se sigue enriqueciendo la tendencia literaria que lo revisa:

Fairy tale retellings display a wide variety of intertextual overlaps with critical discussion about the traditional fairy tale. In some retellings, metacritical ideas are explicitly phrased by either the narrator or the fictional characters; in many others, they can be derived from deletions, additions, exaggerations, and corrections. Some retellings evoke arguments from critical fairy tale debates to explain their *raison d'être* in autoreflective passages or fictional claims for truth. In most analyses of the retellings in fairy tale studies, criticism is referred to in order to explain the attitude of these texts with regard to the traditional pretexts. Conversely, fairy tale retellings and illustrated fairy tales can also actively contribute to the reception of fairy tale criticism; and theories of intertextuality, when used in a sense that allows for achronological and nonintentional parallels, can be invoked to make aspects of this reception clearer (300).

Basándose en las teorías de Gérard Genette acerca de los diferentes tipos de intertextualidad, Kevin Paul Smith identifica ocho maneras diferentes en las que el cuento de hadas funciona como intertexto en la ficción contemporánea:

1. Authorised: explicit reference to a fairy tale in the title.
2. Writerly: implicit reference to a fairy tale in the title.
3. Incorporation: explicit reference to a fairy tale within the text.
4. Allusion: implicit reference to a fairy tale within the text.
5. Re-vision: putting a new spin on an old tale.
6. Fabulation: crafting an original fairy tale.
7. Metafictional: discussion of fairy tales.
8. Architextual/Chronotopic: fairy tale setting/environment (10).

Smith alude a obras de autores como Angela Carter, Donald Bartherleme, Margaret Atwood, Salman Rushdie, Kate Atkinson y Terry Pratchett<sup>10</sup>, entre otros muchos, para ilustrar cada uno de estos usos del cuento tradicional y atribuye la abundancia de estas revisiones a la simplicidad derivada de su naturaleza oral. De esta manera, rechaza las explicaciones dadas desde el punto de vista psicológico en las que la universalidad y atemporalidad de los cuentos y sus sucesivas adaptaciones se relaciona con su simbolismo como arquetipos de la psique humana:

It is not the fairy tale, but storytelling itself that is universal. The fairy tale, with its rigid but elegant structure, short length and the verbal magic that allows things like magic carpets to be conjured up in the imagination without the need of computer generated imagery, is simply the form that best represents story telling itself. If Chomsky's theory about the faculty for

---

<sup>10</sup> Stephen Benson se refiere a estos autores –en particular a Angela Carter, Robert Coover, A. S. Byatt, Margaret Atwood y Salman Rushdie, como a “The Fairy Tale Generation” o la “Angela Carter Generation”, por ser esta autora una referencia fundamental tanto por su obra de ficción como por sus contribuciones críticas y editoriales en el terreno del cuento de hadas. Según Benson, este grupo de autores ha tratado el género de una manera “variada e íntima” produciendo lo que podemos llamar “la contemporaneidad del cuento de hadas” (2).

acquiring language being an innate feature of the human brain is correct, and Pinker is correct that is the result of human evolution, then perhaps the fairy tale still has a grip over the imagination because of its simplicity. Its rules, that the rules of grammar itself, are easy to pick up and endlessly adaptable, and so it is an easy way to translate experience into narrative. This, I suspect, is the reason for the importance of the fairy tale as an intertext (166-167).

La oposición entre cuento de hadas “tradicional” y “posmoderno” que se deduce, como se ha visto, de las observaciones de Bacchilega y otros autores, queda matizada por Elizabeth Wanning Harries, quien alega que ya desde el siglo XVII puede establecerse una línea de autores –en especial autoras- que mostraron un acercamiento subversivo hacia los relatos que versionaban. De este modo, Wanning Harries prefiere hablar de cuentos de hadas “compactos”, que son presentados como relatos obtenidos de una fuente originalmente folclórica –modelo seguido por Perrault-, y “complejos” o abiertamente intertextuales, como son los de las *conteuses* Madame d’Aulnoy, L’Héritier, La Force y Bernard entre otras mujeres que dominaron la escena de los cuentos de hadas en la corte francesa entre 1690 y 1715 (17).

Tal como apunta Harries, el cuento de hadas, pese a sus orígenes orales, se ha desarrollado a través de una tradición fundamentalmente impresa, en la que no se pueden obviar las distintas tendencias de elaboración literaria que a través de los siglos conectan con las que hoy calificamos de posmodernas:

Because we have ignored or forgotten other moments in the history of fairy tales, we fail to see the continuities that run through it. Certainly recent writers go much further in their play with and critique of the forms of the fairy tale, but such play and critique have been part of the genre of the literary tale almost from the beginning (16).

El cuento de hadas constituye, pues, un material narrativo orgánico en continua transformación que sigue atrayendo no solo a escritores, sino a profesionales de gran diversidad de artes y campos tales como el diseño gráfico, la pintura, la escultura, la fotografía, el teatro, la música, el cine, la publicidad y la moda. En los albores de la era digital podríamos decir que el cuento de hadas se ha convertido en un fenómeno multimedia, estableciéndose como hipervínculo en la que Bacchilega denomina “the fairy tale web” (193).

Donald Haase, en su artículo “Hypertextual Gutenberg”, retoma la metáfora de la red para enfatizar la relación entre el uso hipertextual del cuento tradicional y los avances tecnológicos de la cultura audiovisual:

These characteristics of hypertext evoke parallel developments in scholarship that have affected the production and reception of folktale and fairy-tale editions during the digital age. Each of these developments has challenged traditional notions of textuality and exposed the complexity of the folktale text. One of these developments has been the renewed interpretive interest in tale types and variants [...]. The focus on variants as intertexts de-centered the notion of an 'original' text and conceived of the folktale as a network or web of multiple texts in dialogue with each other ("Hypertextual Gutemberg" 224).

En este contexto la crítica se ha fijado desde hace varias décadas en las versiones de los cuentos de hadas en el cine y la televisión, dedicando especial atención a su uso publicitario. Ya a finales de los años 60, Thomas Burns alude a varios anuncios de la época en los que los personajes y elementos narrativos de los cuentos tradicionales son utilizados como "vehicles for creating a mass culture message about a product" (99). Así, se refiere a un anuncio de *Mr. Clean* de la casa *Procter and Gamble* en el que se usa el intertexto de *Cenicienta* para resaltar las propiedades mágicas del limpiador a la vez que se provoca un efecto subversivo que desarticula el esperado destino de la protagonista. La eficacia del producto –llegado de la mano del hada madrina- permite a la protagonista prepararse a tiempo para su noche de bolos<sup>11</sup>, rechazando la opción de ir al baile a encontrar a su príncipe azul:

One older sister: Cinderella, wash the floor.  
Other older sister: Yeah, wash it, and then re-wax it.  
(Sisters leave for the ball)  
Cinderella: Wash, wax, pfui  
(Fairy Godmother appears)  
Fairy Godmother: Phew, amonia. That strips wax. But use *Mr. Clean* with no amonia. *Mr. Clean* gets the dirt but leaves the wax shining and you get a sheen.  
Cinderella: Wow!  
Fairy Godmother: And now off to the ball?  
Cinderella: Ball-schmall. Tonight's my bowling league (99).

El hada madrina como agente benéfico o facilitador de una transformación profunda aparece utilizada frecuentemente como estrategia publicitaria. Jeana Jorgensen señala que las características de esta figura la convierten en un recurso ideal de conexión con el público: "The implied age and judgement of fairy godmothers, more than other donors/helpers, positions them to impart traditional wisdom, and to instill not just heroes and heroines but also tale audiences with aspects of worldview" (224).

En su estudio sobre anuncios de televisión y vallas publicitarias en Europa y Estados Unidos en las últimas décadas del siglo XX, Patricia Anne Odber de Baubeta

---

<sup>11</sup> En inglés el juego de palabras entre los homónimos *ball* (bola) y *ball* (baile) añade un efecto humorístico a la situación.



apunta que el efecto infalible de los cuentos de hadas en la publicidad se debe a la incongruencia entre las imágenes y el lenguaje de los relatos y el producto destinado al consumo. El espectador queda, así, cautivado y desarmado por la familiaridad y el humor derivados de esta asociación, lo que le incita a comprar el artículo anunciado (44). El aspecto emocional es, pues, para Baubeta, la clave fundamental del éxito de la estrategia publicitaria basada en los conocidos relatos tradicionales:

If we ask why advertisers use fairy tale motifs, the answer is obvious. Because they work. We know that fairy tales help manufacturers and retailers to sell goods and services [...]. The most important characteristic of fairy tale advertisements, I believe, is the 'feel good' factor. Fairy tales are amusing, attractive and accessible. We should not discount their power, even when experiences fleetingly, and at second hand, in a commercial advertisement. Notwithstanding the proliferation of new, radical re-interpretations of fairy tales, the general public continues to voraciously consume traditional fairy tales (37-38).

Belén López Vázquez considera asimismo el poder sugestivo del uso publicitario de los cuentos. Desde una perspectiva junguiana, la autora define la publicidad como una actividad creativa ligada al imaginario mágico del ser humano y destinada a despertar las fantasías del público (11). En este contexto, el uso de los sistemas simbólicos de los mitos y los cuentos de hadas es clave para acceder al inconsciente y activar así la emoción:

Los cuentos encierran un gran contenido emocional por lo que se constituyen en una fuente de aprendizaje sobre los sentimientos y es fácil identificarse con ellos, lo que le da valor al producto de consumo que se quiere anunciar, ya que se asocia a las enseñanzas de la vida contenidas en los relatos y que conocemos desde la infancia (106).

Otra autora que ha estudiado las aplicaciones persuasivas y comerciales de los relatos tradicionales es Asunción Escribano, quien apunta que la publicidad y los cuentos comparten la ilusión ficticia a la que nunca quisiéramos renunciar; de ahí que estos últimos se usen como reclamo estructural y temático para llamar la atención sobre valores conocidos tales como la transformación, la inocencia o la aventura. Según Escribano, la asociación con el ámbito infantil evocado por las figuras de los cuentos de hadas crea un ambiente ficticio maravilloso que recuerda al ludismo de los primeros momentos de la vida: “La fórmula persuasiva se consigue, en estos casos, acompañando la materialidad del objeto promocionado con el ambiente de prodigio que caracteriza este tipo de fabulaciones ancestrales” (73). Sin embargo, al mismo tiempo, la publicidad se presta también como vehículo de la subversión de estos valores, como el famoso anuncio de *Chanel N°5* en el que Caperucita, lejos de representar un modelo de inocencia, se muestra como una joven en control de su sexualidad.

De uno u otro modo, Escribano señala que las técnicas publicitarias acuden a las fórmulas narrativas por tratarse estas de una capacidad innata al ser humano, conectando con su necesidad ancestral de contar historias:

Los publicitarios llevan tiempo aprovechándose de la capacidad de persuasión de la narrativa para salpicar los anuncios de personajes reconocibles por su origen literario. Precisamente, en un estudio realizado en 2007, la investigadora de márketing Jennifer Edson Escales descubrió, mediante un test de audiencia, que los sujetos reaccionaban más positivamente a los anuncios directos, aquellos que animaban a los televidentes a pensar sobre los argumentos de un producto. Del mismo modo en 2006, otro investigador, Green, concluía en otro estudio que etiquetar la información como hecho aumentaba el análisis crítico, mientras que si se catalogaba como ficción tenía el efecto contrario. Dicho de otro modo, que la audiencia y los consumidores aceptan más fácilmente las ideas cuando su mente se activa de modo narrativo que cuando lo hace de manera analítica (71).

Si bien la publicidad constituye un vehículo mediático fundamental en la transmisión y transformación contemporáneas de los cuentos de hadas, el cine se ofrece como medio igualmente influyente<sup>12</sup>. Uno de los ejemplos más aludidos en cuanto a revisiones cinematográficas de los cuentos tradicionales es la serie de películas de animación *Shrek* (Andrew Adamson y Vicky Jensen, 2001, 2004, 2004, 2010) a la que Greenhill y Matrix se refieren como a la mejor ilustración del acercamiento posmoderno a los cuentos de hadas en el cine:

The result is a multilayered literary and oral fairy tale remix, wherein the conventional and innovative merge and blend. The spectator's pleasure results from predicting the familiar plot twists and turns and being pleasantly surprised to be both correct and incorrect (14).

Las aventuras del ogro verde, la princesa-ogresa Fiona y la multitud de personajes de cuento que parodian a sus homólogos clásicos supusieron un éxito millonario para su productora, DreamWorks, desafiando la hegemonía de Disney y el *status quo* de las adaptaciones de los relatos tradicionales en la gran pantalla hasta ese momento.

Del mismo modo, durante las dos últimas décadas los largometrajes dedicados a la reinterpretación de un cuento de hadas en particular son una constante en las taquillas de todo el mundo, ocupando muchas veces los puestos más altos de audiencia. Merece la

---

<sup>12</sup> En los últimos años han proliferado asimismo las series televisivas cuyo argumento se basa en la revisión más o menos subversiva de cuentos de hadas tradicionales. De este modo, las sagas policiales estadounidenses *Grimm* (NBC, 2011) y *The Beauty and the Beast* (CW, 2012) retoman ambientes y personajes de estos relatos, aunque no llegan a desarrollar nuevas versiones. Por otro lado, la también norteamericana producción *Once Upon a Time* (ABC, 2011) presenta un complejo entramado de personajes pertenecientes tanto a los cuentos populares como de creación literaria para llevarlos a nuevos contextos. Así, en recientes episodios, Mulán se enamora de Aurora, hija de Blancanieves, y Ariel –la sirenita– renuncia a un ansiado encuentro con el príncipe para salvar a su amiga Blancanieves de la maldición de la madrastra.

pena destacar las diversas versiones de *Caperucita Roja* que comparten la referencia al tema de la pedofilia (Greenhill y Matrix 18). Así, en *Freeway* (Matthew Bright, 1996), *The Woodsman* (Nicole Kassell, 2004) y *Hard Candy* (David Slade, 2005) el lobo feroz y Caperucita se convierten en el depredador sexual y su víctima, aunque el papel de esta última cambie radicalmente. *Hard Candy* es la propuesta más subversiva, mostrando a una adolescente que tiende una trampa a un pederasta sospechoso de asesinato y lo tortura hasta hacerle confesar su crimen, conduciéndole finalmente al suicidio. En su estudio sobre estas tres películas, Pauline Greenhill y Steve Kohm señalan la complejidad alcanzada por estas revisiones:

The ATU 333 narrative<sup>13</sup> adds discursive power by introducing, then doubling, overlapping, and sometimes reversing a number of polarized dualisms –wolf/Red (pedophile/victim), wolf/woodsman (pedophile/rescuer), and so on- that subvert the dominant historical narrative of pedophiles in popular cultures. Using familiar fairy-tale characters comfortably grounds these films within fictional narratives, while simultaneously furthering discursive cultural critiques. By no means do they present a single, simple view. If anything, they complicate understandings of child-adult sex, revealing how problematic have been the responses of other mass media and the justice system (60).

Llaman asimismo la atención las distintas versiones de *Blancanieves* que han coincidido en cartelera durante el año 2012<sup>14</sup>. Se trata de *Mirror, Mirror* (Tarsem Singh, 2012) protagonizada por Julia Roberts en el papel de la madrastra y Lily Collins en el de Blancanieves, *Snow White and the Huntsman* (Rupert Sanders, 2012), con Charlize Theron y Kristen Stewart, y la española *Blancanieves* (Pablo Berger, 2012) con las interpretaciones de Maribel Verdú y Macarena García.

*Mirror Mirror* ofrece una nueva versión del cuento en el que la joven princesa, al llegar a la edad de dieciocho años, desafía las normas impuestas por la malvada bruja para acabar uniéndose a un grupo de enanos ladrones y convertirse en la salvadora del pueblo, ahogado por los impuestos reales. La película subvierte varios de los elementos característicos de la historia tradicional, tales como el beso que despierta –en este caso es Blancanieves la que debe besar al príncipe para librarlo del maleficio de la reina- o la

---

<sup>13</sup> ATU 333 denomina la versión de *Caperucita Roja* tal y como aparece clasificada en el índice Aarne-Thomson-Uther.

<sup>14</sup> En este año se publica también con éxito de ventas la novela policiaca *Blancanieves debe morir* de la autora alemana Nele Neuhaus, donde se descubre el truculento asesinato de una joven que guarda un gran parecido con la protagonista del cuento.

manzana envenenada –la protagonista reconoce a la reina disfrazada y con la daga de su padre corta la manzana que esta le ofrece y se la da a probar, con lo cual la destruye-.

La película está llena de referencias irónicas hacia la tradición del cuento de hadas; de este modo, la voz en off de la reina abre la película ridiculizando el inicio del famoso cuento: “They called her Snow White, probably because that was the most pretentious name they could come up with”. Asimismo, el príncipe se mofa de su escudero por “todavía creer en cuentos de hadas”, y la propia Blancanieves impide que el príncipe la ayude a vencer a La Bestia –la reina transmutada- alegando que ha llegado la hora de cambiar los finales de todos esos relatos que ha leído de niña. Después de la boda, el príncipe le comentará al rey que su hija “is able to handle things on her own”.

En *Snow White and the Huntsman* se recrea el tono más gótico de la historia, para presentar a una protagonista que encuentra a su alma gemela en el cazador contratado para matarla. De él aprenderá las técnicas de lucha que le permitirán destruir a la reina. La ambigüedad del final muestra a una Blancanieves ya coronada reina al lado de su príncipe, pero todavía enamorada del cazador.

El film español, ganador de diez premios Goya, es el más valioso desde el punto de vista de la técnica cinematográfica así como el más original en cuanto a la subversión del cuento. Se trata de una propuesta que nos traslada a través de una experiencia del cine mudo en blanco y negro a la Sevilla de los años 20. Blancanieves es Carmencita, hija de Antonio Villalta, un famoso torero, y de Carmen, una cantante y bailaora de flamenco. Carmencita llega al mundo en circunstancias dramáticas para su familia, ya que su padre acaba de quedar inválido después de la cogida de un toro y su madre muere en el parto. Así, queda al cuidado de su abuela hasta que esta muere y debe ir a vivir a la hacienda de su padre, donde su nueva esposa, Encarna, le hará la vida imposible.

La película desarrolla un tema que queda velado en el relato tradicional, que es la relación de Blancanieves con su padre. Desde que Carmencita le descubre en el ático de la casa donde Encarna le tiene encerrado, la conexión entre ellos se convierte en el hilo conductor de la historia. Desde su silla de ruedas, Antonio enseña a su hija el arte del toreo, mientras esta le alegra con las canciones y los bailes que le recuerdan a la madre. Celosa de esta relación, la vanidosa madrastra fingirá un accidente en el que Antonio cae por las escaleras y muere. Acto seguido, Carmencita será perseguida por el chofer de

Encarna, quien la abandona en el bosque después de creer haberla ahogado. La joven, quien ha perdido la memoria, es rescatada por unos enanitos toreros junto a los que se convierte en una famosa “mataora”.

El destino que la une a su padre lleva a la protagonista a la plaza de La Colosal, donde el público la reconoce como hija del gran torero. Sin embargo, la manzana envenenada que le ofrece Encarna dejará a Carmencita en un estado de somnolencia del que no despertará. Son los enanos toreros quienes toman venganza y encierran a la madrastra en el establo del toro más bravo de la plaza. El final, en el que la protagonista es exhibida como una atracción de feria en la que se cobra por probar a despertarla con un beso<sup>15</sup>, nos muestra el amor incondicional de uno de los enanitos, que la vela y cuida en su sueño, y el sufrimiento de la muchacha, quien en su inmovilidad es solo capaz de derramar una lágrima.

En un reciente artículo para la revista *The New Yorker*, María Tatar muestra sus reservas a la hora de celebrar un cambio en la visión victimizada de las heroínas femeninas tanto en la literatura como en el cine actual. Así, aludiendo a la famosa obra de Madonna Kolbenschlag, se pregunta si habremos superado el mito de la Bella Durmiente: -“Have we kissed Sleeping Beauty goodbye at last, as feminist advised us to do not so long ago?”- (“Sleeping Beauties vs. Gonzo Girls” 3) o si la fragilidad femenina sigue siendo fundamental para atraer a la audiencia: “Vulnerability continues to attract. Hence the intransigent presence of the sleeping princesses, who remain central to many films and novels, despite the rising numbers of female avengers and investigators” (“Sleeping Beauties vs. Gonzo Girls” 3).

Tatar hace referencia a diferentes obras literarias y cinematográficas protagonizadas por lo que denomina “female trickster”, un personaje femenino con las suficientes artimañas como para defenderse de los peligros que se le plantean. De este modo, menciona a las protagonistas de *Millennium* y *The Hunger Games*, así como a las nuevas encarnaciones de *Capucina Roja* en la pequeña y gran pantalla:

When Buffy, from the popular nineties TV series “Buffy the Vampire Slayer”, dresses up as Little Red Riding Hood for Halloween, she carries weapons in her basket. In David Slade’s “Hard Candy” (2005), a fourteen-year-old girl in a hooded red sweatshirt, brilliantly played by a sweet-faced Ellen Page, turns out to be not so innocent. She sets out to torture an online

---

<sup>15</sup> Esta escena conecta con uno de los microrrelatos del autor mexicano René Avilés Fabila que se analizará en un capítulo posterior.

sexual predator, exceeding in ruthlessness Reese's Witherspoon's gritty Little Red Riding Hood in Matthew Bright's "Freeway" (1996). Joe Wright, the director of "Hanna" (2011), reinvents the character as a genetically modified teen-aged assassin who goes out for target practice dressed in pelts. In the cabin she shares with her father, she spends cold Norwegian Winter evenings reading the Grimms' fairy tales, deeply absorbed in images from "Little Red Riding Hood" ("Sleeping Beauties vs. Gonzo Girls" 3).

Sin embargo, apunta que estas nuevas heroínas son muchas veces personajes marginales y desequilibrados emocionalmente, necesitados de atención en cuanto su misión vengadora se acaba: "Yet, once work stops, they seem utterly lost. There is clearly something compensatory in the psychological fragility of these women warriors: their gains in intellect and muscle are diminished by moments of complete emotional collapse" ("Sleeping Beauties vs. Gonzo Girls" 3). Del mismo modo, el modelo de la Bella Durmiente, atractiva por su pasividad, que persiste en películas como *Hable con ella* de Pedro Almodóvar, *Sleeping Beauty* de Julia Leigh y *The Claiming of Sleeping Beauty* de Anne Rice, entre otras, sigue complaciendo los gustos del público.

Según Tatar, las nuevas heroínas todavía se enfrentan a una última batalla, la de los patrones tradicionales que amenazan con devolverlas a antiguos encasillamientos: "archetypes die hard and can find their way back to us in unexpected ways" ("Sleeping Beauties vs. Gonzo Girls" 3).

Los medios de comunicación juegan, pues, un papel de gran importancia dentro del panorama contemporáneo de las revisiones de los cuentos de hadas tradicionales, lo que los convierte, tal como señala Linda Dégh, en parte del propio material folclórico. De esta manera, se abren nuevos horizontes en cuanto a la evolución de estas historias:

The media unites groups of common interest without physical proximity and supplies them with the proper information, the proper folklore, without hesitation, almost simultaneously with its actualization. This strengthening of synchronic over diachronic transmission, along with the simultaneity of repetitions within extremely short periods of time, inadvertently results in the multiplication of variants through diverse interconnected channels of communication. Thus, the "interference" of mass media vehicles not only accelerates the folklore process but also contributes to a numerical growth, indeed, a never-before-experienced inflation of folklore. [...] It is not enough to recognize that mass media play a role in folklore transmission. It is closer to the truth to admit that the media have become a part of folklore (24-25).

La tendencia contemporánea a revisar los cuentos de hadas responde, por tanto, a una necesidad común de la literatura y las artes por recuperar al mismo tiempo que subvertir los modelos heredados de la tradición. Este estudio se centra en analizar el panorama literario actual en España e Hispanoamérica en relación a este tipo de

reescrituras, aunque ofrecerá asimismo una visión del fenómeno en el mundo anglófono. Los autores y autoras que a continuación se estudiarán, si bien claros representantes de esta corriente, pocas veces son conscientes de pertenecer a un movimiento común, como se comprueba en las entrevistas adjuntas a esta investigación. Si consideramos la tradición, tal como lo hace Wolfgang Mieder, como intrínsecamente innovadora, donde las versiones originales nunca permanecen constantes, puede que encontremos la respuesta a esta circunstancia en el mero hecho de que tanto los cuentos tradicionales como sus revisiones más actuales son simplemente el resultado de la continuidad natural de estas historias:

Changes are necessary, and by concentrating on the anti-fairy tale side of the coin mankind might awaken to the fairy tale's emancipatory potential. Fairy tales show us the progress of their heroes toward a happier life by overcoming obstacles of all kinds. Perhaps the modern transformations of these fairy tales will teach humanity meaningful solutions to its difficult and complex problems. An adult who deals with any aspect of fairy tales today, be it in a joke, a cartoon, a literary text, an advertisement, or whatever, must obviously also recall the actual fairy tale and its happy end. By showing the ills of society using fairy tale motifs and by not giving up hope of creating the state of bliss expressed in them, we are in fact acknowledging the steady influence that these old tales have on us (*Tradition and Innovation in Folk Literature* 8).

## IV.1. Las revisiones en la literatura anglófona

### IV. 1.1. Las revisiones poéticas de Anne Sexton y Olga Broumas

Los autores en lengua inglesa fueron pioneros en llevar las reescrituras del cuento de hadas tradicional a la condición de lo que podría considerarse una tendencia dentro del panorama literario de fin de siglo. Aunque no las primeras en publicar obras en esta línea –Donald Barthelme, a quien nos referiremos posteriormente, edita su particular versión de *Blancanieves* en 1967–, Anne Sexton (Newton, 1928) y Olga Broumas (Ermoupoli, 1949) han sido consistentemente señaladas por la crítica como principales representantes de los inicios de este fenómeno.

Con las colecciones poéticas *Transformations* (1971) y *Beginning with O* (1977), Sexton y Broumas se sitúan a la cabeza de la crítica feminista a los cuentos de hadas tradicionales. Sus textos ponen en tela de juicio los patrones masculinos transmitidos por estos relatos, cuestionando los convencionalismos del amor romántico heterosexual y llegando en el caso de Broumas a una propuesta abiertamente lésbica.

Sexton es considerada por Cronan Rose y Jack Zipes como la más mordaz a la hora de atacar el logocentrismo de los relatos clásicos. En su colección incluye diecisiete poemas que reescriben varios cuentos de los hermanos Grimm, conservando el convencional final feliz para después subvertirlo sardónicamente<sup>16</sup>. Como señala Zipes, los textos de *Transformations* constituyen una denuncia hacia la consideración de la mujer como objeto sexual y a los medios por los que esta es despojada de su energía, creatividad y poder. Por ello, Sexton parodió en muchos de sus versos los eslóganes publicitarios y el sueño americano de una vida llena de comodidades, pero vacía en el fondo (*Trials and Tribulations* 64).

---

<sup>16</sup> A continuación se analizarán los poemas que más atención han recibido por parte de la crítica, que reescriben los cuentos más frecuentemente revisados por otros autores estudiados en la presente investigación.



Así ocurre en su poema “Cinderella”, donde la monotonía que sucede a la boda de cuento de hadas congela a Cenicienta y el príncipe en una estampa de vulgaridad y aburrimiento<sup>17</sup>:

Cinderella and the prince  
lived, they say, happily ever after,  
like two dolls in a museum case  
never bothered by diapers or dust,  
never arguing over the timing of an egg,  
never telling the same story twice,  
never getting a middle-aged spread,  
their darling smiles pasted on for eternity.  
Regular Boddsey Twins.  
That story (56-57).

El tema de la mujer cosificada y a merced de los cánones de belleza aparece en “Snow White and the Seven Dwarfs”, donde Sexton denuncia la cultura de dominación masculina como responsable de modelar a la mujer bajo sus propios parámetros. De esta forma, tal como apunta Cronan Rose, la experiencia sexual femenina queda asimismo alienada: “In a shocking image, Sexton reveals that the male culture that defines and prizes her is in fact a rape culture. Here the unicorn, friend and companion of virgins, turns into the rapist’s prick” (213).

No matter what life you lead  
the virgin is a lovely number:  
cheeks as fragile as cigarette paper,  
arms and legs made of Limoges,  
lips like Vin Du Rhône,  
rolling her china-blue doll eyes  
open and shut.  
Open to say, Good Day Mama,  
and shut for the thrust  
of the unicorn (3).

El poema plantea cómo este sistema de valores imposibilita el desarrollo personal de las mujeres y las condena a un destino de deterioro y sufrimiento: “Beauty is a simple passion./ but, oh my friends, in the end/ you will dance the fire dance in iron shoes” (4-5). Así, después del castigo a la madrastra por su vanidad y envidia, se insinúa el mismo final para Blancanieves:

Meanwhile Snow White held court,  
rolling her china-blue doll eyes open and shut

---

<sup>17</sup> La canadiense Dina Goldstein recupera esta idea en la fotografía dedicada a Blancanieves dentro de la serie *Fallen Princesses* (2011). En ella, los personajes no solo aparecen atrapados en la cotidianidad de su matrimonio, sino que esta perjudica claramente a la mujer por su rol de madre y esposa (Apéndice A 335).

and sometimes referring to her mirror  
as women do (9).

El dominio masculino como impedimento de las relaciones femeninas sanas alcanza una nueva dimensión en “Rapunzel”, donde la intensa relación madre (mentora)-hija queda interrumpida y anulada por el tradicional “happy ending”:

As for Mother Gothel,  
her heart shrank to the size of a pin,  
never again to say: hold me, my young dear,  
hold me,  
and only as she dreamt of the yellow hair  
did moonlight sift into her mouth (42).

Las connotaciones sexuales que se desprenden de este poema –“They would play rummy/ or lie on the couch and touch and touch/ Old breast against young breast” (35)- han sido interpretadas por la crítica, tanto como expresión de la dificultad de una propuesta lésbica dentro de la sociedad patriarcal (Farwell 44), como en el sentido de afirmación de la conexión femenina, en concordancia con las teorías freudianas que definen a la madre como primer vínculo afectivo y erótico (Cronan Rose 217). Como veremos, Olga Broumas resolverá en una posterior reescritura la ambigüedad de los primeros versos del texto de Sexton –“A woman/ who loves a woman/ is forever young” (Sexton 35)- desde una postura abiertamente lésbica.

La desesperanza que impregna los últimos versos de “Rapunzel” constituye asimismo la nota general de los dos últimos textos a los que nos referiremos, “Red Riding Hood” y “Briar Rose”. En ambos, el engaño y la soledad que este provoca se entremezclan con referencias autobiográficas.

“Red Riding Hood” está dividido en dos partes. La primera se encuentra situada en el mundo real, en el que abundan los engaños y los engañadores: “Many are the deceivers...” (73), comienza. En ella se describe cómo una mujer mayor es timada por otras dos ancianas y pierde así todos sus ahorros, guardados durante largo tiempo bajo el colchón de su cama. Por otro lado, un famoso cómico de televisión es traicionado por su absurdo destino, cayéndose en el baño y desangrándose al cortarse con la navaja de afeitar que sostenía en la mano. Víctima de este mundo tramposo será también la propia autora, forzada a fingir y esconder sus sentimientos –And I. I too./ Quite collected at

cocktail parties,/ meanwhile in my head/ I'm undergoing open-heart surgery" (74-75)-, siendo incapaz de huir de un pasado que vuelve una y otra vez a través de los recuerdos:

And I, I too again.  
I built a summer house on Cape Ann.  
A simple A-frame and this too was  
a deception –nothing haunts a new house.  
When I moved in with a bathing suit and tea bags  
the ocean rumbled like a train backing up  
and at each window secrets came in  
like gas (75).

En la segunda parte del poema se narra la historia de *Caperucita Roja*, ambientada en el terreno de la ficción pero también dominada por el tema del engaño; este se desarrolla sin que quien lo sufre se percate de ello:

Many a deception ends in such a note.  
The hunstman and the grandmother and Red Riding  
Hood  
sat down by his corpse and had a meal of wine and  
cake  
Those two remembering  
nothing naked and brutal  
from that little death,  
that little birth,  
from their going down  
and their lifting up (78).

Sexton concluye el cuento con la abuela y la nieta salvadas por el cazador y sumidas en lo que Zipes llama “un estado de amnesia social” (*Trials and Tribulations* 64). Ambas se hallan tan alienadas por sus roles que ni siquiera son conscientes de haber vivido una aventura; de este modo, sus vidas no han experimentado ningún cambio, ya que su mera función en la historia es, hablando en pasiva, la de haber sido rescatadas.

La cara más sórdida de la pasividad femenina aparece elaborada en “*Briar Rose*”, poema que cierra la colección y donde se relata una historia de abuso sexual incestuoso:

Sit on my knee.  
I have kisses for the back of your neck.  
A penny for your thoughts, Princess.  
I will hunt them like an emerald.  
Come to be my snooky  
and will give you a root (107).

La protagonista –una insomne Bella Durmiente- queda, así, anulada tanto física como psicológicamente y debe acudir a los somníferos para escapar del miedo que le impide establecer una relación amorosa sana:

She married the prince  
and all went well  
except for the fear—  
the fear of sleep.  
Briar Rose  
was an insomniac...  
She could not nap  
or lie in sleep  
without the court chemist  
mixing her some knock-out drops  
and never in the prince's presence (111).

El texto, así como el poemario, concluye con una inquietante revelación en primera persona:

I was forced backward.  
I was forced forward.  
I was passed hand to hand  
like a bowl of fruit.  
Each night I am nailed into place  
and I forget who I am.  
Daddy?  
That's another kind of prison.  
It's not the prince at all,  
but my father  
drunkenly bent over my bed,  
circling the abyss like a shark,  
my father thick upon me  
like some sleeping jellyfish (112).

*Transformations* desprende, pues, una concepción negativa de la sociedad actual y los esquemas culturales sobre los que está fundada: algo tan aparentemente inocente como los relatos contados a niños no es más que una trampa tendida para conformar una frágil personalidad femenina.

Consciente de la visión de Sexton, Olga Broumas ofrece en las reescrituras recogidas en *Beginning with O* una propuesta más esperanzadora. Así, rechazando el pesimismo de su predecesora, no se resigna al estado de inferioridad de las mujeres en la cultura y plantea una opción: la unión de estas a través de una orientación sexual lésbica<sup>18</sup>. Tal como señala Cronan Rose, esta autora se basa en el descubrimiento de la

---

<sup>18</sup> Mary J. Carruthers considera a Broumas junto a Adrienne Rich, Audre Lorde y Judy Grahn como representantes de una generación de poetas lesbianas que supera el tono confesional y desarraigado de sus referentes anteriores: Sylvia Plath y Anne Sexton. Para este nuevo grupo, el lesbianismo se convierte en el paradigma de una transformación psíquica y social de la mujer que abre las puertas a la plenitud física e intelectual:

primacía de la relación madre-hija y en las interpretaciones freudianas al respecto; como lesbiana, explorará las ramificaciones eróticas de este vínculo para desembocar en la presentación de la homosexualidad femenina como algo natural:

If Sexton's rewriting of the Grimms' fairy tales suggests that the socialization of women in patriarchy distorts our natural development, Broumas forces us to consider the possibility that lesbianism is not deviant but a natural consequence of the undeniable fact that a woman's first love object, like a man's, is her mother (221).

El primero de estos poemas, "Beauty and the Beast", relata el descubrimiento del placer homosexual y, con él, el fin del dolor infligido por relaciones heterosexuales previas:

For years I fantasized pain  
driving, driving  
me over each threshold  
I thought I had, till finally  
the joy in my flesh would break  
loose with a terrible  
strain, and undulate  
in great spasmic circles, centered  
in cunt and heart. I clung to pain  
because  
[...] "Pain  
is the only reality".  
[...]  
Years  
of that reality. Pain the link  
to existence (55).

La Bestia representa, así, ese placer "enjaulado" que ahora se libera:

And I  
leaned and touched, leaned  
and touched you, mesmerized, woman, stunned  
by the tangible  
pleasure that gripped my ribs, every time  
like a caged beast, bewildered  
by this late, this essential heat (56).

---

To think of the word *lesbian* in terms of male-excluding or man-hating is profoundly to misunderstand these poets. Their poetry does not arise directly from nor concern itself primarily with a response to men. Its energy springs rather from the perception that women together and in themselves have a power which is transformative [...]. *Lesbian* is also the essential outsider, woman alone and integral, who is oppressed and despised by traditional society, yet thereby free to use her position to re-form and remember. She is a figure both of the satirist and the seer, a woman of integrity and power who is by nature and choice at odds with the world. *Lesbian* is also erotic connection, the primary energy of the senses which is both physical and intellectual, connecting women, a woman with herself, and women through time. Finally, lesbian signifies a change of relationships, radical internal transformations; it is a myth of psychic rebirth, social redemption, and apocalypse (294-295).

En el siguiente poema la autora pasará a explorar las implicaciones sociales de su orientación sexual. Tomando la figura de Cenicienta como referente describirá su situación privilegiada dentro del espacio masculino, en el que es aceptada como figura conciliadora pero en el que se encuentra aislada:

Apart from my sisters, estranged  
from my mother, I am a woman alone  
in a house of men  
who secretly  
call themselves princes, alone  
with me usually, under cover of dark. I am the one allowed in  
to the royal chambers, whose small foot conveniently  
fills the slipper of glass. The woman writer, the lady  
umpire, the madam chairman, anyone's wife (57).

Los halagos provenientes del juicio patriarcal –“The princes spoke/in their fathers language, were eager to praise me/ my nimble tongue (57)-, aunque la sitúan en la élite literaria y le ofrecen un prometedor futuro –“A woman co-opted by promises; the lure/of a job, the ruse of a choice” (57)-, corresponden a la misma voz que condena y estereotipa a las mujeres, por lo que su aceptación sería antinatural:

falsely  
against my kind, as each  
other sister was judged inadequate, bitchy, incompetent,  
jealous, too thin, too fat (57).

Por ello, preferirá volver a ser la Cenicienta que vive entre las cenizas del hogar – espacio femenino- que aquella admitida en el palacio donde gobierna el príncipe. La alusión final a las prematuras muertes por suicidio de las famosas poetas Sylvia Plath y Anne Sexton pone en evidencia el alto precio de no encontrar un lugar propio, al margen de los sistemas imperantes:

Give  
me my ashes. A cold stove, a cinder-block pillow, wet  
canvas shoes in my sisters', my sisters' hut. Or I swear  
I'll die young  
like those favored before me, hand-picked each one  
for her joyful heart (58).

Los tres poemas siguientes, “Rapunzel”, “Sleeping Beauty” y “Rumplestiltskin” reflejan la satisfacción erótica de la relación lésbica. En ellos, las protagonistas alcanzan una plena realización personal a través de una experiencia que les proporciona tanto placer erótico como plenitud intelectual. Así lo describe Carruthers al referirse al lenguaje de Broumas:

Innocence, play, sentience, and familiarity are the marks of Broumas' erotic language. Her love poetry desires not *raptus*, the loss of self, but depicts union through recognition, through images of choir, dance, laughter, touch, of diverse yet familiar voices making sweet harmony. The tongue, organ of speech and consciousness, which in romantic tradition is opposite and inadequate to the desired unconscious *raptus* of sexual union, is in this new context an instrument both of sex and consciousness (310).

En "Rapunzel", donde la autora cita a modo de epígrafe los versos iniciales del homónimo poema de Sexton, encontramos una protagonista que propone una nueva relación con su cuidadora:

Climb  
through my hair, climb in  
to me, love  
hovers here like a mother's wish.  
You may have been, though you're not  
my mother (59).

Así, rechaza los estereotipos sobre la mujer transmitidos por el relato tradicional y se convierte en la voz de las nuevas generaciones de lesbianas, que viven abiertamente su sexualidad a través de una fructífera experiencia:

*Old  
bitch, young  
darling.* May those who speak them  
choke on their words, their hunger freeze  
in their veins like lard.  
Less innocent  
in my public youth  
than you, less forbearing, I'll break the hush  
of our cloistered garden, our harvest continuous  
as a moan, the tilled bed luminous  
with the future yield. Red  
vows like tulips. Rows  
upon rows of kisses from all lips (60).

Esta explosión de sensualidad se repetirá en "Sleeping Beauty", donde el sueño no representará la pasividad femenina sino un estado de trance en el que es posible el encuentro erótico entre mujeres:

Dreamlike  
the taste of you  
sharpens my tongue like a thousand shells,  
bitter, metallic. I know  
as I sleep  
that my blood runs clear  
as salt  
in your mouth, my eyes (61-62).

El espíritu activo de la protagonista irá más allá del ámbito privado y chocará con una sociedad limitada por la rigidez de sus símbolos culturales. De este modo, la manifestación física será el modo de enfrentar la falta de un sistema semiótico que defina su realidad. La subversión de los códigos canónicos dará, pues, lugar a nuevas connotaciones:

City-center, mid-  
traffic, I  
wake to your public kiss. Your name  
is Judith, your kiss a sign  
to the shocked pedestrians, gathered  
beneath the light that means  
stop  
in our culture  
where red is a warning, and men  
threaten each other with final violence: *I will drink  
your blood*. Your kiss  
is for them  
a sign of betrayal, your red  
lips suspect, unspeakable  
liberties as we cross the street, kissing  
against the light, singing, *This  
is the woman I woke from sleep, the woman that woke  
me sleeping* (62).

Tal como señala Janet Beeler: “For Broumas, women loving women is the essential experience for which there is no adequate vocabulary. She speaks of this love as being beyond the words of our culture –that is, unutterable” (46). Por ello, pese a cantar desafiantes su libertad, la protagonista y su amante deberán valerse de las imágenes del patriarcado para construir una verdad alternativa. En ella, la Bella Durmiente disfruta tanto en el sueño como en la vigilia de la autonomía femenina al margen de las expectativas tradicionales.

Lo mismo sucede en “Rumpelstiltskin”, donde, como apunta Carruthers, la autora encuentra en la correspondencia femenina de la relación lésbica la base para crear un nuevo sistema mítico, en el que la musa permanece mujer y, por tanto, “she is not Other but Familiar, maternal and sororal, a well known face in the poet’s immediate community” (295-296). El enriquecimiento que surge de este intercambio convierte la experiencia erótica en un desafío intelectual compartido:

I have to write of these things. We were grown  
women, well  
traveled in our time.  
Did anyone



ever encourage you, you ask  
me, casual  
in afternoon light. You blaze  
fierce with protective anger as I shake  
my head, puzzled, remembering, no, no.  
[...]  
How to describe  
what we didn't know exist: a mutant organ, its function to feel  
intensely, to heal by immersion, a fluid  
element, crucial  
as amnion, sweet milk  
in the suckling months.  
Approximations.  
The words we need are extinct (65).

En los dos últimos poemas, “Little Red Riding Hood” y “Snow White”, la autora explora la relación madre-hija para conciliarla con su homosexualidad. Así, en su versión de *Caperucita Roja* la protagonista plantea a su madre su orientación sexual y, por tanto, su incapacidad de tener hijos en una unión tradicional. Para ello, retrocede hasta el momento de su nacimiento y toma la figura de la matrona como primera mujer que la guía hacia su naturaleza:

I slipped out like an arrow, but not before  
the midwife  
plunged to her wrist and guided  
my baffled head to its first mark (67).

Es ella quien la protege en su regazo frente a la amenazante figura del médico, quien encarna la imagen del lobo y representa las imposiciones masculinas de la sociedad. Así, la niña llora ante la presencia del doctor, rechazándolo a él y a los instrumentos con que pretende analizarla:

Dressed in my red hood, howling, I went-  
evading  
the white-clad doctor and his fancy claims: microscope,  
stethoscope, scalpel, all  
the better to see with, to hear,  
and to eat- straight from your hollowed basket  
into the midwife's skirts (67).

Esta actitud de repudio a lo masculino se prolongará a lo largo de su vida y será definitiva en su forma de vivir la sexualidad. Así, nos encontramos a una Caperucita que, al contrario del personaje clásico, obedece el mandato materno de no distraerse del camino marcado, aquí símbolo de la atracción erótica entre mujeres. A este respecto, es interesante observar cómo el simbolismo de la caperuza evoluciona a lo largo del poema,

siendo primero imagen de la sangre que cubre al niño en su nacimiento, para cargarse después de connotaciones sexuales y representar el clítoris femenino.

“Stick to the road and forget the flowers, there’s  
wolves in those bushes, mind  
where you got to go, mind  
you get there,” I  
minded. I kept  
to the road, kept  
the hood secret, kept what it sheathed more  
secret still. I opened  
it only at night, and with other women  
who might be walking the same road on their own  
grandma’s house, each with her basket of gifts, her small hood  
safe in the same part. I minded well (68).

Pese a haber encontrado una solución en su opción sexual, la poeta termina con el lamento por no poder concebir una hija que le permita ponerse de nuevo en contacto con su madre, fundida en este momento con la figura de la abuela. Sin embargo, aunque consciente de romper la sucesión generacional, el final del poema deja claro que no está dispuesta a continuar la tradición de unas mujeres que, debido a su heterosexualidad, están destinadas a convertirse en pasto de los lobos:

I have no daughter  
to trace that road, back to your lap with my laden  
basket of love. I’m growing  
old, old  
without you. Mother, landscape  
of my heart, architect of my body, what other gesture  
can I conceive  
to make with it  
that would reach you, alone  
in your house and waiting, across this improbable forest  
peopled with wolves and our lost, flower-gathering  
sisters they fed on (68).

El poema que cierra la colección, “Snow White”, continúa explorando las conexiones femeninas a través de la línea matriarcal. En él tres mujeres –abuela, madre e hija- establecen durante los años de guerra una intimidad solo posible gracias a la ausencia del padre, armonía que se rompe con el regreso de este:

Three women  
on a married bed, two  
mothers and two daughters.  
all through the war we slept  
like this, grand-  
mother, mother, daughter. Each night  
between you, you pushed and pulled  
me, willing from warmth to warmth.

Later we fought so  
bitterly through the peace  
that father blanched in his uniform  
battlelined forehead milky  
beneath the khaki brim (69).

La descripción del patriarca como figura militar, connotando su autoritarismo, contrasta con su pasividad ante el conflicto establecido entre las mujeres de la casa, lo que establece una analogía con el padre de Blancanieves en el relato tradicional. Otras autoras, como veremos más adelante, también han hecho alusión a la falta de personalidad de este personaje, considerándolo símbolo de un sistema anquilosado, que limita tanto al hombre como a la mujer. La ruptura propuesta por Broumas conducirá a un replanteamiento de las relaciones amorosas:

A woman  
who loves a woman  
who loves a woman  
who loves a man.  
*If the circle  
be unbroken...* (70).

Acto seguido, el poema pasa a describir en primera persona el rechazo de la protagonista hacia su esposo y, con él, ante una relación heterosexual falocéntrica:

This alien  
instrument I had learned to hone,  
to prize, to pride myself on, instrument  
for a music I couldn't dance,  
cry or lose  
anything to (70).

Así descubre su homosexualidad, que desde un principio relaciona con una recuperación de la conexión entre madre e hija –“mother/daughter, we lay” (70)-. Sin embargo teme la reacción de su progenitora, a la que pide aprobación para después entregarse a su identidad sexual como a un nuevo nacimiento, en el que el tradicional espejo abandona su papel de juez para convertirse en símbolo de semejanza y unión:

Defenseless  
and naked as the day  
I slid from you  
twin voices keening and the cord  
pulsing our common protest, I'm coming back  
back to you  
woman, flesh  
of your woman's flesh, your fairest, most  
faithful mirror,  
my love

transversing me like a filament  
wired to the noonday sun.  
Receive  
me, Mother (71).

El poemario de Broumas adquiere, pues, un carácter catártico que reconcilia a la autora con una realidad en principio hostil, llevándola a superar la frustración que impregnaba los textos de Sexton. En ambos casos, la deconstrucción del modelo patriarcal representado en los cuentos de hadas clásicos prepara el terreno para siguientes generaciones de escritoras, que continuarán explorando estos textos desde perspectivas cada vez más iluminadoras para la mujer.

#### IV. 1.2. Las versiones góticas de Angela Carter y Tanith Lee

El fenómeno de la revisión del cuento de hadas en la literatura contemporánea queda consagrado con la publicación en 1979 de la colección de relatos góticos *The Bloody Chamber*, por la autora británica Angela Carter (Eastbourne, 1940). La repercusión de esta obra, hoy incluida en numerosos programas universitarios a ambos lados del Atlántico, alcanza tanto a autores anglófonos como a otros en lengua española, sentando un precedente en este tipo de reescrituras y un punto de referencia ineludible para todo estudio sobre el tema. La influencia directa de Carter puede verse en Robert Coover, de quien fue amiga personal, y en la premiada escritora canadiense Margaret Atwood<sup>19</sup>, ella misma crítica de la autora.

Sin embargo, será su compatriota Tanith Lee (London, 1947), con los cuentos incluidos en *Red as Blood or Tales from the Sisters Grimm* (1983) quien más de cerca continúe la línea abierta por *The Bloody Chamber*. Los textos de Lee se enraízan profundamente en la estética gótica, a la vez que abren la puerta a la ciencia ficción como marco para la revisión de motivos tradicionales. Como veremos, ambas autoras llevarán a cabo una profunda subversión de los motivos tradicionales de los cuentos más conocidos, proporcionando nuevas alternativas para sus protagonistas.

La colección de Angela Carter comprende, entre otros relatos, las revisiones de *Barbazul*, *La Bella y la Bestia*, *Blancanieves* y *Caperucita Roja* bajo los títulos “The Bloody Chamber”, “The Courtship of Mr. Lyon”, “The Tiger’s Bride”, “The Snow Child”, “The Werewolf”, “The Company of Wolves” and “Wolf-Alice” (*The Bloody Chamber* 5). La violencia y el erotismo que emanan las nuevas versiones muestran la intención de la autora de crear un nuevo espacio femenino, “descolonizando” –tal como señalan Carolina Fernández y Merja Makinen- las estructuras patriarcales en torno a la

---

<sup>19</sup> La narrativa de Margaret Atwood (Ottawa, 1939) aparece perlada de referencias intertextuales a cuentos de hadas tradicionales. Así puede verse en su novela *The Handmaid’s Tale* (1985), donde encontramos como subtexto la historia de *Caperucita Roja* además de múltiples referencias bíblicas y mitológicas; este hecho se aprecia también en el relato “Bluebeard’s Egg” (1983) recogido en la colección del mismo título y en el que se explora el tema de la infidelidad a través del motivo de *Barbazul*. En este estudio no se llevará a cabo un análisis de estos textos ya que no presentan una reescritura *per se* de los relatos a los que aluden. Sin embargo, su gran difusión y reconocimiento en el panorama literario actual hacen necesario mencionarlos.

sexualidad femenina (*Las nuevas hijas de Eva* 22). De este modo, Makinen sugiere una lectura desde la confrontación de las protagonistas con la naturaleza más animal de su deseo, lo que las sitúa en un nivel de igualdad con el hombre que permite el mutuo disfrute: “In all the tales, not only is femininity constructed as active, sensual, desiring and unruly –but successful sexual transactions are founded on equality and the transforming powers of recognizing the reciprocal claims of the other” (9).

A este respecto, la crítica señala como antecedente teórico el ensayo *The Sadeian Woman*, publicado por la autora en 1978, tan solo un año antes de la aparición de *The Bloody Chamber*:

It’s fair to suppose that these two books represent two different approaches to the problem of the ‘nature’ of women and thus of men, one theoretical, one fictional; though in her work such divisions are less useful than in the work of others, since she blends myth-making into her theory and theorising into her myth (118).

*The Sadeian Woman* no solo sentó las bases ideológicas desde las que Carter reescribiría los conocidos cuentos de hadas tradicionales, sino que abrió toda una polémica en los círculos feministas de la época en torno a la pornografía. Para Carter, Sade concede a la mujer un poder sexual que supera su función reproductora, poniendo la pornografía “al servicio de las mujeres” (*The Sadeian Woman* 37) y, por tanto, desafiando la hegemonía cultural masculina:

But Sade is unusual amongst both satirists and pornographers, not only because he goes further than most satirists and pornographers, but because he is capable of believing, even if only intermittently, that it is possible to radically transform society and, with it, human nature, so that the Old Adam, exemplified in God, the King and the Law, the trifold masculine symbolism of authority, will take his final departure from amongst us. Only then will freedom be possible; until then, the freedom of one class, or sex, or individual necessitates the unfreedom of others (*The Sadeian Woman* 24).

Estas ideas causaron, sin embargo, numerosas reacciones negativas en su momento, ya que muchas feministas vieron en ellas una aceptación de los sistemas que encasillan a la mujer en sus roles tradicionales. De esta manera, Patricia Duncker se refiere a la colección de Carter como a una “combinación de psicología de la pornografía y lo gótico” donde, pese a la creación de una “nueva moral erótica”, las protagonistas responden al deseo masculino desde dentro de unas estructuras patriarcales nunca cuestionadas (3).

Con el tiempo, la crítica ha reivindicado la posición de Carter considerándola una superación del feminismo más radical. Así, Elaine Jordan apunta que Carter se resiste a

un enfoque feminista enfatizador de la visión de la mujer como víctima de una autoridad superior aunque no por ello deje de cuestionar estos mecanismos: “In Carter’s beast fables, lions, tigers and wolves are often much better than men, a judgement on them” (193).

Del mismo modo, Ellen Cronan Rose hace hincapié en la reivindicación de Carter de una sexualidad propiamente femenina: “Carter seems to be saying that love is not possible until one has come to accept and enjoy her sexuality, an accomplishment she associates in these stories with the mother/daughter relationship” (225). Así, juega con el famoso verso de Anne Sexton en el prólogo de su poema “Rapunzel” -“a woman/ who loves a woman/ is forever young” (Sexton: 35)-, para señalar que Carter supera la limitación de propuestas en las que se entiende el sexo en términos de género, mostrando en sus reescrituras que el desarrollo femenino: “Has been distorted by patriarchy; that is and must be grounded in the mother-daughter matrix; that it involves not only the glad acceptance of our sexuality. *That a woman who loves a woman who is herself has the power of loving another person*<sup>20</sup>” (227).

*The Sadeian Woman* es, pues, un referente fundamental a la hora de enfretar el análisis de las reescrituras de Carter, quien parece hacer en esta obra una declaración de intenciones acerca de su futura labor reescritural:

If women allow themselves to be consoled for their culturally determined lack of access to the modes of intellectual debate by the invocation of hypothetical great goddesses, they are simple flattering themselves into submission (a technique often used on them by men). All the mythic versions of women, from the myth of the redeeming purity of the virgin to that of healing, reconciling mother, are consolatory nonsenses; and consolatory nonsense seems to me a fair definition of myth, anyway. Mother goddesses are just as silly a notion as father gods. If a revival of the myths of these cults gives women emotional satisfaction, it does so at the price of obscuring the real conditions of life. This is why they were invented in the first place (*The Sadeian Woman* 5).

A la luz de estas reflexiones, “The Bloody Chamber” representa, tal como señala Aytül Özüm, el apropiamiento de los mecanismos tradicionales reflejados en los cuentos clásicos para reconstruir una realidad al margen de convencionalismos: “Carter’s tales fabricate new cultural and literary realities in which sexuality and free will in women replace patriarchal traits of innocence and morality in traditional fairy tales” (2).

---

<sup>20</sup> Cursiva mía.

El relato que abre y da título a la colección, “The Bloody Chamber”, retoma el cuento de *Barbazul* para replantear la experiencia erótica femenina y las relaciones entre madre e hija. Carter adopta un ángulo diametralmente opuesto al de los relatos tradicionales para presentar una figura materna de gran fortaleza, una mujer con un excitante pasado como hija de un terrateniente en Indo-China que ha crecido acostumbrada a defenderse por sí misma:

My Tagle-featured, indomitable mother; what other student at the Conservatoire could boast that her mother had outfaced a junkful of Chinese pirates, nursed a village through a visitation of the plague, shot a man-eating tiger with her own hand and all before she was as old as I? (*The Bloody Chamber* 7).

Al contrario que muchas de sus homólogas en los cuentos de hadas canónicos, esta madre no muere dejando a su hija abandonada a la pasividad paterna o la perversidad de una madrastra, sino que al enviudar se convierte en la única protectora de su hija. Su cuidado en guardar el revólver heredado de su marido nos recuerda que ya antes disparó un arma y anticipa el final del relato donde, como veremos, volverá a hacerlo:

Her gallant soldier never returned from the wars, leaving his wife and child a legacy of tears that never quite dried, a cigar box full of medals and the antique service revolver that my mother, grown magnificently eccentric in hardship, kept always in her reticule (*The Bloody Chamber* 8).

Se trata, pues, en este caso de una madre que representa un activo modelo femenino para su hija y que, lejos de empujarla al matrimonio, por muy beneficioso que este parezca para su familia, cuestiona sus razones: “‘Are you in you love him?’. ‘I’m sure I want to marry him’, I said” (*The Bloody Chamber* 7). Además, pese a sospechar el error que la joven está cometiendo al casarse con el rico y maduro Marqués<sup>21</sup>, respetará su decisión y estará disponible al final cuando –como veremos– esta la necesite.

El aprendizaje a través de la experiencia erótica se plantea como piedra angular del relato. De este modo, Carter explora tanto la necesidad de afirmación sexual de la mujer como los peligros del sometimiento a una sexualidad programada desde el paradigma falocéntrico.

---

<sup>21</sup> La crítica ha señalado en numerosas ocasiones la alusión al Marqués de Sade en este personaje. Gran aficionado al arte y la literatura pornográficos, de los que posee una representativa colección en la biblioteca y las paredes de su castillo, el Barbazul de Angela Carter es el autor de su propia fantasía sadomasoquista. Así lo señala Robin Ann Sheets: “Carter’s voyeuristic Marquis is indeed a sadist –in terms of his sexual preactivities and in terms of his control of narrative: he has arranged the setting, written the script, and set the plot in motion” (647).



El texto se llena, así, de símbolos y alusiones a la perversidad del Marqués, que seduce a una protagonista casi niña ávida de iniciarse en el mundo adulto: “I was seventeen and knew nothing of the world; my Marquis had been married before, more than once, and I remained a little bemused that, after those others, he should now have chosen me” (*The Bloody Chamber* 9). En este contexto, la gargantilla de rubíes que recibe como regalo de boda funcionará en la narración no solo como metáfora de las implicaciones de sometimiento económico y sexual asociadas al matrimonio, sino de la degeneración violenta de ese poder: “His wedding gift, clasped round my throat. A chocker of rubies, two inches wide, like an extraordinary precious slip throat” (*The Bloody Chamber* 11).

Sarah Sceats apunta aquí a una alusión a la figura del vampiro ya que, cuando el Marqués besa los rubíes de la gargantilla, esta metonímicamente se clava en el cuello de la joven esposa (109):

The Bluebeard figure of the cannibalistic Marquis has lips that are repeatedly described as red and often as wet. It is as though he were perpetually eating or drinking –but eating or drinking what? Blood? [...] More general connections are implicit, linking gender, rank, age, and economic dependence with sexual mistreatment, vampirism, and murder, all of which reflect the exercise of power (109-110).

La protagonista queda, pues, vampirizada por una sexualidad masculina dominante a través de la cual forja su propio deseo. Así, solo asume su identidad erótica al verse reflejada en la mirada de su esposo, aumentada y multiplicada simbólicamente por el monóculo de este y los espejos que rodean el lecho matrimonial:

I saw him watching me in the gilded mirrors with the assessing eye of a connoisseur inspecting horseflesh, or even of a housewife in the market, inspecting cuts on the slab. I'd never seen, or else had never acknowledged, that regard of his before, the sheer carnal avarice of it; and it was strangely magnified by the monocle lodged in his left eye. When I saw him looking at me with lust, I dropped my eyes but, in glancing away from him, I caught sight of myself in the mirror. And I saw myself, suddenly, as he saw me, my pale face, the way the muscles in my neck stuck out like thin wire. I saw how much that cruel necklace became me. And, for the first time in my innocent and confined life, I sensed in myself a potentiality for corruption that took my breath away (*The Bloody Chamber* 11).

De este modo, el carácter femenino queda construido a partir de la imaginaria patriarcal: “I swear to you, I had never been vain until I met him” (*The Bloody Chamber* 12) puntualiza la joven al describir las joyas y vestidos con que es agasajada y posteriormente “disfrazada” a gusto del Marqués. Sin embargo, al narrar en primera

persona su propia historia, recobra la voz acallada en el relato tradicional, convirtiendo en denuncia el reconocimiento de su victimización.

Así, antes de quedarse sola en el castillo, la protagonista de Carter vive una experiencia nunca descrita en las versiones más conocidas del cuento: la pérdida de su virginidad. Este encuentro sexual la convierte en el objeto pasivo de las fantasías pornográficas de su esposo a la vez que, mediante la reproducción especular de la escena, se erige como epítome una sexualidad femenina dominada:

He made me put my choker, the family heirloom of one woman who had escaped the blade. With trembling fingers, I fastened the thing about my neck. It was cold as ice and chilled me. He twined my hair into a rope and lifted it off my shoulders so that he could better kiss the downy furrows below my ears; that made me shudder. And he kissed those blazing rubies, too. He kissed them before he kissed my mouth. Rapt, he intoned: 'Of her apparel she retains/ Only her sonorous jewelry.'

A dozen husbands impeled a dozen brides while the mewling gulls swung on invisible trapezes in the empty air outside (*The Bloody Chamber* 17).

La trampa de las llaves y la habitación prohibida, ideada para castigar la curiosidad que pone en peligro el sistema falocéntrico, no es, pues, más que una excusa para el sometimiento y su degeneración en violencia física. Así, al igual que en el relato tradicional, la protagonista se ve atrapada en el macabro plan de su esposo, aunque en esta ocasión intuye tanto la manipulación que la sitúa en el papel de víctima como su capacidad para la subversión y la desobediencia:

I was afraid, not so much of him, of his monstrous presence, heavy as if he had been gifted at birth with more specific gravity than the rest of us, the presence that, even when I thought myself most in love with him, always subtly oppressed me... No. I was not afraid of him; but of myself. I seemed reborn in his unreflective eyes, reborn in unfamiliar shapes. I hardly recognized myself from his descriptions of me and yet –might there not be a grain of beastly truth in them? And, in the red firelight, I blushed again, unnoticed, to think he might have chosen me because, in my innocence, he sensed a rare talent for corruption (*The Bloody Chamber* 20).

Por ello, después de una breve conversación telefónica con su madre en la que no consigue contener el llanto, decide enfrentarse a la verdad escondida tras su matrimonio: "That bunch of keys no longer intimidated me, for I was determined, now, to search through them all for evidence of my husband's true nature" (*The Bloody Chamber* 24). La curiosidad infantil descrita en los textos canónicos se convierte aquí, pues, en la acertada intuición de una protagonista que parece salir de su ingenuidad y activarse ante la ausencia de su opresor. Su visita a las diferentes estancias del castillo obedecerán ahora a la búsqueda de pruebas de un crimen cada vez más patente: "And this absence of

evidence of his real life began to impress me strangely; there must, I thought, be a great deal to conceal if he takes such pains to hide it. [...] Was he not rich enough to do without crime? Or was the crime itself his profit?" (*The Bloody Chamber* 25).

El descubrimiento de la cámara sangrienta supondrá finalmente, además de la comprobación de sus sospechas, el descubrimiento de la mujer valiente e independiente que latía en su interior, devolviéndole la conexión con la línea matriarcal que había sido interrumpida: "Until that moment, this spoiled child did not know she had inherited nerves and a will from the mother who had defied the yellow outlaws of Indochina. My mother's spirit drove me on, into that dreadful place, in a cold ecstasy to know the very worst" (*The Bloody Chamber* 28).

El encuentro con los restos de las anteriores mujeres del Marqués, alguna de las cuales parece haber aceptado con gusto su destino –"On her throat I could see the blue imprint of his strangler's fingers [...]. The worst thing was, the dead lips smiled" (*The Bloody Chamber* 28)-, hace que la protagonista asuma plena conciencia del papel jugado en su propia victimización y su responsabilidad en escapar de esta. Así, la metáfora del "ojo de Dios", respresentado en la joya del anillo de compromiso, supone una nueva alusión a la mirada patriarcal convencionalmente aceptada por la mujer a través de la cual queda definida: "The light caught the fire opal on my hand so that it flashed, once, with a baleful light, as if to tell me the eye of God –his eye- was upon me. My first thought, when I saw the ring for which I had sold myself to his fate, was, how to scape it" (*The Bloody Chamber* 29).

Sin embargo, Carter no rechaza la relación amorosa heterosexual como opción para alcanzar una vida plena y acepta la posibilidad, también apuntada por Perrault, de que la protagonista encuentre una nueva pareja. Pero mientras la versión canónica solo menciona este hecho al final, la británica introduce a un nuevo personaje, Jean-Ives, afinador de pianos ciego que se muda al castillo como parte del servicio y que quedará prendado de la música de su señora.

Aunque Jean-Ives se convierte en el confidente de la joven y posteriormente en su amante, no responderá al paradigma masculino del rescatador. La protagonista no cuenta tampoco con esa expectativa; así, agradece su lealtad pero deja claro que debe enfrentarse sola a su destino:

‘You have no more time,’ said Jean-Yves. ‘He is here. I know it. I must stay with you.’  
‘You shall not!’ I said. ‘Go back to your room, now. Please.’  
He hesitated. I put an edge of steel in my voice, for I know I must meet my lord alone.  
‘Leave me!’ (*The Bloody Chamber* 33-34).

De esta manera, toma conciencia de la herencia cultural que la encasilla y es capaz de asumir su papel desde la crítica, subvirtiendo el carácter moralizante de la versión clásica:

I must pay the price of my new knowledge. The secret of Pandora’s box; but he had given me the box, himself, knowing I must learn the secret. I had placed a game in which every move was governed by a destiny as oppressive and omnipotent as himself, since that destiny was himself; and I had lost. Lost at that charade of innocence and vice in which he had engaged me. Lost, as the victim loses to the executioner (*The Bloody Chamber* 34).

Este conocimiento le proporciona ahora un nuevo poder. Así, aunque sin éxito, intentará usar en su defensa los mecanismos de sumisión de los que ha sido víctima para seducir al Marqués y darle muerte:

I saw myself, pale, pliant as a plant that begs to be trampled underfoot, a dozen vulnerable, appealing girls reflected in as many mirrors, and I saw how he almost failed to resist me. If he had come to me in bed, I would have strangled him, then (*The Bloody Chamber* 35).

Al fracasar su plan, deberá esperar la llegada de la madre para lograr escapar de su fatal destino. Con la cabellera blanca al viento y cabalgando con la destreza de una amazona, la figura materna se convierte en símbolo de experiencia y valentía, paralizando al asesino en el momento en el que se dispone a cometer su crimen. Carter juega aquí con la alusión a la imagen mítica de Medusa; así, invierte la metáfora del espejo permitiendo a la mujer apropiarse de la mirada que limita al otro. De este modo, es ahora el Marqués quien queda reducido a una mera estampa de Barbazul:

You never saw such a wild thing as my mother, her hat seized by the winds and blown out to sea so that her hair was her white mane, her black lisle legs exposed to the thigh, her skirts tucked round her waist, one hand on the reins of the rearing horse while the other clasped my father’s service revolver and, behind her, the breakers of the savage, indifferent sea, like the witnesses of a furious justice. And my husband stood stock-still, as if she had been Medusa, the sword still raised over his head as in those clockwork tableaux of Bluebeard that you see in glass cases at fairs (*The Bloody Chamber* 40).

Al contrario que en el texto canónico, ni la curiosidad se establece como defecto ni la venganza como resolución de la historia. La recuperación del poder femenino a través del modelo materno restaura un equilibrio que permite la felicidad de la protagonista, pese a una sociedad en la que todavía imperan otros esquemas: “We know we are the source of many whisperings and much gossip but the three of us know the truth of it and mere chatter can never harm us” (*The Bloody Chamber* 40).

Sin embargo, el final del relato recupera el motivo del castigo para replantear la moral esgrimida por Perrault. En este caso, la marca de sangre que el Marqués imprimió en la frente de la protagonista deja evidencia de su “vergüenza”, que no es otra que el haber aceptado los roles sexuales tradicionales basados en el binomio “cazador-presa”: “Not paint no powder, no matter how thick or white, can mask that red mark on my forehead; I am glad he cannot see it –not for fear of his revulsion, since I know he sees me clearly with his heart- but, because it spares my shame” (*The Bloody Chamber* 41). Tal como señala Sheets, Carter alude de esta forma a la implicación de la mujer en los mecanismos de sumisión y hace una llamada a su toma de responsabilidad:

We cannot achieve freedom, according to Angela Carter, until we understand our own historically determined involvement in sadomasochism. And if we are to move beyond the oppositions of male/female, dominant/submissive, sadist/masochist, then a reconceptualization of the mother’s role might be the place to begin (657).

Del mismo modo, Ángeles de la Concha hace referencia a la inversión de la metáfora del espejo en la ceguera del nuevo amante, quien representa la ausencia de la mirada que impide el desarrollo personal de la mujer y hace posible una relación igualitaria:

La simbología es muy significativa, pues si la seducción y la muerte del yo tenían como origen la mirada del hombre y la imagen que le presenta el espejo, la salvación requiere que el juego de espejismos explícitamente no pueda existir, como condición de posibilidad de desarrollo de un yo femenino (102).

Kathleen Manley considera que este final presenta a una protagonista todavía “en proceso”, cuya subjetividad va definiéndose a lo largo de la historia que ella misma narra como necesidad expiatoria. En este contexto, la curiosidad no es sino el motor que la encamina hacia la madurez (92).

Por su parte, los dos siguientes relatos de la colección, “The Courtship of Mr. Lyon” y “The Tiger’s Bride”, presentan sendas variaciones de “La Bella y La Bestia”. En el primero encontramos una versión cercana a la historia original. Así, Bella deberá asistir a una cena con la Bestia en pago de la rosa blanca que su padre arrancó del jardín de esta. A través de este texto, Carter explora la construcción del estereotipo femenino para posteriormente revisarlo mediante la reivindicación de una sexualidad sin trabas.

La obediencia exagerada de la protagonista, quien acepta sin resistencia su estancia con La Bestia en beneficio del padre, representa su asimilación al modelo patriarcal: “Do

not think she had no will of her own; only, she was possessed by a sense of obligation to an unusual degree and, besides, she would gladly have gone to the ends of the earth for her father, who, she loved dearly” (*The Bloody Chamber* 45-46). Así, se entrega al papel de sumisión que de ella se espera –“When she saw the great paws lying on the arm of his chair, she thought: they are the death of any tender herbivore. And such a one she felt herself to be, Miss Lamb, spotless, sacrificial. Yet she stayed, and smiled, because her father wanted her to do so” (*The Bloody Chamber* 45)- y establece con La Bestia una relación de otredad que le impide el reconocimiento y aceptación de sus instintos: “It was in her heart to drop a kiss upon his shaggy mane but, though she stretched out her hand towards him, she could not bring herself to touch him of her own free will, he was so different from herself” (*The Bloody Chamber* 48).

Por ello, cuando se encuentra de vuelta en su casa, lejos de La Bestia, la encontramos transformada en una caprichosa “gatita”. La metáfora del espejo vuelve a funcionar aquí para aludir a las expectativas sociales respecto al aspecto y al comportamiento femenino:

You could not have said that her freshness was fading but she smiled at herself in mirrors a little too often, these days, and the face that smiled back was not quite the one she had seen contained in the Beast’s agate eyes. Her face was acquiring, instead of beauty, a lacquer of the invincible prettiness that characterizes certain pampered, exquisite, expensive cats (*The Bloody Chamber* 49).

Solo la superación de esta imagen conduce al pleno reconocimiento tanto personal como del otro: “How was it she had never noticed before that his agate eyes were equipped with lids, like those of a man? Was it because she had only looked at her own face, reflected there? (*The Bloody Chamber* 50)”, simbolizado en este caso por la combinación de lo humano y lo animal en la unión de “Mr. y Mrs Lyon”. Tal como señala Anny Crunelle-Vanrigh, esta última escena epitomiza la ambigüedad de la naturaleza de los protagonistas, quienes rompen con la moral del cuento tradicional donde se recompensa la virtud femenina y se restaura la humanidad de La Bestia (133).

“The Tiger’s Bride” retoma este mismo tema para alejarse de la estructura del texto canónico y desarrollar la rebeldía de Bella ante los estereotipos femeninos que limitan su sexualidad. En este caso, el padre pierde a su hija en una partida de póker contra La Bestia, un terrateniente que se oculta tras una máscara, peluca y ropajes antiguos que hacen de él una figura grotesca y vulnerable pese a su poder: “He is a

carnival figure made of papier mâché and crêpe hair” (*The Bloody Chamber* 53). En ambas reescrituras La Bestia representa, tal como apunta Makinen, no al hombre o a lo masculino, sino a la naturaleza instintiva e irracional que forma parte del individuo y que no debe ser negada:

The felines signify otherness, a savage and magnificent power, outside humanity. In one story, women are pampered, in the other treated as property, but in both cases the protagonists chose to explore the dangerous, exhilarating change that comes from choosing the beast [...]. In both cases the beasts signify a sensuality that the women have been taught might devour them, but which, when embraced, gives them power, strength and a new awareness of both self and other (10).

De este modo, la muchacha experimenta una curiosidad inmediata hacia quien es ahora su patrón ligada a las historias y leyendas de la tradición oral, anticipando el tono erótico de la relación que se establecerá entre ambos personajes:

Lost to The Beast! And what, I wondered, might be the exact nature of his ‘beastliness’? My English nurse once told me about a tiger-man she saw in London, when she was a little girl, to scare me into good behaviour, for I was a wild wee thing and she could not tame me into submission with a frown or the tribe of a spoonful of jam. If you don’t stop plaguing the nursemaids, my beauty, the tiger-man will come and take you away. They’d brought him from Sumatra, in the Indies, she said; his hinder parts were all hairy and only from the head downwards did he resemble a man (*The Bloody Chamber* 55-56).

Carter recupera, así, la importancia de la oralidad y el matriarcado en la iniciación sexual femenina, donde el reconocimiento de los instintos aparece integrado en la experiencia de la mujer desde la infancia:

If this young lady was not a good little girl and did note at her boiled beetroot, then the tiger –man would put on his big black travelling cloak lined with fur, just like your daddy’s, and hire the Erl-King’s galloper of wind and ride through the night straight to the nursery and - Yes, my beauty! GOBBLE YOU UP! How I’d squeal in delighted terror, half believing her, half knowing that she teased me. And there were things I knew that I must not tell her. In our lost farm yard, where the giggling nursemaids initiated me into the mysteries of what the bull did to the cows, I heard about the waggoner’s daughter. Hush, hush, don’t let on to your nursie we said so; the waggoner’s lass, hare-lipped, squint-eyed, ugly as sin, who would have taken her? Yet, to her shame, her belly swelled amid the cruel mockery of the ostlers and her son was born of a bear, they whispered (*The Bloody Chamber* 56).

En este sentido, Marina Warner destaca la conexión de las conversaciones entre mujeres y el poder narrativo de su discurso, considerando el conocimiento oral como una forma de “crianza maternal” indispensable en la formación femenina (182). Así, alude al cotilleo o *gossip* –término cuyo significado original estaba ligado al papel de las mujeres en un nacimiento- como manifestación de este vínculo:

Yet the changes in meaning of the word ‘gossip’, however pejoratively weighted, illuminate the influential part of women in communicating through informal and unofficial networks, in

contributing to varieties of storytelling, and in passing on their experience in narrative (*The Bloody Chamber* 33).

Por esta razón, cuando Bella se enfrenta a su cautiverio presenta una madurez bien distinta de la ingenuidad propia de las heroínas canónicas:

Old wives' tales, nursery fears! I knew well enough the reason for the trepidation I cosily titillated with supstitious marvels of my childhood on the day my childhood ended. For now my own skin was my sole capital in the world and today I'd make my first investment (*The Bloody Chamber* 56).

Así, cuando el mayordomo de La Bestia le comunica el deseo de su señor de contemplarla desnuda, Bella reacciona con una iniciativa que ridiculiza la autoridad patriarcal y desacraliza su poder. Del mismo modo que harán, como veremos, autoras como Rosario Ferré y Luisa Valenzuela<sup>22</sup>, Carter desafía las convenciones estipuladas como “comportamiento femenino” y nos muestra una protagonista capaz de reír a carcajadas y humillar a quien intenta manipularla:

I could scarcely believe my ears. I let out a raucous guffaw; no Young lady laughs like that! my old nurse used to demonstrate. But I did. And do [...]. 'You may put me in a windowless room, sir, and I promise you I will pull my skirt up to my waist, ready for you. But there must be a sheet over my face, to hide it; though the sheet must be laid over me so lightly that it will not choke me. So I shall be covered completely from waist upwards, and no lights. There you can visit me once, sir, and only the once. After that I must be driven directly to the city and deposited in the public square, in front of the church. If you wish to give me money, then I should be pleased to receive it. But I must stress that you should give me only the same amount of money that you would give to any other woman in such circumstances. However, if you choose not to give me a present, then that is your right.'  
How pleased I was to see I struck The Beast to the heart! (*The Bloody Chamber* 59).

Pese a su condición de rehén, Bella es ahora quien establece las reglas del juego, apropiándose del lenguaje pornográfico para acallar el mandato andro-logocéntrico. De esta forma se desplaza, tal como señala Hélène Cixous, hacia una posición que le permite la exploración de su propia capacidad creadora:

Si la mujer siempre ha funcionado «en» el discurso del hombre, significante siempre referido al significante contrario que anula la energía específica, minimiza y ahoga los sonidos tan diferentes, ha llegado ya el momento de que disloque ese «en», de que lo haga estallar, le dé la vuelta y se apodere de él, que lo haga suyo, aprehendiéndolo, metiéndoselo en la boca, en la propia boca, y que, con sus propios dientes le muerda la lengua, que se invente una lengua para adentrarse en él. Y con qué soltura, ya verás, puede, desde ese «en» donde se agazapa somnolienta, asomar a los labios que sus espumas invadirán (59).

Aún en consonancia con las ideas de Cixous –“Tampoco se trata de apoderarse de sus instrumentos, ni de ocupar su posición de dominio [...]”. El poder femenino es tal que al

---

<sup>22</sup> En sus ensayos “La cocina de la escritura” y “La mala palabra”, Ferré y Valenzuela reclaman respectivamente el lenguaje obscuro y la palabrota en boca de la mujer.



apoderarse de la sintaxis, [...], la mujer irá hacia lo imposible, donde crea al otro, sin morir por ello” (59-60)-, la protagonista rompe con los parámetros de sumisión femenina que le impedían un encuentro igualitario con la Bestia.

Margaret Atwood considera la escena en la que Bella se desnuda ante la criada mecánica, simulacro de sí misma, como símbolo de superación del rol de objeto sexual que había sucedido a su rol de hija. Así, una vez que se presenta ante el otro como sujeto y no como objeto, podrá surgir el amor:

Love can occur only freely and between equals, so those afraid of it will wish to persevere the conditions of user and used. Equality in “The Tiger’s Bride” is not achieved by the conversion of the tiger to Mr. Tyger. Instead, the woman is divested of her “cold white meat of contract”, her status as object, and discovers herself as animal, as beast, as appetite, as energy rather than the object of energy. The tiger licks off her skin, and underneath it she is – behold!- a tiger herself (126).

La transformación final de la protagonista será, pues, tal como apuntaba Atwood, el resultado de haber tomado la iniciativa y subvertido las reglas del juego. Así, su desnudo en privado anticipa la cita en el bosque en la que se mostrará finalmente desnuda a la Bestia, pero solo después de que esta haya mostrado ante ella la naturaleza que tan cuidadosamente ocultaba bajo su máscara y ropajes. A continuación, ya de vuelta en la mansión, Bella acudirá a los aposentos de la Bestia para consumir un encuentro carnal que revela su propia animalidad, igualándola a su amante:

He dragged himself closer and closer to me, until I felt the harsh velvet of his head against my hand, then a tongue, abrasive as sandpaper. ‘He will lick the skin off me!’ And each stroke of his tongue ripped off skin after successive skin, all the skins of a life in the world, and left behind a nascent patina of shining hairs. My earrings turned back to water and trickled down my shoulders; I shrugged the drops off my beautiful fur (*The Bloody Chamber* 67).

Cronan Rose está de acuerdo con la visión de Bettelheim de que los cuentos con animales representan nuestra naturaleza primaria, específicamente los impulsos sexuales, y añade que Carter da una vuelta de tuerca más a esta representación al reivindicar una sexualidad concreta: la femenina.

Carter’s tale is just as much about “undoing the repression of sex” as is the original. But it is also about undoing the oppression of gender. Beauty discovers the animal in herself –her sexuality- only by stripping herself of the veneer of civilization which has socialized her as a woman.

Carter’s retelling of “Beauty and the Beast” also questions the Freudian account of female development, in which a woman achieves sexual maturity by shifting her attachment from a father to a male lover (225).

Así ocurrirá también en los tres relatos alrededor del tema de la licantropía: “The Werewolf”, “The Company of Wolves” y “Wolf-Alice”, donde funde el cuento de “Caperucita Roja” con las antiguas historias sobre hombres-lobo para aludir a la parte más salvaje y oscura de la condición humana. Aunque “The Company of Wolves” es la reescritura más explícita de la leyenda tradicional, analizaré conjuntamente los tres textos por considerarlo más enriquecedor para mi estudio<sup>23</sup>.

Crunelle-Vanrigh apunta que en estos relatos, al igual que en los dedicados a la revisión de “La Bella y La Bestia”, la autora presenta a unas protagonistas que desestabilizan la identidad de sus homónimos masculinos y los sacan de la oposición binaria “hombre o bestia”: “Woman, in the form of Beauty or the Wolf-girl, is the liminal figure endowed with a power to take her partner across the boundaries of either/or into undecidability and the destabilization of identity” (139).

En ellos, la sexualidad será la piedra angular para alcanzar la madurez personal; de ahí que el lobo no venga ya a representar el poder patriarcal y sus peligros, sino que pase a ser la metáfora de la fusión entre razón e instintos que caracteriza a todo ser humano. De tal modo, en estos textos no solo encontraremos la figura del hombre-lobo, sino también la de la abuela-lobo y la niña-lobo.

En el caso de “The Werewolf” y “The Company of Wolves” nos encontramos con dos claras reescrituras de “Caperucita Roja”, pues ambos relatos toman el motivo fundamental del cuento original –el paso de la niñez a la pubertad- y lo desarrollan en un mismo espacio: los bosques, donde los peligros de la naturaleza están más cerca del hombre. Sin embargo, en contraste con la ingenuidad de la muchacha descrita por Perrault o los Grimm, los niños que viven en este ambiente crecen antes y están preparados para enfrentarse a cualquier situación.

Así, la chica que se encamina a casa de la abuela en “The Werewolf” no solo lleva una cesta con viandas, sino un cuchillo para defenderse, ya que “she knew the forest too well to fear it but she must always be on her guard” (*The Bloody Chamber* 109). Es importante señalar que ha sido la madre la que le ha dado el arma a la hija con la

---

<sup>23</sup> Estos tres relatos fueron llevados al cine por el director irlandés Neil Jordan en la película *The Company of Wolves* (1984). El guión, escrito conjuntamente por Jordan y Angela Carter, capta a la perfección el ambiente y el contenido de los textos fundiéndolos en una misma historia, lo que demuestra que la propia autora los consideraba íntimamente relacionados.

confianza de que esta sabrá cómo usarla: “Here, take your father’s hunting knife; you know how to use it” (*The Bloody Chamber* 109). Tal como veíamos en “The Bloody Chamber”, esta cercanía entre las mujeres de distintas generaciones es un tema fundamental en los relatos de Carter, donde el proceso de maduración sexual está íntimamente ligado al matriarcado. De este modo, la muchacha no deberá evitar al lobo en su camino a casa de la abuela, sino que tendrá que confrontarlo:

When she heard that freezing howl of a wolf, she dropped her gifts, seized her knife and turned on the beast. It was a huge one, with red eyes and running, grizzled chops; any but a mountaineer’s child would have died of fright at the sight of it. It went for her throat, as wolves do, but she made a great swipe at it with her father’s knife and slashed off its right forepaw (*The Bloody Chamber* 109).

Por ello, cuando más tarde descubra que el animal y su abuela son uno y lo mismo, aprenderá, tal como señala Cronan Rose, que ser una mujer adulta significa “to be sexual, animal” (225). Así, al igual que anteriormente se había enfrentado al animal, ahora deberá hacerlo con quien representa su entrada a la madurez:

She pulled back the sheet but the old woman woke up, at that, and began to struggle, squawking and shrieking like a thing possessed. But the child was strong, and armed with her father’s hunting knife; she managed to hold her grandmother down long enough to see the cause of her fever. There was a bloody stump where her right hand should have been, festering already (*The Bloody Chamber* 109).

El irónico final del relato, en el que la muerte de la abuela a manos de sus supersticiosos vecinos permite a la nieta ser independiente y “prosperar” –“Now the child lived in her grandmother’s house; she prospered” (*The Bloody Chamber* 110)- presenta una ambiciosa alternativa al final feliz tradicional, ofreciendo una continuidad del legado matriarcal a la vez que rompe con los modelos patriarcales asociados al mismo. Así lo comenta Jerzy Kamionowski: “The crisp tone of this brief statement augments its moral ambiguity –this IS a happy ending (independence plus prosperity) –but it also suggest the beginning of the young girl’s new life with no ancestors teaching her what role she must play in society” (45).

Para Atwood, el mensaje de “The Werewolf” es doble: las mujeres también pueden ser licántropas, y una “buena chica” no significa que esta deba ser una víctima: “*Good means good at*” (130).

“The Company of Wolves” repite el mismo proceso de “The Werewolf” para elaborar una narración más cercana al cuento tradicional. El texto aparece dividido en dos

partes bien diferenciadas. En la primera, se describen una serie de leyendas y supersticiones relacionadas con los hombres-lobo donde encontramos elementos que ya aparecían en el relato anterior. Es el caso del lobo que una vez muerto presenta miembros humanos, ya que “the wolf may be more than he seems” (*The Bloody Chamber* 111). Esto da paso a la segunda parte, en la que se desarrolla la historia de una nueva Caperucita.

Al igual que en “The Werewolf”, nos encontramos ante una protagonista que contradice el modelo de inocencia y candidez canónico. Como señala Kamionowsky, “she is a child that has never heard of fairy tales” (45), ya que ha crecido en un ambiente donde los niños “do not stay young for long” (*The Bloody Chamber* 113). Así, no duda en aventurarse al bosque segura de que no correrá peligro: “She is quite sure the wild beasts cannot harm her although, well-warned, she lays a carving knife in the basket her mother has packed with cheese” (*The Bloody Chamber* 113). En esta ocasión, las alusiones sexuales, mucho más directas y frecuentes que en el texto precedente, convertirán la historia en el relato de la iniciación sexual de la joven.

De este modo, se insiste en la virginidad de la muchacha –“She is an unbroken egg, she is a sealed vessel; she has inside her a magic space the entrance to which is shut tight with a plug of membrane; she is a closed system; she does not know how to shiver” (*The Bloody Chamber* 114)- para después destacar que ya es biológicamente una mujer, puesto que posee “the clock inside her that will strike, henceforward, once a month” (*The Bloody Chamber* 113). La caperuza roja, tejida por la abuela, se carga así de connotaciones relacionadas con la menstruación femenina y la preparación natural del cuerpo para mantener relaciones sexuales, un estado que no es solamente físico sino mental: “this strong-minded child insists she will go off through the wood” (*The Bloody Chamber* 113).

Esta disposición de la joven ante la vida y sus desafíos hace que, cuando encuentra al hombre que pretende seducirla, sepa entrar en el juego que la llevará a un deseado encuentro carnal:

What will you give me if I get to your grandmother’s house before you?

What would you like? she asked disingenuously.

A kiss.

Commonplaces of a rustic seduction; she lowered her eyes and blushed.

He went through the undergrowth and took her basket with him but she forgot to be afraid of the beasts, although now the moon was rising, for she wanted to dawdle on her way to make sure the handsome gentleman would win his wager (*The Bloody Chamber* 115).

Pero antes la abuela deberá dejarle paso, representando con su muerte la continuidad del legado que ella retomará: “He strips off his trousers and she can see how hairy his legs are. His genitals, huge. Ah! huge. The last thing the old lady saw in all this world was a Young man, eyes like cinders, naked as a stone, approaching her bed” (*The Bloody Chamber* 116).

Cuando la protagonista llega a la casa y se encuentra a solas con quien quiere “devorarla”, adquiere la sabiduría de la abuela y asume su nueva naturaleza de mujer adulta: “She closed the window on the wolves’ threnody and took off her scarlet shawl, the colour of poppies, the colour of sacrifices, the colour of her menses, and, since her fear did her no good, she ceased to be afraid” (*The Bloody Chamber* 117). Llegado el momento del famoso diálogo en el que la muchacha va descubriendo uno a uno los rasgos animales del impostor que ocupa el lugar de la anciana, esta nueva Caperucita tomará la iniciativa para llevar a cabo un auténtico *striptease*, pasando así de seducida a seductora:

What shall I do with my shawl?

Throw it on the fire, dear one. You won’t need it again.

She bundled up her shawl and threw it on the blaze, which instantly consumed it. Then she drew her blouse over her head; her small breasts gleamed as if the snow had invaded the room.

What shall I do with my blouse?

Into the fire with it, too, my pet.

The thin muslin went flaring up the chimney like a magic bird and now off came her skirt, her woollen stockings, her shoes, and on to the fire they went, too, and were gone for good. The firelight shone through the edges of her skin; now she was clothed only in her untouched intergument of flesh. This dazzling, naked she combed out her hair with her fingers; her hair looked white as the snow outside. Then went directly to the man with red eyes in whose unkempt mane the lice moved; she stood up on tiptoe and unbuttoned the collar of his shirt.

What big arms you have.

All the better to hug you with.

Every wolf in the world now howled a prothalamion outside the window as she freely gave the kiss she owed him (*The Bloody Chamber* 117-118).

La confianza en sí misma y en su propio instinto es ahora tal que –al igual que la Bella de *The Tiger’s Bride*- estallará en carcajadas ante el ridículo alarde de agresividad masculina de su pareja, adelantándosele de nuevo para fundirse con él “in a savage marriage ceremony” (*The Bloody Chamber* 118):

What big teeth you have!

She saw how his jaw began to slaver and the room was full of the clamour of the forest’s liebestod but the wise child never flinched, even when he answered:

All the better to eat you with.

The girl burst out laughing; she knew she was nobody's meat. She laughed at him full in the face, she ripped off his shirt for him and flung it into the fire (*The Bloody Chamber* 118).

El descubrimiento del lado salvaje por parte de la muchacha contrasta con la ternura de la escena final –“See! sweet and sound she sleeps in granny's bed, between the paws of the tender wolf” (*The Bloody Chamber* 118)- mostrando una vez más que para Carter el amor solo es posible sin represiones y en términos de igualdad.

Después de la abuela-lobo y el cazador-lobo, “Wolf Alice” explora una última variante de licántropo; la de una chica criada por los lobos que aparece dislocada entre el mundo humano y animal al quedar excluida de los sistemas lingüísticos de ambos:

Could this ragged girl with brindled lugs have spoken like we do she would have called herself a wolf, but she can not speak, although she howls because she is lonely [...]. Sometimes the sharp ears of her foster kindred hear her across the irreparable gulf of absence; they answer her from faraway pine forest and the bald mountain rim. Their counterpoint crosses and criss-crosses the night sky; they are trying to talk to her but they cannot do so because she does not understand their language even if she knows how to use it for she is not a wolf herself, although suckled by wolves (*The Bloody Chamber* 119).

Esta existencia fuera de las referencias simbólicas del lenguaje le impide adaptarse a la vida del convento que la acoge, rebelándose contra sus imposiciones a través de lo que Julia Kristeva definía como el rechazo a través de la identificación con lo “abjecto” (*Powers of Horror* 3): “When the Mother Superior tried to teach her to give thanks for her recovery from the wolves, she arched her back, pawed the floor, retreated to a far corner of the chapel, crouched, trembled, defecated –reverted entirely, it would seem, to her natural state” (*The Bloody Chamber* 120).

Sin embargo, la muchacha tampoco regresará a vivir entre los lobos, sino que se adaptará a convivir con el Duke, un marginado como ella acusado por el pueblo de licántropo. Así, ambos parecen buscar su identidad mediante las manifestaciones más crudas de su naturaleza, manteniendo una relación independiente pese a su cercanía. La constante aparición de espejos a lo largo del relato marcará el desarrollo de ambos personajes hasta llegar a un encuentro que los reconcilia consigo mismos y su entorno. De este modo, mientras el Duke responde solo a su insaciable instinto depredador, incapaz de proyectar una imagen que le represente en el mundo real –“His eyes see only appetite. These eyes open to devour the world in which he sees, nowhere, a reflection of himself; he passed through the mirror and now, henceforward, lives as if upon the other side of things” (*The Bloody Chamber* 121)-, la niña-lobo lleva a cabo un

autodescubrimiento que comienza con la llegada de la pubertad y que culmina con su reconocimiento en el reflejo que le devuelve el espejo:

This habitual, at last boring, fidelity to her every movement finally woke her up to the regretful possibility that her companion was, in fact, no more than a particularly ingenious variety of the shadow she cast on sunlit grass. Had not she and the rest of the litter tussled and romped with their shadows long ago? She poked her agile nose around the back of the mirror; she found only dust, a spider stuck in his web, a heap of rags. A little moisture leaked from the corners of her eyes, yet her relation with the mirror was now far more intimate since she knew she saw herself within it (*The Bloody Chamber* 124).

Cristina Bacchilega ve en esta escena una crítica a la teoría lacaniana de la etapa del espejo y de sus implicaciones para la mujer, ya que propone una subjetividad alternativa que no depende de la visualización ni del lenguaje y, por tanto, no excluye la participación del cuerpo (163). Así lo señala también Kimberly Lau:

Wolf-Alice recognizes herself in the mirror not as the ideal coherent self of Lacan's mirror stage (for Lacan, a misrecognition) but rather as a shadow, as reflection, and is this different recognition that keeps her from entering into the symbolic, maintains her subjectivity outside the language (91).

Los espejos no son ya la voz de la cultura patriarcal, como señalaban las autoras de *The Madwoman in the Attic*, sino que se convierten en símbolo de aceptación de la complejidad que nos caracteriza como seres humanos. Por ello, Crunelle-Vanrigh, se refiere a Alice como “Carter's most mysterious representative of feminine otherness” (142) ya que el personaje pone “her dialectic of repetition and difference at the service of a revaluation of the marginal that is the feminine, sabotaging -as she would- patriarchal structures and phallogocentrism” (142).

De este modo, se invertirán los motivos clásicos de la historia tradicional, en los que la niña se entretiene en el bosque y es finalmente devorada por el lobo. Así, cuando el Duke es perseguido y atacado por su condición de licántropo, es Alice quien le localiza gracias a su sentido del olfato y le ayuda a escapar. Una vez a salvo, será ella quien haga uso de la boca, pero esta vez para lamer al herido y descubrir así un rostro que ahora sí encuentra su correspondencia en el espejo:

She leapt upon his bed to lick, without hesitation, without disgust, with a quick, tender gravity, the blood and dirt from his cheeks and forehead [...]. Little by little, there appeared within it, like the image on photographic paper that emerges, first, a formless web of tracery, the prey caught in its own fishing net, then in firmer yet still shadowed outline until at last as vivid as real life itself, as if brought into being by her soft, moist, gente tongue, finally, the face of the Duke (*The Bloody Chamber* 125).

Aunque “Wolf Alice” cierra la colección de *The Bloody Chamber*, comentaremos en último lugar el relato “The Snow Child”, situado entre las revisiones de *La Bella y La Bestia* y las de *Caperucita Roja* y dedicado a la reescritura de *Blancanieves*. Este texto se desmarca del resto por ser la única revisión que no presenta una nueva dimensión de la heroína tradicional, sino que explora el personaje antagonista; en este caso, la madrastra y su relación con el deseo masculino.

De esta forma, la figura de Blancanieves surge no como fruto del ansia femenina por la reproducción, como ocurre en las conocidas versiones clásicas, sino como proyección de la fantasía sexual masculina. Así, al hacer realidad su deseo, el Conde provoca los celos de su pareja: “As soon as he completed her description, there she stood, beside the road, white skin, red mouth, black hair and stark naked; she was the child of his desire and the Countess hated her” (*The Bloody Chamber* 91-92).

Después de varios intentos fallidos por deshacerse de la muchacha, la Condesa finalmente le encarga que le recoja una rosa con la que la joven se pincha y cae muerta. En este momento el Conde da rienda suelta a su lujuria, violando el cadáver de la chica ante la mirada de su esposa. Acto seguido el cuerpo se derrite y desaparece. El único rastro que queda de Blancanieves es la rosa que ahora el Conde ofrece a la Condesa y que ella rechaza nada más tocarla: “It bites!-she said” (*The Bloody Chamber* 92). Para Makinen el relato cobra así una dimensión simbólica que representa la imposibilidad y ambivalencia del deseo: “‘Snowchild’ presents the unattainability of desire, which will always melt before possession. No real person can ever satisfy desire’s constant deferral” (11).

Soman Chainani lleva su interpretación aún más lejos, considerando que el texto abre nuevos caminos en la revisión del discurso patriarcal tanto de los cuentos de hadas como de la narrativa pornográfica. Por su parte, Chainani analiza “Snow White” bajo la luz de *The Sadeian Woman* concluyendo que la autora consigue deconstruir el *status quo* superando las carencias de las interpretaciones feministas:

“Snow Child”, however, empowers neither the heroine nor the villainess and instead simply depicts the power imbalance of the patriarchal status quo. If Gilbert and Gubar lack the textual basis to explain the stepmother’s hatred, then Carter brings back the absent King/father figure to imply that an unflinching depiction of current sexual relations provides sufficient context for a meaningful revision of the original story (219).



Con *The Bloody Chamber*, Carter da, pues, un giro al acercamiento crítico de las reescrituras de Sexton y Broumas, abriendo una nueva línea revisionista con la que coinciden –como veremos– las principales escritoras en lengua española que se contemplarán más adelante en este estudio. Volviendo a la tantas veces utilizada imagen del espejo, Kay Stone se refiere así a esta evolución en el tratamiento del cuento de hadas como material intertextual:

Early writers, unhappy with the images they perceived as reflected in the *Märchen* insisted that the mirror was at fault, while later writers pointed out that other images could be perceived in the same mirror. If we care about looking again at both *Märchen* and myth we might see that they offer flexible paradigms for positive transformations- female *and* male. Eve was the first consumer of the fruit of knowledge, and she shared this dangerous delight with Adam (“Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales” 234).

Será la también británica Tanith Lee quien siga más de cerca el modelo propuesto por Carter. Así, solo cuatro años después de la publicación de *The Bloody Chamber*, Lee aún en *Red as Blood: or Tales from the Sisters Grimmer* (1983) todos sus relatos dedicados a la revisión de cuentos de hadas tradicionales. La estética gótica –muy cercana al estilo de Carter– y la ciencia ficción –género por el que Lee es especialmente conocida– marcan esta colección en la que encontramos versiones de *Blancanieves*, *La Bella Durmiente*, *Cenicienta*, *Caperucita Roja* y *La Bella y la Bestia*. Los títulos elegidos por la autora serán, respectivamente, “Red as blood”, “Thorns”, “When the clock strikes”, “Wolfland” y “Beauty” (4).

En “Red as blood” la protagonista, Bianca, hereda de su difunta madre la condición de vampiro. La nueva reina –the Witch Queen– no puede ver a su hijastra reflejada en el espejo, por lo que intentará convertirla al cristianismo. Bianca, todavía niña, se rebela contra las imposiciones que van en contra de su naturaleza:

The second Queen gave Bianca a tiny crucifix of golden filigree. Bianca would not accept it. She ran to her father and whispered, “I am afraid. I do not like to think of Our Lord dying in agony on His cross. She means to frighten me. Tell her to take it away” [...].  
When Bianca was twelve years old, the Witch Queen said to the King, “Bianca should be confirmed so that she may take Communion with us”.  
“This may not be”, said the King. “I will tell you, she has not been christened, for the dying word of my first wife was against it. She begged me, for her religion was different from ours. The wishes of the dying must be respected”.  
“Should you not like to be blessed by the Church” said the Witch Queen to Bianca. “To kneel at the golden rail before the marble altar. To sing to God, to taste the ritual Bread and sip the ritual Wine”  
“She means me to betray my true mother”, said Bianca to the King. “When will she cease tormenting me?” (27-28).

La reina decidirá, pues, matar a Bianca, la cual usará su poder de seducción y su mortífero beso para evitar ser asesinada por el leñador enviado de su madrastra. Sin embargo, no podrá evitar caer envenenada por una manzana que contiene un trozo del pan de la Eucaristía. Finalmente, un príncipe en el que se observan las cicatrices de la crucifixión se acercará al ataúd de la princesa, lo que provocará un movimiento de tierra que la hará escupir la manzana y resucitar. De esta manera, Bianca es salvada de acuerdo al paradigma de la redención cristiana perdiendo en consecuencia su identidad:

But she seemed to walk into a shadow, into a purple room; then into a crimson room whose emanations lanced her like knives. Next she walked into a yellow room where she heard the sound of crying which tore her ears. All her body seemed stripped away; she was a beating heart. The beats of her heart became two wings. She flew. She was a raven, then an owl. She flew into sparkling pane. It scorched her white. Snow white. She was a dove. She settled on the shoulder of the Prince and hid her head under her wing. She had no longer anything black about her, and nothing red (35).

De regreso al castillo, transformada de nuevo en una niña, la reina puede ahora someterla a su voluntad, encerrándola en el espacio de su control; esto es, en el espejo que ahora sí puede reflejarla:

She was in the palace. She was seven years old.  
The Witch Queen, her new mother, hung a filigree crucifix around her neck:  
“Mirror”, said the Witch Queen. “Whom do you see?” “I see you, mistress”, replied the mirror. “And all in the land. I see Bianca” (36).

Con la voluntad igualmente anulada despertará la princesa de “Thorns”, lo que conllevará de nuevo al éxito de la tradicional bruja del cuento. Así lo reconoce al abandonar el castillo un desilusionado príncipe, protagonista principal de este relato:

On the road the black stone was still standing up, and there was a raven perched on it which stared at him with silver eyes.  
“So after all, you had the last laugh, -Thirteen Lady”, he said to it. “You were more clever than you thought” (48).

Lee rompe así con las expectativas del final feliz y explora los sentimientos de miedo, extrañeza y finalmente resignación ante la imposibilidad del amor que experimentan aquellos que se suponían predestinados. El fin del sueño de la princesa supone, pues, el comienzo de una pesadilla para quien la ha despertado: “He had never really been afraid until she woke, and look at him. Then the fear began” (48).

De este modo, el príncipe asistirá a fantasmagóricas escenas en las que los miembros de la corte retornan a la vida asumiendo una existencia pseudo-humana, lejos de recuperar lo que el hechizo interrumpiera cien años atrás:

The people moved rustily, and stared about like ghosts. They were so old, and yet they had hardly lived at all. The king and queen drew her into their embraces, moving like puppets [...].

Even she, his princess, sitting at his side, seemed to be looking up at him out of her beautiful eyes through the dull water of an ocean –the century which was between them (48).

Aceptando el fracaso de su amor, príncipe y princesa no podrán sino despedirse:

He took her hand, which felt unreal, like the hand of a doll, and said, “Madam, I can’t stay with you”.

“This I know, she said. “I saw it in your face at once” She didn’t weep, or frown, but she murmured: “After all, I am asleep. I shall never be awake again” (48).

El triunfo del mal adquiere un mayor desarrollo en la reescritura de *Cenicienta* presente en “When the clock strikes”. En esta ocasión, la autora lleva a cabo una elaboración más compleja de la narración, añadiendo a la misma referencias metanarrativas e intertextuales. Así, la historia aparece contada a modo de leyenda por un narrador en la sala de baile del castillo. Su interlocutor, que espera un carruaje después de visitar el lugar como atracción turística, será interpelado a lo largo del relato en relación a su conocimiento previo de lo que está escuchando: “Possibly you have been told the story? No? Oh, but I am certain that you have heard it, in another form, perhaps” (50). La falta de concreción de la identidad del visitante facilita su identificación con el lector, quien quedará asimismo atrapado en la extraña familiaridad de los eventos relatados: “I hazard you have begun to recognize the story by now. I see you suppose I tell it wrongly. Believe me, this is the truth of the matter. But if you would rather I left off the tale... No doubt your carriage will soon be here –No? Very well. I shall continue” (56).

Los componentes del conocido cuento aparecen vampirizados, adquiriendo cualidades totalmente opuestas a las que los caracterizaban originalmente. Así, nos encontramos a una Cenicienta satánica que, después de la muerte de su madre – condenada por brujería- seguirá las instrucciones de esta para llevar a cabo la venganza contra el Duque que destruyera su linaje. Pretendiendo una humildad y piedad extremas, la muchacha, quien se nombra así misma Ashella, se retira a vivir entre las cenizas de la cocina hasta conseguir ser olvidada.

Lee hace aquí un guiño irónico a la tradición popular al presentar a una madrastra y hermanastras que intentan agradar a la joven sin ningún resultado, lo que lleva a la nueva esposa a preocuparse de la posible reputación que esto pudiera acarrearle:

“Can you do nothing with the girl?” she demanded of her husband. “People will say that I and my daughters are responsible for her condition and that I ill-treat the maid from jealousy of her dead mother”

“Now how could anyone say that?” protested the merchant, “when you are famous as the epitome of generosity and kindness” (55).

Pero será el reloj, tal como adelanta el título, el elemento que cobre crucial relevancia en esta nueva versión de la historia. El narrador se refiere a él desde el principio como algo que puede interesarnos examinar, adelantando su importancia en el desenlace de los acontecimientos. Así, ofrece una detallada descripción de sus inquietantes características:

Beginning at the first hour, they are, in this order, a girl-child, a dwarf, a maiden, a youth, a lady and a knight. And here, notice, the figures grow older as the day declines: a queen and a king for the seventh and eighth hours, and after these, an abbess and a magician and next to last, a hag. But the very last is strangest of all. The twelfth figure; do you recognize him? It is Death (49).

La aparición de Ashella en el baile real así como sus posteriores acciones quedarán ligadas a sus campanadas y a los metafóricos personajes que representan.

De esta manera, la joven hará su entrada justo en el momento en que el reloj marca “la hora del mago” mostrando una belleza y una sensualidad muy diferentes a la pasividad y pureza de su tradicional predecesora: “For an instant she stood there, all white, as though she had brought the winter snow back with her. And then she loosed the cloak from her shoulders, it slipped away, and she was all fire [...]. She was so beautiful it was hard to look at her for very long” (60). El modelo femenino representado en el cuento de hadas canónico queda, pues, transformado, amenazando el *status quo* masculino: “She danced as she appeared, like fire. Though if you had asked those men whether they would rather tie her to themselves, as the prince did, they would have been at a loss. For it is not easy to keep pace with fire” (61).

Posteriormente, al llegar la hora en la que debe abandonar el baile, el reloj se convertirá en el instrumento maléfico de Ashella, quien se transforma ante los ojos de su acompañante en la misma imagen de la muerte:

And then, in the ballroom, Death struck the first note on the golden bell.  
The girl smiled and she said,  
“I curse you in my mother’s name”.  
The second stroke.  
“I curse you in my own name”.  
The third stroke.  
“And in the name of those that your father slew”.  
The fourth stroke.

“And in the name of my Master, who rules the world”.

As the fifth, sixth, the seventh strokes peeled out, the prince stood nonpulsed. At the eighth and the ninth strokes, the strength of the malediction seemed to curdle his blood. He shivered and his brain writhed. At the tenth stroke, he saw a change in the loveliness before him. She grew thinner, taller. At the eleventh stroke, he beheld a thing in a ragged black cowl and robe. It grinned at him. It was all grin below a triangle of sockets of nose and eyes. At the twelfth stroke, the prince saw Death and knew him (62).

Al igual que en la historia “oficial”, un zapato de cristal será la única pista de la muchacha que le quede al príncipe, aunque en esta ocasión se trate de una trampa que lo conducirá a la muerte: “He raved that Death had borne her away but he would recover her from Death. She had left the glass shoe as a token for her love” (63). De esta manera, el príncipe será asesinado cuando cree haber descubierto dónde se hallaba Ashella y el zapato se romperá en mil pedazos. Tal como señala el narrador, la ciudad caerá a partir de entonces en manos de bandidos que la llevan a la ruina, lo que justifica que él mismo esté contando esta historia: “As you were quick to note, many here bear a miserable existence by conducting visitors about the streets, the palace, showing them the dregs of the city’s past” (64).

El final del cuento no se restringe a los límites de la historia narrada, sino que se abre hacia la audiencia del narrador –el visitante del castillo y, por extensión, nosotros mismos- quien se convierte en potencial víctima de la propia Cenicienta-muerte y, por tanto, del reloj en el que habita. Al mismo tiempo queda irónicamente subrayada la capacidad de transformación de las historias transmitidas, incluida la que acabamos de escuchar:

It is the clock. It has a certain –what shall I call it?- power, to draw me back. I am not trying to unnerve you. Why should you suppose that? Because my knowledge of the city, of the story? You think that I am implying that I myself am Death? Now you laugh. Yes, it is absurd. Observe the twelfth figure on the clock. Is he not as you have always heard Death described? And am I in the least like that twelfth figure? Although, of course, the story was not as you have heard it, either (65).

Finalmente, en “Wolfland” y “Beauty” –revisiones de *Caperucita Roja* y *La Bella y la Bestia* respectivamente- Lee explora el tema de la aceptación personal a través de dos formatos cuentísticos diferentes. Así, en el primero continúa el tono gótico de los anteriores relatos mientras que en el último adopta el estilo propio de la narrativa de ciencia ficción.

“Wolfland” se acercará, de este modo, a las versiones de Ángela Carter del personaje tradicional, presentando a una protagonista que deberá asumir su naturaleza

licántropa. Se trata aquí de Lisel, una joven huérfana de madre quien, al cumplir dieciséis años, recibe una carta de su misteriosa y adinerada abuela materna –Anna la Matriarca– requiriéndola en su castillo del bosque. La invitación llega acompañada de una capa roja que refleja la excentricidad de la anciana y se ajusta de inmediato al carácter rebelde de la muchacha:

A swirling cloak of scarlet velvet leap like a fire from its box to Lisel's hands. It was lined with albino fur, all but the hood, which was lined with the finest and heaviest red brocade. A clasp of gold joined the garment at the throat, the two portions, when closed, forming Anna's personal device, a many-petaled flower. Lisel had exclaimed with pleasure, embracing the cloak, picturing herself flying across the solid white river like a dangerous blood-red rose (107).

Pese a una inicial reacción negativa –“Lisel did not wish to obey” (106)-, la chica se siente obligada a acudir a la cita de Anna la Matriarca, atraída además por su futura herencia. Así, emprenderá un viaje marcado por la presencia de los lobos, que despertarán en ella una curiosidad paralela a la que le producen su abuela y su truculento pasado:

“I'm not afraid,” Lisel said haughtily. She glanced at the trees. “I've never seen a Wolf. I should be interested to see one” [...].

Lisel smiled to herself. She was not at all afraid, not of the problematical wolves, not even of the eccentric grandmother she had never seen before. In a way, Lisel was looking forward to the meeting, now her annoyance at vacating the city had left her. There had been so many bizarre tales, so much hearsay. Lisel even caught gossip concerning Anna's husband. He had been a handsome princely man, whose inclinations had not match his appearance. Lisel's mother had been sent to the city to live with relations to avoid this monster's outbursts of perverse lust and savagery. He had allegedly died one night, mysteriously and luridly murdered on one of the forest traces (108-109).

La curiosidad será lo que guíe a Lisel cuando rechace el transporte propuesto por su padre, escoltado por varios hombres armados, y suba al extraño carruaje enviado por Anna. De nuevo, la protagonista es conducida por su abuela a una situación en la que debe enfrentar el miedo. Lisel, consciente de hacer una elección que deja atrás sus temores, se lanza a lo desconocido confiando en la sabiduría de la anciana:

She could refuse, and refuse thereby the goodwill, the gifts, the ultimate fortune her grandmother could bestow. Or she could brush aside her silly childish fears and walk boldly from the sled to the carriage. [...] Go home, she said regally to her father's servants. My grandmother is wise and would hardly put me in danger (110-111).

Así, cuando se da cuenta de que el carruaje está siendo escoltado por una manada de lobos y ve la cara de uno de ellos asomándose a su ventanilla el pánico la conduce a una reacción defensiva que anticipa su licantropía:

With a shrill howl, scarcely knowing what she did, Lisel flung herself at the closed door and the Wolf the far side of it. Her eyes also blazed, her teeth also were bared, and her nails raised as if to claw. Her horror was such that she appeared ready to attack the Wolf in its own primeval mode, and, as her hands struck the glass against its face, the Wolf shied and dropped away (112).

El ambiente en casa de la abuela continúa exponiendo a Lisel a estos animales, quienes parecen estar ligados a ella de forma irremediable. De hecho, la anciana le irá desvelando paulatinamente la naturaleza de su legado:

“Don’t speak like that, Grandmère. This is the first time I’ve met you, and you talk of dying”. “Did I? No, I did not. I spoke of *departure*. Nothing dies, it simply transmogrifies”. Lisel watched politely this display of apparent piety. “As for my mansion”, Anna went on, “you mustn’t consider sale, you know” [...] “The château has stood on this land for many centuries. The old name for the spot, do you know that?” “No, Grandmère” “This, like the whole of the forest, was called the Wolfland. Because it was the wolves’ country before ever men set foot on it with their piffling little roads and traces, their carriages and folds frightened walls. Their country then, and when the winter comes, their country once more” (115-116).

La protagonista descubrirá, pues, una herencia que poco tendrá que ver con las riquezas materiales que esperaba y mucho con su creciente afinidad con la abuela. Lisel comienza, pues, a comprender su papel en la continuidad matriarcal que su madre no pudo transmitirle:

“You see what it is to be a woman, Lisel. Is that what you want? The irrevocable marriage vow that binds you forever to a monster? And even if he is a good man, which is a rare beast indeed, you may die an agonizing death in childbed, just as your mother did”. Lisel swallowed. A number of things went through her head now. A vague acknowledgement that, though she envisaged admiration, she had never wished to marry and therefore never consider it, and a starker awareness that she was being told improper things. She desired to learn more and dreaded to learn it (117).

Finalmente, Anna explica cómo las mujeres-lobo le ofrecieron unirse a ellas para poder escapar de los maltratos de su esposo, a quien, una vez transformada, daría muerte. Ahora es Lisel la que recibe este poder:

“I mean,” said Anna, “that the liqueur you drank is made from the same yellow flowers I ate to give me the power of transmogrification. I mean that the Wolf-magic, once invoked, becomes hereditary, yet dormant. I mean that what the goddess of the Wolfland conveys must indeed be paid for at the hour of death –unless another will take up the gift” (134).

El lobo con el que la protagonista debe enfrentarse reside, pues, en su interior. La autora enfatiza esta idea redirigiendo hacia la joven unas preguntas que hacen eco a aquellas que su homóloga tradicional formulara al animal disfrazado de abuela. De este modo, es ahora la anciana quien plantea a la nieta el reconocimiento de su identidad:

“I’ve put nothing on you that was not already yours. Look in a mirror. Look at your hair and your eyes and your beautiful teeth. Haven’t you always preferred the night to the day, staying up till the morning, lying abed till noon? Don’t you love the cold forest? Doesn’t the howl of the wolf thrill you through with fearful delight? And why else should the Wolfland accord you an escort, a pack of wolves running by you on the road. Do you think you’d have survived if you’d not been one of their kind, too?” (134).

La historia culmina con la completa transfiguración de Lisel, quien, ya licántropa, sigue los pasos de la abuela:

She did not know what she felt or if she believed. Then a wolf sang in the forest. She lifted her head. She suddenly know frost and running and black stillness, and a platinum moon, red feasts and wild hymnings, lovers with quicksilver eyes and the race of the ice wind that stare smashed under the hard soles of her four feet [...]. She hastened out through the doors and over the winter park and followed her grandmother away into the Wolfland (135-136).

Al igual que Angela Carter y, posteriormente, Luisa Valenzuela –como veremos-, Lee recupera a través de su re-escritura de *Caperucita Roja* el antiguo simbolismo de los hombres-lobo para conducir a la protagonista a una aceptación absoluta de su naturaleza. Zipes señala que este encuentro con lo salvaje era un ritual común en las sociedades primitivas, donde el lobo era considerado un animal protector:

Primitive tribes and societies looked upon the werewolf positibely (even though with awe) because the werewolf pointed the way toward integration of the cultural and the wild elements of humans. Ironically, to learn to howl with the wolves (or to learn to dance with the witches) meant opening oneself up to the essence of nature, and through this experience, one could achieve greater self-awareness. In order to be able to live in a social order and in order to be tame and self-aware, archaic societies believed that one had to have spent some time in the wilderness. One could only know what one’s inner nature meant by having gone outside oneself (*Trials and Tribulations* 68).

El último relato de esta serie y también el más extenso, “Beauty”, revisa el cuento tradicional de *La Bella y la Bestia* desde la estética fantástica de la ciencia ficción<sup>24</sup>, al mismo tiempo que recupera el mito de *Eros y Psique* subyacente en los orígenes orales de esta historia. La protagonista, Estár, –“ill-named for a distant planet, meaning the same as

---

<sup>24</sup> En su artículo “Fairy Tales and Science Fiction”, Eric S. Rabkin reflexiona sobre la cercanía del género de la ciencia ficción al de los cuentos de hadas, destacando que ambos –ya sea con respecto al pasado o al futuro- se caracterizan por la atemporalidad de sus motivos:

The coincidence of wish fulfillment and temporal domains in both science fictions and fairy tales is no accident. As Arthur C. Clarke has often mentioned, a “sufficiently advance technology is indistinguishable from magic”. The literature of sufficiently advanced technology is called science fiction. The ample correspondence between science fiction and fairy tales has led to frequent similarities in stylistic technique, audience attitude, character of the protagonist, choice of motif, and overall structure (80).



the Greek word *psyche*” (168)- será requerida por un alienígena de inteligencia superior, del que se enamorará sin haber visto su verdadero aspecto.

Concebida naturalmente en un mundo en el que la mayoría de los humanos nacen de manera artificial, Estár se muestra distinta a su familia, no pareciendo encajar en su ambiente pese al amor recibido por ella. De este modo, cuando le pide a su padre que después de un viaje de negocios le traiga de regalo una rosa, este no se sorprenderá al recibir desde otro planeta la flor encerrada en una caja de cristal, símbolo de la obligación de pagar con una hija la ayuda alienígena prestada a la Tierra:

And there, on the periphery of the group, alone, his third daughter, his born daughter, and he grew cold at the perfection of the omens. [...] It was as if she had known. He had heard rumors of such things before. [...]

“Yes”, Estár said. “I see it must be me. They are your daughters. I am only your guest”.

“Estár”, he said. “What are you saying?”.

“No”, she said, “I am sorry”. I meant only I have nothing to lose, or little –a nice home, a kind father- but they have everything to lose... love, children, brilliance- No, it has to be me, doesn't it?” (173).

Una vez instalada en la extrema comodidad del nuevo planeta, donde “As she had bitterly foreseen, she was no more un-at-home in the alien's domicile than in her father's” (181), Estár comenzará a sentir curiosidad por conocer a quien allí la ha convocado; una emoción que desde el principio denota una latente atracción erótica: “She was growing restless. The fear, the rage, had turned to a fearful angry ache to know –to seek her abductor, confront him, perhaps touch him, talk to him” (181). Así, cuando telepáticamente acuerda encontrarse con él, experimentará lo que pronto se convertirá en amor: “She looked up, and an extraordinary sensation filled her eyes, her head, her whole torso. It was not like fear at all, more like some other tremendous emotion. She almost burst into tears” (182).

Sin embargo, la fealdad por la que los alienígenas son conocidos entre los humanos y que les lleva a esconderse bajo ropajes y máscaras en presencia de estos, le produce a Estár un terror que contradice sus sentimientos y la hace dudar de sus instintos:

“I should like”, she said, “to return to my father's house”

“At any time, you may do so”.

“But I want”, she said, “to stay there. I mean that I don't want to come back here”.

She waited. He would say she had to come back. Thus, she would have forced him to display his true and brutal omnipotence.

He said, “I'm not reading your mind, I assure you of that. But I can sense instantly whenever you lie”.

“Lie? What am I lying about? I said, I want to go home”.

“Home is a word which has no meaning for you, Estár Levina. This is as much your home as the house of your father”.

“This is the house of a beast”, she said, daringly. She was very cold, as if winter had abruptly broken in. “A superior, wondrous monster” (184).

Pese a ello, su profunda conexión con el extraterrestre continúa creciendo hasta dar lugar al pleno reconocimiento de su pasión, que se manifiesta tanto en el plano mental - “The electric irresistible charisma”, she wrote, “of the thing one has always yearned for. To be known, accepted, and so to be at peace. No longer unique, or shut in, or shut out, or alone” (186)- como en el físico: “Yes, for weeks her sleep had been full of dreams of him, incoherent but sexual dreams, dreams of desire. And yet he was a shadow. She dreamt of coupling in the dark, blind, unseeing” (195).

De esta forma, Estár cree estar preparada para aceptar la apariencia de su amado, pero al contemplar su desnudez no puede soportar la visión y le abandona buscando refugio en casa de su padre. Allí fracasa en el intento de borrar su imagen, así como tampoco consigue anular la intensa conexión mental que la une a él:

She knew that he had spoken to her, despite the miles between them, and the manner in which she had left him. There were no words at all. It was like a whisper, or the brush of a low breeze across the plateaux of her mind. She felt a wonderful slowness fill her, and a silence (200).

La protagonista regresa, pues, al lado del ser que ama para descubrir que su inicial rechazo no se debió a lo horrendo de su aspecto sino, por el contrario, a la incapacidad de asimilar la superioridad física e intelectual presente en este:

He was like himself, his kind, and his eyes were their eyes, compelling, radiant of intellect and intelligence even in their strangeness, and even in their beauty. For he was beautiful. Utterly and dreadfully beautiful. Coming to the Earth in the eras of its savagery, he would have been worshipped in terror as a god. [...]

And she herself, of course, had run from this very thing. Not his alien hideousness –his beauty, which had withered her. To condescend to give herself to one physically her inferior, that might be acceptable. But not to offer herself to the lighting bulb, the solar flame. She had seen and she had been scorched, humiliated and made nothing, and she had run away, ashamed to love him (203).

La revelación final, en la que el alienígena le explica a Estár que ella es en realidad hija de su especie –la cual debió usar úteros humanos para poder salvarse de una extinción segura- provoca un cambio de perspectiva que invierte el canon de belleza desde el que hasta ahora interpretábamos la historia. Ser la bella o la bestia es, pues, una cuestión de punto de vista. Así lo refleja la protagonista al expresar una nueva preocupación: “And the way I am –my looks... Do you find me ugly?” (208).

El encuentro erótico que cierra el relato plantea la fusión con la otredad presente en nosotros mismos como medio para una realización plena: “And she experienced in her own mind the glorious wonder he felt at the touch of her skin’s smoothness like a cool leaf, just as he would experience her delirious joy in the touch of his velvet skin” (208). Lee vuelve aquí de nuevo al sustrato mitológico del cuento tradicional aludiendo a la fusión de Eros y Psique. Así, “the soul –Psyche, Estár, (well-named)- refinds a freedom and a beauty lost with birth” (208). Sin embargo, tal como señala Sarah Lefanu, “Lee is offering an ironic commentary on the genres from which she is borrowing and, more boldly, she is doing what Science Fiction at its best always tries to do, offering an oblique if not ironic commentary on the conditions under which we live” (134).

*Red as blood* constituye, junto a los relatos de Ángela Carter, un sólido ejemplo del espíritu revisionista de los cuentos de hadas en la literatura anglófona. Aun presentando una clara influencia de las corrientes feministas de los años 70 y 80, estas autoras lograrán a menudo la superación de la mera crítica a los esquemas patriarcales inscritos en los textos tradicionales para explorar –como se ha visto- la problemática de la identidad femenina desde la perspectiva del desarrollo y la aceptación personal. En este sentido, podemos considerarlas precursoras de las autoras latinoamericanas y españolas que posteriormente –con la excepción de Rosario Ferré que publica *Papeles de Pandora* en 1976- dedican parte de su obra a la reescritura de este tipo de textos. La exploración temática y formal a partir de los modelos clásicos alcanzará con estas últimas nuevas dimensiones subversoras.

#### IV. 1.3. El punto de vista masculino: Donald Barthelme y Robert Coover

Mientras que en la literatura en lengua española el fenómeno de las revisiones de cuentos de hadas aparece hasta hace muy poco ligado principalmente a la escritura femenina, la literatura anglófona presenta varios ejemplos de reescrituras masculinas llevadas a cabo por autores de prestigio desde la última mitad del siglo pasado. Tal es el caso de las novelas *Snow White* (1967) y *Briar Rose* (1996) de los norteamericanos Donald Barthelme (Philadelphia, 1931) y Robert Coover (Charles City, 1932) así como las más recientes *Confessions of an Ugly Stepsister* (1999) y *Mirror, Mirror* (2003) del también estadounidense Gregory Maguire<sup>25</sup>. Pese a mediar treinta años entre las fechas de sus publicaciones, los textos de Barthelme y Coover representan la faceta más experimental de la posmodernidad. Maguire, por su parte, logra llegar al gran público desplazando la atención de los tradicionales protagonistas hacia la complejidad psicológica de aquellos personajes que se debaten entre el bien y el mal.

Los cuentos de hadas forman, pues, un corpus atractivo para el escritor metaficcional anglófono de las últimas décadas, quien los considera parte del sistema epistemológico que le interesa revisar. El propio Coover en su ensayo “Tale, Myth, Writer”, recogido en la antología de Kate Bernheimer *Brothers and Beasts* (2007) –una recopilación de reflexiones escritas por autores varones acerca de su relación con los

---

<sup>25</sup> Este autor alcanzó fama internacional gracias a otra reescritura, la del conocido clásico de la literatura infantil de L. Frank Baum *The Wonderful Wizard Oz* (1900) en su novela *Wicked: The Life and Times of the Wicked Witch of the West* (1995) Maguire cuestiona la naturaleza del bien y el mal dando voz a las brujas del Norte y del Oeste durante su adolescencia: la bella y caprichosa Galinda y la posteriormente temida Elphaba. Estas protagonistas nos llevan a un cuestionamiento sobre los impulsos humanos y nuestra capacidad para juzgarlos:

- No, I mean do you think evil really exists?
- Well, how do I know what I think?
- Well, ask yourself Miss Galinda. Does evil exist?
- I don't know. You say. Does evil exist?
- I don't expect to know (79).

Merece la pena hacer mención a la adaptación de esta novela en el musical de Broadway homónimo y al cartel publicitario del mismo, donde aparece la imagen de las dos protagonistas, la supuestamente bondadosa bruja blanca y la popularmente elegida como malvada bruja verde, fundidas en un gesto de estrecha complicidad (Apéndice B 336).

cuentos de hadas-, describe la misión transgresora del escritor con respecto a las edificaciones míticas y cuentísticas. Para Coover estas narraciones responden a los dogmas y patrones de lo que él llama “La Industria de la Consciencia”, dedicada a mantener un estupor anulador cuya trampa se debe evitar:

As the story goes, Tale, once-uponing, sallies forth on the next and next adventure; Myth (same family) stays at home and rules the roost. The Writer, Tale-like, sallies forth as well and as though a character in Tale’s own tale, bumps into Tale upon the road. Sometimes they fight. Sometimes they carouse and drink together. The Writer is always wary, though, for Tale is a tricky bastard without scruples who can catch you from behind and steal your wit without you even knowing it (“Tale, Myth, Writer” 58).

De este modo, el autor expone su capacidad para transformar las estructuras canónicas desde su interior –“to do a bit of creative redecorating, let the light in, turn the statuary back to flash again, stake revenant hearts with jokes, yes, but more than that: (Its foundations are imaginary! The Writer knows this!) to bring the whole house down if possible” (“Tale, Myth, Writer” 58)-; la ironía, componente ajeno a estas, será el instrumento a su disposición: “It is the gift of irony, denied Myth and mostly over Tale’s head, that is the Writer’s portion” (“Tale, Myth, Writer” 60).

Así podemos verlo en su novela *Briar Rose* (1996), al igual que en la que puede considerarse su antecesora: *Snow White* (1967) de Donald Barthelme<sup>26</sup>. En ambos casos la ruptura con los parámetros de la ficción tradicional conduce a una profunda desarticulación externa e interna de los textos clásicos. El resultado es un entramado metaficcional que atrapa a los personajes en el laberinto sin salida de su propia existencia. En la presente investigación se prestará especial atención a estas dos obras, tanto por la gran importancia de sus autores dentro de la literatura anglófona, como por su poder subversivo en cuanto reescrituras. La obra de Maguire, aunque relevante para este estudio, no ofrece el mismo interés literario y no será, pues, analizada en esta ocasión.

La experimentación formal y temática se constituye en la verdadera protagonista de la Blancanieves de Barthelme. La novela, dividida en tres partes, ofrece una sucesión de escenas a modo de *collage* narradas desde diferentes puntos de vista. En ellas el autor explora distintos formatos textuales y tipografías, yuxtaponiendo ideas que dan lugar a un discurso aparentemente incongruente al servicio de la parodia de diversos sistemas. Este

---

<sup>26</sup> Considerado por muchos el pionero de la literatura posmoderna americana, *Snow White* es su primera novela.

carácter híbrido de la obra, así como su intención de perturbar los modelos epistemológicos tradicionales, encaja a la perfección con la descripción que hace el propio autor de su escritura, tal como señala Nicholas Sloboda: “all this noise pulled together and then turned up very high –increase the volume” (128).

Así, se presenta a una Blancanieves que vive en tiempos modernos y mantiene relaciones sexuales con siete hombrecillos dedicados a la industria de comida china para bebés. El príncipe es Paul, un artista en crisis de identidad que termina siendo envenenado con un vodka preparado para Blancanieves por Jane –encarnación de la figura de la madrastra-.

La combinación de formatos textuales –titulares, enumeraciones, discurso político y ensayo teórico entre otros- rompe la narración lineal del relato y crea un mosaico de puntos de vista que llega a incluir el del propio lector, quien al final de la primera parte es invitado mediante una encuesta a evaluar y reflexionar sobre la reescritura que tiene entre manos:

1. Do you like the story so far? Yes (  ) No (  )
2. Does Snow White resemble the Snow White you remember? Yes (  ) No (  )
3. Have you understood, in the reading to this point, that Paul is the prince-figure? Yes (  ) No (  )
4. That Jane is the wicked stepmother-figure? Yes (  ) No (  )
5. In the future development of the story, would you like more emotion (  ) or less emotion (  )?
6. Is there too much *blague* in the narration? (  ) Not enough *blague*? (  )
7. Do you think that the creation of new models of hysteria is a viable undertaking for the artist of today? Yes (  ) No (  ) (82).

Para Sloboda la inclusión de este cuestionario muestra el propósito revisionista del autor a varios niveles:

Barthelme not only addresses America’s fascination or even obsession with surveys and statistics, but also engages in literary self-consciousness [...]. By developing such reflexive moments throughout *Snow White*, Barthelme is able to comment directly on his presentation of the story and, in the process, he playfully subverts meaning and systemic discourse (134).

Barthelme establece, así, desde el principio el carácter metaficcional de su obra, reforzando la actitud crítica con la que pretende enfrentarnos a los discursos que utiliza como intertexto. Tal como señala Alejandro Herrero-Olaizola:

Leer *Snow White* es, en cierto modo, desfamiliarizar una serie de modelos agotados del cuento tradicional que se incorporan en el texto de manera autoconsciente, y que obligan a una lectura analítica basada en el ya mencionado ejercicio de contraste con modelo(s) anterior(es). Esta desfamiliarización opera a partir de una exposición paródica que

transforma la narrativa popular de Blancanieves no sólo en un nivel narracional, sino también en un nivel crítico-literario: el texto de Barthelme altera la narración de la historia de Blancanieves y cómo se conoce popularmente y, al mismo tiempo, se ocupa de revisar las interpretaciones de la misma al incluirlas en la narración (92-93).

La narración aparece, pues, interrumpida por una serie de encabezados -muchas veces escritos en mayúscula y negrita- que dan paso a la parodia del lenguaje académico propio del psicoanálisis, el discurso político y el análisis literario. Se pondrá así en evidencia la responsabilidad de estos acercamientos interpretativos en la creación de estereotipos sexuales tanto femeninos como masculinos.

De este modo, la burla a la interpretación psicoanalítica de los cuentos tradicionales subraya la visión reductora de esta, donde la protagonista es definida por su vulnerabilidad: “The psychology of Snow White: in the area of fears, she fears mirrors, apples, poisoned combs”<sup>27</sup> (17). La referencia al discurso lacaniano cuestiona asimismo las definiciones por defecto asociadas a la mujer:

*The psychology of Snow White: what does she hope for? “Someday my prince will come.” By this Snow White means that she lives her own being as incomplete, pending the arrival of one who will “complete” her. That is, she lives her own being as “not-with” (70).*

La Blancanieves de Barthelme -quien, como apunta Herrero-Olaizola, es una mujer contemporánea formada intelectualmente y con aspiraciones literarias, pues ella misma está escribiendo un “dirty poem” (96-97)-, es consciente de las construcciones simbólicas que la someten e intenta aprovecharlas en beneficio propio:

Snow White let down her hair black as ebony from the window. It was Monday. The hair flew out the window. “I could fly a kite with this hair it is so long. The wind would carry the kite up into the blue of the blue, together with my hair black as ebony, floating there. That seems desirable. This motif, the long hair streaming from the high window, is a very ancient one I believe, found in many cultures, in various forms. Now I recapitulate it, for the astonishment of the vulgar and the refreshment of my veneral life” (80).

Sin embargo, permanecerá atrapada en los estereotipados roles femeninos, de los que no le queda sino quejarse: “*Miseries and complaints of Snow White: ‘I am tired of being just a horsewife’*”<sup>28</sup> (43).

El término *horsewife*, juego ortográfico que combina las palabras *caballo* y *esposa* a partir de *housewife* (ama de casa), alude a las implicaciones socioculturales que animalizan a la mujer y la reducen a una función sexual utilitaria que destruye su

---

<sup>27</sup> En negrita y mayúsculas en el original, donde ocupa toda la página.

<sup>28</sup> Ocupa toda la página en el original, aunque la letra aparece en fuente estándar.

autoestima. La *horsewife* –metonímicamente representada en el motivo del pelo- es, pues, una creación cultural ahora en crisis debido a su propio autocuestionamiento. Sobre su infelicidad teoriza Edgard, uno de los enanos, emulando el alegato político de tono académico:

*Additional reactions to the hair:* “To be a horsewife”, Edgard said. “That, my friends, is my text for today. This important spot in our society, conceptualized by God as very nearly the key to the whole thing as Thomas tells us, has suffered in recent months and in this house a denigration [...]. *The horsewife!* The very basebone of the American plethora! *The horsewife!* Without whom the entire structure of civilian life would crumble! [...] Do we have a being which regards itself with the proper amount of self-love? No. No, we do not. Do we have a being which regards itself with the proper amount of awe? No. No, we do not. We have here rather a being that regards itself, *qua* horsewife, with something dangerously akin to self-hatred. That is the problem. What is the solution (99-100).

Aunque denuncia la problemática que atañe al tradicional rol femenino de Blancanieves, el parlamento de Edgar fracasa en encontrar una solución que la libere de este, haciéndola finalmente responsable indirecta de su condición de objeto sexual. De esta forma, el autor se burla de la vacuidad de los discursos políticos al mismo tiempo que refleja la permanencia secular del punto de vista patriarcal:

Now, what do we apprehend when we apprehend Snow White? We apprehend, first, two three-quarter-scale breast floating toward us wrapped, typically in a red towel. Or, if we are apprehending her from the other direction, we apprehend a beautiful snow-white arse floating away from us wrapped in a red towel. Now I ask you: What, in these two quite distinct apprehensions, is the constant? The factor that remain the same? Why, quite simply, the red towel. I submit that, rightly understood, the problem of Snow White has to do at its center with nothing else but red towels (100-101).

Desde la lucidez acerca de las expectativas que recaen sobre ella, Blancanieves se plantea si la figura del príncipe –Paul- es la pieza que pueda dar razón de ser a su existencia:

Snow White regarded her hair hanging out of the window. “Paul? Is there a Paul, or have I only projected him in the shape of my longing, boredom, ennui and pain? Have I been trained in the finest graces and arts all my life for nothing but this? Is my richly-appointed body to go down the drain, at twenty-two, in this horrible boresome milieu, which even my worst enemy would not wish upon me? (102).

Del mismo modo, la protagonista sabe que su supuesto salvador –en este caso quien la saque del tedio y la mediocridad en la que se siente inmersa- es asimismo un ser escindido en busca de su verdadera identidad. Así, se da cuenta de que Paul “had, at that point, not yet assumed the glistening mantle of princeliness” (102). Tal como señala



Stanley Trachtenberg, la espera de Blancanieves se convierte, pues, en una ocasión para el cuestionamiento:

The dissatisfaction with reality, thus, is grounded in a dissatisfaction with the manner in which it is conceived, that is to say what is wrong is not simply with the world but with the willingness of the world to submit to the formal structure of a story. Snow White, then, does not so much long for the prince as for the “abstract notion that, to her, meant ‘him’” (170-171).

La fragmentación textual de la novela muestra, pues, a unos personajes asimismo fragmentados, conscientes de las engañosas perspectivas de su destino. Así lo señala Larry McCaffery: “Barthelme’s characters are typically shown not only to be painfully aware of their own personal and sexual inadequacies, but more generally, to be disgruntled or bored with the systems they rely on to deal with their fragmented, meaningless lives” (79).

Los contextos cotidianos serán el escenario en el que tanto Blancanieves como su príncipe lleven a cabo esta toma de conciencia, produciéndose así una desacralización de sus funciones en los textos clásicos. De este modo, las reflexiones de Paul sobre su naturaleza principesca contrastan con la vulgaridad del entorno en el que estas se producen:

“I AM princely”, Paul reflected in his eat-in kitchen [...] Probably I should go out and effect liaison with some beauty who needs me, and save her, and ride away with her flung over the pommel of my palfrey, I believe I have that right. But on the other hand, this duck-with-blue-cheese sandwich that I am eating is mighty attractive and absorbing too (27-28).

Por su parte, Blancanieves reconoce lo absurdo de su espera mientras se lava los dientes:

“Which prince?” Snow White wondered brushing her teeth. “Which prince will come? Will it be Prince Andrew? Prince Igor? Prince Alf? Prince Alphonso? Prince Malcolm? Prince Donalbain? [...]” “Well it is terrific to be anticipating a prince –to be waiting and knowing that what you are waiting for is a prince, packed with grace- but it is still waiting, and waiting as a mode of existence is, as Brack has noted, a darksome mode. I would rather be doing a hundred other things [...]. I wonder if he will have the Hapsburg Lip?” (77).

La lucidez de los personajes desemboca finalmente en un desengaño que afectará tanto a su existencia como habitantes del mundo contemporáneo, como a su identidad en cuanto construcciones ficticias. Así lo vemos en la siguiente reflexión de la protagonista: “Either I have overstimated Paul, or I have overstimated history” (169).

Paul se convierte, así, en símbolo del sentimiento de fracaso del hombre actual, ya que no consigue imaginar para sí mismo un rol más allá del papel heroico que no consigue desempeñar. De este modo, muere víctima de los estereotipos asignados a la

masculinidad al ingerir un vodka envenenado destinado a Blancanieves, pero no para salvarla, sino para impedir que esta disfrute de un placer que como hombre solo a él le corresponde:

But because I am a man, and because men have strong stomachs for the business of life, and the pleasures of life too, nothing will happen to me. Lucky that I sensed you about to drink it, and sensed that it was too exciting for you, on my sensing machine in my underground installation, and was able to arrive in time to wrest it from your grasp, just as it was about to touch your lips [...] “Look how he has fallen to the ground Jane” Snow White observed. “And look at all that green foam coming out of his face! Why it resembles nothing else but death agony, the whole scene! I wonder if there was something wrong with that drink after all? Jane? Jane? (175).

Finalmente, Blancanieves, aunque sabedora de las razones culturales que la condicionan, permanecerá apegada a la pasividad de su papel empujada por una inercia que le impide progresar individualmente:

Snow White continues to cast chrysanthemums on Paul’s grave, although there is nothing in it for her, that grave. I think she realizes that. But she was fond not of him but of the abstract notion that, to her, meant “him”. I am not sure that that is the best idea (180).

Tal como señala Gilman, en la novela de Barthelme “Snow White, the least self-conscious figure in literature, is here full of self-consciousness of an exact and tragicomic contemporary kind” (31-32). Su paródica ascensión final como figura inválida en la sociedad actual deja paso a la búsqueda de nuevos parámetros:

The failure of Snow White’s arse  
Revirginization of Snow White  
Apoteosis of Snow White  
Snow White rises into the sky  
The heroes depart in search of  
A new principle  
Heigh-ho (181).

Del mismo modo, Robert Coover presenta en *Briar Rose* (1996), un texto en el que se borran las divisiones entre géneros literarios y se deconstruyen los personajes y las situaciones del cuento tradicional de *La Bella Durmiente*. Así, desafía la linealidad de las versiones canónicas presenando en su lugar una sucesión de escenas que vuelven repetidamente sobre los motivos del dolor, la insatisfacción y la imposibilidad del amor entre un príncipe y una princesa condenados para siempre a sus respectivos roles.

Al explorar la historia desde el punto de vista de ambos personajes, Coover demuestra que los parámetros que la sostienen no funcionan ni para el hombre ni para la

mujer, destruyendo las expectativas de una unión feliz<sup>29</sup>. Incapaces de desarrollar una personalidad propia, príncipe y princesa aparecerán, pues, reducidos a sus sempiternas funciones, el primero atrapado en el papel de rescatador que le dará fama -“He has undertaken this great adventure, not for the supposed reward –what is another lonely bedridden princess? –but in order to provoke a confrontation with the awful powers of enchantment itself. To tame mystery. To make, at last, his name (1)”-, y la segunda anulada en un continuado estado de somnolencia en el que “she is being stabbed again and again by the treacherous spindle, impregnated with a despair from which, for all her fury, she cannot awaken” (3).

A través de un constante autocuestionamiento, los protagonistas intentarán sin éxito definirse. De este modo, Rose, acosada por pesadillas en las que se representan imágenes de violación, incesto y asco, solo consigue identificarse con su dolor -“I am that hurts” (5). Siguiendo la terminología de Julia Kristeva, Cecilia Secreto se refiere a ella como “la princesa abyecta”, alejada del paradigma tradicional de belleza e inocencia: “Nos enfrentamos a una imagen nueva, a un sintagma desconocido: la figura de la princesa atroz, incestuosa, maloliente, cadavérica, perversa, ‘taradita’; una princesa que muestra abiertamente su falta y su deseo” (102).

En su desesperación, Rose se dirige repetidamente a la vieja hada madrina en busca de respuestas -“Who *am* I? *What am I*”- (44). La anciana intentará entretenerla con historias que aluden a diferentes variantes del cuento de la *Bella Durmiente*, en las que aparecen los elementos de reproducción y canibalismo presentes en la versión oral y a las que ella misma añade elementos escabrosos ante los cuales la joven reacciona con horror, lamentándose de su destino: “She wants to wake up. Why me? She demands. Why am I the one? It’s not fair!” (28). Asimismo, el príncipe vuelve una y otra vez sobre el significado de su misión, que adivina una imposición que poco tiene que ver con su voluntad:

Still, he wishes he could remember more about who or what set him off on this adventure, and how it is he knows that his commitment and courage are so require. It is almost as though his questing –which is probably not even “his” at all, but rather a something out there in the world beyond this brambly arena into which he has been absorbed, in the way that an idea suck up thought –were inventing him, from scratch as it were (he is not without his lighter virtues): is this what it means “to make one’s name”? In reply, all around him, the pendulous

---

<sup>29</sup> Como veremos, Ana María Shua y Luisa Valenzuela coinciden asimismo en esta idea.

bones whisper severally in fugal refrain: I am he who will awaken Beauty! I am the one who will awaken Beauty! I am the one who will awaken Beauty! (15).

Atormentado por las dudas, aunque irremediabilmente atraído por la expectativa de un destino honorable, prevé desde muy pronto la trampa que este representa:

And even if there is a princess, is she truly the beautiful object of pure love she is alleged to be, or is she, the wicked fairy's wicked creature, more captor than captive, more briar than blossom, such that waking her might have proven a worse fate than the one that is seemingly his, if worse than this can be imagined? (29).

Príncipe y princesa descubren, así, la falacia del final feliz que promete su historia, cayendo atrapados en una espiral de dolor representada por las espinas de las rosas que rodean el castillo y el huso con el que se pincha el dedo la protagonista:

Once upon a time, she says with a curling smile, her wicked side as usual taking over, there was a handsome prince and a beautiful princess who lived happily ever after. But that's *terrible!* Cries Rose. No, no, wait, that's just the beginning. But I *hate* this story! Happily ever after, admonishes the fairy [...]. You really are evil, Rose groans, continuing to stab herself without mercy. Yes, well, what did you expect, you little ninny? But put that spindle down [...]. She ignores her, hammering away at the center of her pain like some strange mechanism gone amok (81).

De este modo, el príncipe, al conseguir su propósito y despertar a la princesa, se encuentra con la imposibilidad de alcanzar una convivencia placentera, ya que ninguno será capaz de escapar a su eterno papel. Obsesionada con recrear el momento del beso, su ahora esposa hará que la despierte una y otra vez, mientras él se obstina en emprender de nuevo la aventura, lo que le atrapa a su vez en un círculo sin salida:

He is surprised how easy it is. How familiar. He feels oddly, like he's coming home again. It is not the castle, no, nor the princess inside (perhaps he will reach her and disenchant her with a kiss, perhaps he will not; it matters less than he'd supposed), but this flowering briar patch, hung with old bones, wherein he strives. I am the one who awakens Beauty, the bones seem to whisper as the blossoms enfold him (82).

Tal como señala Secreto, *Briar Rose* subvierte todos los elementos caracterizadores del cuento de hadas, así como los simbolismos culturales en ellos reflejados. De esta manera, el amor romántico tradicional y sus estereotipos serán desmontados para hacernos abandonar la certidumbre e internarnos “en los vericuetos, en los espacios en blanco, en las suposiciones silenciadas, obscenas, que muestran “la otra cara” del amor, quizá la más veraz, la menos ligada al imaginario de la dialéctica amorosa” (104). La reescritura, como mecanismo revisionista, deviene, pues, en una espiral que supera su propio impulso transformador:

Pero en este texto ni siquiera nos quedamos en el espacio “entre” de la deconstrucción, en el juego de las descategorizaciones y las desterritorializaciones, de lo abyecto y lo perverso. Se une a esto otro elemento de vértigo ya señalado anteriormente: la reescritura de la reescritura. Pues Coover no se contenta con escribir una reescritura de “La Bella Durmiente” sino que, a modo de palimpsesto, un “pasaje” se sucede a otro (elijo el término “pasaje” en tanto no-lugar), desdiciéndolo, completándolo, contestándolo, parodiándolo, confirmándolo, abriéndolo, *infinitesimándolo* (106-107).

Tanto Barthelme como Coover coinciden, pues, en mostrar el fracaso de las dinámicas de género basadas en los roles tradicionales reflejados en los cuentos de hadas. Dentro del panorama anglófono presentan además dos de las revisiones más experimentales, en las que la reescritura del cuento clásico plantea nuevos caminos estéticos desde los que abordar una renovación de los sistemas epistemológicos heredados. Estamos, pues, ante un fenómeno que interesa a escritores de ambos sexos y que en los dos casos supera la mera crítica de tono feminista. En la literatura en lengua española las reescrituras masculinas son más tardías pero muestran una fuerza subversiva igual o incluso superior a sus homólogas en inglés, tal como veremos en el correspondiente capítulo de esta investigación.

## IV. 2. Las revisiones en la literatura hispánica

### IV. 2.1. La Bella Durmiente puertorriqueña de Rosario Ferré

The kiss that Sleeping Beauty waits for is not that of any Prince, but the embrace of her own being.

Madonna Kolbenschlag, *Kiss Sleeping Beauty Good-Bye*.

Considerada en la actualidad como una de las escritoras latinoamericanas más destacadas, la puertorriqueña Rosario Ferré (Ponce, 1938) ha logrado llegar con su prosa al gran público hispano y estadounidense. Ferré enlaza de este modo con una generación de mujeres latinas que, en las dos últimas décadas, han conseguido gran reconocimiento literario en Estados Unidos. Entre estas escritoras se encuentran la también puertorriqueña Esmeralda Santiago, la dominicano-americana Julia Álvarez y la chicana Sandra Cisneros<sup>30</sup>.

Con sus compañeras de éxito en el mercado norteamericano, Ferré comparte la preocupación por una búsqueda de la identidad femenina en un entorno político y social que se relaciona, en mayor o menor medida, con la asimilación cultural a los Estados Unidos; es, sin embargo, la única entre las nombradas anteriormente que escribe en español<sup>31</sup>. El inglés será de hecho utilizado en su obra con una intención literaria

---

<sup>30</sup> La versión inglesa de *La casa de la laguna* de Rosario Ferré fue finalista del *National Book Award* en 1992. En 1995 Julia Álvarez sería nominada para el *National Book Critics Circle Award* por *In the Time of the Butterflies*, novela sobre la época del dictador Trujillo, y los textos de Esmeralda Santiago, graduada *cum laude* por la Universidad de Harvard, han sido alabados por medios como *The Washington Post*, *The Miami Herald*, *Los Angeles Times* y el *Boston Globe*. Por su parte, la breve novela *The House on Mango Street* (1984) de Sandra Cisneros es hoy lectura obligatoria en numerosas escuelas secundarias y universidades en toda Norteamérica.

<sup>31</sup> Sobre el uso de la elección del inglés en la obra de escritoras latinas son interesantes las reflexiones de Esmeralda Santiago en la introducción a su novela *Cuando era puertorriqueña* (1994), escrita originariamente en inglés y traducida al español por la propia autora:

Cuando escribo en inglés, tengo que traducir del español que guarda mis memorias. Cuando hablo en español, tengo que traducir del inglés que define mi presente. Y cuando escribo en español, me encuentro en medio de tres idiomas, el español de mi infancia, el inglés de mi adultez, y el espanglés que cruza de un mundo a otro tal como cruzamos nosotros de nuestro

concreta, que es la de reflejar la influencia de esta lengua en el español puertorriqueño y de este modo mostrar el carácter híbrido que define a la isla y su historia.

La preocupación por la identidad cultural y política de Puerto Rico, en su peculiar y controvertida condición de estado asociado de los Estados Unidos, hace que se catalogue a Ferré como miembro indiscutible de la llamada Generación del 70, continuadora de los temas sociales y culturales de la Generación del 50 a los que se añada, tal como señala Palmer-López, la influencia de los acontecimientos históricos y los movimientos ideológicos de los años 60:

El escritor puertorriqueño, al igual que el latinoamericano, vive consciente del acontecer político-social del país y presenta esa preocupación en su texto literario. La literatura de la Generación del 70 continúa estas pautas pero añade otros temas, también de índole política: el conflicto de clases y la situación sojuzgada de la mujer en una sociedad patriarcal (4).

La creación de una voz propia en este contexto de fragmentación y diversidad cultural es fundamental para entender la obra de Rosario Ferré y, en concreto, el texto que nos interesa, en el que la autora lucha por encontrar un lenguaje alejado de los cánones culturales en los que ha crecido a través de la subversión del cuento tradicional de “La Bella Durmiente”. Así, Cecilia Peris relaciona a Ferré con Isabel Allende y Cristina Peri Rossi como autoras que buscan un discurso localizado en un espacio propio<sup>32</sup>:

La autora boricua crea también un mundo propio en el que desarrolla su literatura tanto de localización –ella en Estados Unidos, ella en la isla pero siempre ella sobre Puerto Rico– como desafío al canon femenino. Con las autoras anteriormente nombradas, Ferré comparte el haber vivido en un lugar diferente al que nació, en una cultura diferente que le proporciona una nueva visión de su propio origen (n. pág.).

---

barrio de Puerto Rico a las barriadas de Brooklyn [...] Aquí se me considera Latina o Hispana, con letras mayúsculas. No sé, en realidad, qué quiere decir eso [...] Pero sí sé lo que quiere decir, para mí, el ser puertorriqueña [...] Una cultura ha enriquecido a la otra, y ambas me han enriquecido a mí (xvii-xviii).

<sup>32</sup> En su artículo “Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica”, María Caballero Wangüemert señala a la autora de *Un cuarto propio* –donde destaca la famosa cita “es fatal para el que escribe pensar en su sexo”– como principal referencia intertextual en la obra de la puertorriqueña, quien asume el autobiografismo de sus textos para luchar con los demonios propios y los de la literatura escrita por mujeres: “La ira de Rosario se ha ido templando [...]. Si Virginia puso en práctica en sus grandes novelas las teorías con cuya cita abrí este artículo, Rosario nos dejó en *Papeles de Pandora* sus mejores textos bien sazonados “con ira” y nutridos de surrealismo (34).

Frente a la universalidad de las revisiones de autoras como Luisa Valenzuela<sup>33</sup> o Ana María Shua, el cuento de hadas en Ferré está enmarcado en un momento social concreto. Este hecho lo une estrechamente con el tono narrativo y temático del resto de su obra, donde destaca la crítica a la educación de la mujer burguesa puertorriqueña a finales del siglo XX en un contexto de asimilación de esta clase social al modo de vida norteamericano:

Podemos afirmar, entonces, que el enfoque temático de la obra de Rosario Ferré se polariza, básicamente, a través de dos vertientes políticas: exponer la situación sociopolítica de la mujer en la sociedad patriarcal y ofrecer la mujer puertorriqueña como alegoría de la situación política de la isla de Puerto Rico (Palmer-López 6).

Antes de comenzar el comentario del relato “La Bella Durmiente”, recogido en *Papeles de Pandora* (1976), es importante señalar el interés de la autora por la literatura infantil, a la que dedica parte de su obra con los relatos de la colección *El medio pollito. Siete cuentos infantiles* (1977), escritos a semejanza de los cuentos populares transmitidos en el folclore. Ferré considera al público infantil desafortunadamente privado hoy en día de la riqueza de las antiguas historias; así lo expresa en su introducción a *Sonatinas* (1989), volumen que recoge todos sus cuentos escritos en este género bajo la sección “Cuentos maravillosos”:

Los niños modernos tienen un acceso muy limitado a los cuentos de hadas, tanto a los orales como a los escritos. Cuando lo tienen, sea en los tomos brillantes en los que se publican ahora, llenos de ilustraciones a colores que asesinan la imaginación, sea en las representaciones que de ellos se hacen en el cine o en la televisión, se encuentran siempre simplificados, asépticamente saneados de toda lucha o conflicto, a pesar de que tratan seres tan inverosímiles como hadas o sirenas, que eran profundamente humanos (*Sonatinas* 10).

La preocupación de Ferré por la conservación de los cuentos oídos de niña, la mayoría de origen puertorriqueño y poco o no conocidos en absoluto en otros países, no impidió, sin embargo, su labor experimental como escritora; de este modo, no sólo añadiría su estilo personal a las anécdotas, sino que también crearía otras totalmente nuevas:

---

<sup>33</sup> En el caso de Valenzuela hay un solo texto dentro del ciclo “Cuentos de Hades” en el que aparece una referencia histórica concreta. Se trata de la revisión de Barbazul en “La llave”, donde se alude a las Madres de Mayo, tal y como se comenta más ampliamente en otra sección de este trabajo. También en *4 Principes* 4 la autora argentina hace alusión a la época posmoderna en la que se encuadran sus revisiones. Sin embargo, en ninguno de los dos casos se aportan fechas concretas, como sí encontramos en “La bella durmiente” de Ferré.



Sentí un enorme respeto por aquel relato, y me aterró pensar que si Gela moría sin que nadie lo hubiese recogido, desaparecería para siempre<sup>34</sup>. Me propuse entonces someterlo a un desarrollo dramático y a una estructura artística más sofisticada, dándole una forma más duradera al plasmarlo sobre el papel, para poder regresar a él cuantas veces quisiera. Este primer intento despertó en mí el deseo de hacer algo similar con otras anécdotas que le había escuchado relatar a otras personas, y que nunca había visto consignadas a la palabra escrita.

[...]

Los cuentos de hadas tentaron también mi mano, y añadí tres cuentos de mi propia invención: “El reloj de cuerda”, “Arroz con leche” y “Pico Rico Mandorico”, que fueron a tomar su lugar junto a sus antiguísimos compañeros (*Sonatinas* 14-15).

Como apunta Suzzane Hintz, Ferré adopta un enfoque reformista tanto en sus cuentos infantiles como en los dirigidos a los adultos, denunciando en ambos casos los problemas políticos y sociales de su isla. Utiliza además el molde y la temática de los cuentos de hadas, portadores de la cultura androcéntrica durante siglos, con la doble intención de perpetuar un género que admira al mismo tiempo que lo subvierte y transforma (“La palabra, según Rosario Ferré” n. pág.).

Esta dualidad, que ya veíamos en la cuestión de la identidad cultural y que volvemos a encontrar al enfrentar las re-escrituras de cuentos maravillosos, es una constante en la producción de Ferré y viene determinada por la concepción de la autora del proceso escritural como acto a la vez constructivo y destructivo. Tal y como describe en “La cocina de la escritura”:

En mi caso, escribir es una voluntad a la vez constructiva y destructiva; una posibilidad de crecimiento y de cambio.

[...]

Esta necesidad constructiva por la que escribo se encuentra íntimamente relacionada a mi necesidad de amor: escribo para reinventarme y para reinventar el mundo, para convencerme de que todo lo que amo es eterno.

Pero mi voluntad de escribir es también una voluntad destructiva, un intento de aniquilarme y aniquilar el mundo. La palabra, como la naturaleza misma, es infinitamente sabia, y conoce cuándo debe asolar lo caduco y lo corrompido para edificar la vida sobre cimientos nuevos (*Sitio a Eros* 13).

Es importante señalar que estos textos fueron escritos en un marco temporal muy estrecho, en el que Ferré estaba inmersa en lecturas de la crítica feminista francesa. Hintz señala cómo la teoría de la oposición binaria hombre/mujer de Hélène Cixous está presente en toda la colección de relatos *Papeles de Pandora*, así como en los cuentos

---

<sup>34</sup> El cuento al que Ferré se refiere es “El medio pollito”, que la autora escuchó de pequeña por primera vez en labios de Gela, una anciana que había sido niñera de su madre.

infantiles escritos en esa época, tales como “Arroz con leche” y “Pico Rico Mandorico”<sup>35</sup> (“La palabra, según Rosario Ferré” n. pág.).

Me centraré en el análisis de “La Bella Durmiente”, perteneciente a la obra que inaugura la producción literaria de la autora, y cuyo título nos sitúa ya en la línea de aquello que Ferré pretende cuestionar: los papeles -los roles- asignados a la mujer en la cultura occidental, así como ella se apropia de la escritura -los textos- como medio de expresión. Pandora, enviada por Zeus para tentar al hombre, abrió la famosa caja de la que salieron los males del mundo, y desde entonces camina a través de la Historia desempeñando funciones que nunca escogió; al elegir la escritura, podrá ocupar el lugar que le fue vedado y abrir de nuevo la caja, esta vez para desvelar sus propias opiniones y críticas<sup>36</sup>.

Entre las pandoras de Ferré se encuentra María de los Ángeles, la bella durmiente puertorriqueña, protagonista del relato titulado a semejanza del conocido cuento de hadas. Al igual que el nombre de la colección, el título de este cuento permite de nuevo una lectura doble, ya que “La Bella Durmiente” hace referencia no solo al cuento de hadas que se propone revisar sino al ballet homónimo que la protagonista interpretará para escapar precisamente de las ataduras sociales a las que se ve sometida.

---

<sup>35</sup> Aunque estos textos no aparecen presentados de manera obvia como reescritura de un cuento concreto preexistente, como será el caso de “La Bella Durmiente”, la utilización de los relatos tradicionales como subtexto seguirá siendo notable. Así, se ha relacionado “Arroz con leche” con el conocido “Barbazul”, y en “Pico Rico Mandorico” podemos ver subvertidos todos aquellos cuentos en los que las relaciones entre hermanas están basadas en la oposición y la rivalidad, como es el caso de “Cenicienta” o “Las Hadas”. La propia autora señala la particularidad de estos textos frente al resto de cuentos de su colección:

El cuento maravilloso o propiamente de hadas se caracteriza por una situación típica: los sucesos sobrenaturales no provocan ninguna reacción particular (ni de sorpresa ni de miedo), en el lector o en los personajes. En mis libros hay sólo dos cuentos maravillosos que se apartan de esta regla, “Pico Rico Mandorico” y “Arroz con leche”. En estos últimos la ruptura inexplicable del orden universal suscita una reacción de temor en el lector, por lo cual esos cuentos se acercan más a lo fantástico que a lo maravilloso (*Sonatinas* 12).

<sup>36</sup> En este sentido es significativo el primer poema recogido en el libro bajo el título “Eva María”, donde una Eva genérica (de ahí el segundo nombre de María) denuncia el haber sido culpada de la expulsión del paraíso y proclama su rebelión contra los cánones creados para ella:

He tratado de ser como querías/ buena sorda muda ciega/ tomando viña 25 el día de las  
madres/ con mi corsage puesto y mis dormilonas de diamantes /pero no he podido/ [...] /  
vestida de sol por las crines enmarañadas de mi pelo/ me pararé con pies de gárgola sobre la  
luna/ me coseré una a una las estrellas de los ojos/ con hilo rojo/ para celebrar mi victoria  
(*Papeles de Pandora* 9-11).

El motivo del baile será el hilo de un relato que se nos presenta como un *collage* literario, donde se suceden y contraponen textos producidos por diferentes voces narrativas. Así, encontramos cartas intercambiadas entre el padre de la protagonista y la Madre Superiora del colegio al que ésta acude, entre su marido y su padre, enviadas anónimamente por María de los Ángeles a su marido, reseñas periodísticas, notas al pie de un álbum de boda garrapateadas por su madre, una nota de anuncio de un nacimiento, monólogos interiores de la protagonista y los comentarios del narrador omnisciente<sup>37</sup>.

Esta complejidad permite ver el desarrollo de la acción desde diferentes puntos de vista, a la vez que crea una tensión creciente determinada por el contraste entre lo que María quiere para su vida y lo que el resto de los narradores lucha por imponerle<sup>38</sup>. Para Hintz, hay seis voces que se dividen en estas dos fuerzas opuestas: las cinco voces del padre, la madre, la Madre Superiora, el marido y el público (la clase burguesa reflejada en el narrador de las crónicas sociales), influencias externas que intentan controlar a la protagonista. Asimismo, se da una sexta voz interior y contraria a las demás: la de la muchacha que expresa su frustración ante la inflexible sociedad patriarcal puertorriqueña, y que significativamente solo se externalizará a través de dos cartas escritas bajo otra identidad (*Rosario Ferré: a Search for Identity* 131).

Estas dos cartas escritas por María de los Ángeles actúan como preámbulo de la historia, dividida en tres partes tituladas como famosas obras de ballet clásico –*Coppelia* (I), *La bella durmiente* (II) y *Gisèle* (III)- que aportan una información intertextual adicional al desarrollo de la acción. Como comenta Ivette López Jiménez: “Estos tres subtextos traen al cuento un código ya poseedor de significado (tres ballets clásicos), que al injertarse en la narración se modifican e imparten connotaciones sobre las acciones del sujeto” (41).

Encuadrada la narración en este marco estructural, paso a analizar las dos cartas que abren el relato y proporcionan el primer dato temporal de la historia. Datadas el 28 de

---

<sup>37</sup> En su artículo “Fronteras discursivas en la obra de Rosario Ferré”, M<sup>a</sup> Ángeles Pérez López se refiere al concepto de *frontera discursiva* para señalar que la autora consigue borrar los márgenes genéricos articulando un discurso profundamente contemporáneo. A este respecto, Pérez López subraya “la posición de encrucijada que define su situación como intelectual puertorriqueña, para la que la frontera entre razas, naciones y géneros se resuelve como ineludible espacio de producción textual” (141).

<sup>38</sup> La elaborada estructura narrativa de “La bella durmiente”, así como su extensión, permiten a Aída Apter-Cragolino referirse al texto como “novela corta” (4).

septiembre de 1972 y el 5 de octubre del mismo año, van dirigidas a don Felisberto, esposo de la protagonista, y firmadas por una supuesta “amiga y admiradora”. En ellas, la desconocida se presenta como una empleada de un salón de belleza desde el cual ve a María de los Ángeles entrar todos los días a la misma hora al hotel de enfrente, acto del que informa para cuestionar la reputación de la famosa “bailarina y a la vez señora de un magnate financiero” (*Papeles de Pandora* 149).

La intervención del narrador omnisciente después de la primera carta proporciona al lector datos suficientes para asumir que la autora es, en realidad, la propia María de los Ángeles, lo que abre nuevas dimensiones interpretativas que se proyectan hacia el texto leído y hacia el siguiente -una nueva carta de la falsa manicurista-, reforzadas por una segunda acotación del narrador.

Ambas referencias delatan a la mujer en el momento en el que acaba de escribir las cartas, y la presentan con una imagen muy distinta de la trabajadora de bajo estrato social detrás de la que se había ocultado, hasta el punto de haber escrito sus anónimos con caligrafía defectuosa: “Dobla la carta, la mete en el sobre, escribe la dirección con el mismo lápiz con que escribió la carta, usando con dificultad la mano izquierda” (*Papeles de Pandora* 150). La persona que se nos revela ahora comienza las rutinas diarias de una bailarina, y el lector no conoce a nadie con esta ocupación más que la esposa del remitente:

Dobla la carta, la mete en el sobre, escribe la dirección y la pone encima del piano. Coge una tiza y va pintando de blanco con mucho cuidado las puntas de las zapatillas. Luego se para frente al espejo, empuña la barra con la mano izquierda y comienza los ejercicios del día (*Papeles de Pandora* 151).

Kathleen M. Glenn señala que el uso tradicional de la carta como medio de seducción es utilizado aquí por Ferré de una forma muy particular, atrayendo nuestra curiosidad hacia cómo la historia va a desarrollarse alrededor del engaño tramado por la protagonista:

Why, we may well ask, would a wife want her husband to believe she is deceiving him with another man? Is she in fact doing so? How many layers of deception are at play here? The question raised our appetite and propel us into the main body of the narrative (211).

La provocación de María de los Ángeles se extiende, pues, hacia nosotros como lectores interesados en la continuación de la historia, pero se basa fundamentalmente en el desafío a su marido y a los paradigmas sociales que este representa, así como al destino

al que está condenada. “La Bella Durmiente” de Ferré se convierte, desde un principio, en un instrumento de reevaluación de los roles femeninos tradicionales, donde la acción por parte de la mujer conlleva un intento de cambio de la situación fosilizada en la que se encuentra; Lucía Guerra-Cunningham señala esta característica como intrínseca a la narrativa de la autora:

Rosario Ferré concibe a la mujer como un ente social atrapado entre el rol virtuoso de madre y esposa y el impulso de romper con las restricciones morales de un sistema que le otorga una identidad unidimensional. Según la caracterología asignada a los sexos por nuestra sociedad la mujer es, en esencia, un ser pasivo, intuitivo, sentimental, puro, frágil e irracional. Sin embargo, no obstante dichas categorías sociales se han planteado como inherentes al temperamento femenino, ontológicamente la mujer posee también impulsos eróticos, agresivos y violentos que intentan transgredir las regulaciones represivas del sistema (16-17).

Oculto tras la escritura de una mujer de clase social mucho inferior a la suya, María de los Ángeles da voz a los prejuicios que rigen su existencia: “Usted sabe que la reputación de una mujer es como el cristal, de nada se empaña. A una no le es suficiente ser decente, tiene ante todo que aparentarlo” (*Papeles de Pandora* 150); ella misma pone en marcha el dispositivo que la castigará por enfrentarse a los mismos, en una incitación al marido que va *in crescendo*, hasta adquirir en la segunda carta una intensidad que llega hasta el uso de la palabra obscena. Así, lo que era un consejo ante una situación dudosa en el primer texto –“Si usted todavía la quiere, le aconsejo que haga algo por averiguar qué es lo que se trae entre manos. No creo que ella se atreva a hacer algo así, tan descaradamente” (*Papeles de Pandora* 150)- se convierte en una provocación abierta en el segundo:

¿Qué pasa, no la quiere? ¿Para qué se casó con ella entonces? Siendo usted su marido, su deber es acompañarla y protegerla, hacerla sentir colmada en la vida, de modo que ella no tenga necesidad de buscar otros hombres. A usted por lo visto lo mismo le da, y ella anda por ahí como una perra realenga (*Papeles de Pandora* 150-151).

Esta desinhibición del lenguaje, que la protagonista consigue expresándose a través de una boca ajena, puede considerarse un primer indicio de la utilización del doble, desarrollado en este relato en la figura de Carmen Merengue, como veremos, y estrategia típica de Ferré para multiplicar las facetas de la personalidad femenina. La palabra, además, comienza a vislumbrarse como un instrumento de trasgresión que la autora explora en todas sus posibilidades y que llega a ser el artífice definitivo de denuncia y crítica social en toda su obra. Así lo apunta Ivette López Jiménez:

Su primer libro, *Papeles de Pandora*, aborda un segmento desconocido en la literatura puertorriqueña: el mundo de la alta burguesía, su mitología y la iconografía que lo acompaña. Los textos proponen una ruptura con los valores que significan ese mundo. El uso de idiolectos que se apartan de la norma lingüística establecida y el léxico cargado de referencias sexuales se contraponen al lenguaje impuesto por la clase dominante. A través de esta agresividad lingüística se corrompe la sacralización del universo de la alta burguesía (en particular la mitificación de la imagen de la mujer en ese contexto) (41-42).

La tensión creciente que se desarrolla en las cartas desemboca finalmente en la revelación, por parte de la protagonista, de las señas exactas para ser encontrada en el acto del insinuado adulterio; la duda sembrada en el marido va acompañada ahora de unos datos que este difícilmente podrá resistir la tentación de comprobar: “Ahora voy a cumplir con mi deber y voy a darle el número, (7B), y el nombre del hotel, Hotel Alisios. Ella estará allí todos los días de 4:00 a 5:30 de la tarde” (*Papeles de Pandora* 151).

Las cartas son escritas y preparadas para ser enviadas con la misma actitud mecánica con la que su autora vuelve a sus rutinarios ejercicios de baile, dando a entender así una resolución que ha puesto en marcha un mecanismo imparable. En este momento la historia queda en suspenso y la acción retrocede en el tiempo para mostrar, a través de las tres partes antes aludidas, cuáles son las razones que han llevado a María de los Ángeles a actuar de este modo. Es lo que Suzanne Hintz considera “textos analépticos”, ya que, al interrumpirse la acción en su momento álgido, el lector se verá estimulado a seguir leyendo hasta reconstruir la historia que lleve a la resolución del conflicto planteado de antemano:

“La bella durmiente” is divided into an introductory section and three sequences, each representing a different period in the protagonist’s life. The introductory section sets the stage for the readers as it presents the climax of the story so that when the readers progress to the first sequence, they become aware that a great portion of the story is analeptic (*Rosario Ferré: a Search for Identity* 131).

La primera secuencia, usando el término elegido por Hintz, aparece titulada bajo el nombre del ballet clásico *Coppelia*, y en ella se recoge una variedad de textos que comienzan a desarrollar los tres planos de realidad en los se mueve la protagonista: la esfera social de la clase alta puertorriqueña, el universo familiar y su propio mundo interior, así como el conflicto que se plantea entre la hipocresía y las restricciones de los dos primeros ambientes y su pasiones y deseos personales.

El capítulo se abre con una reseña social publicada en el periódico *Mundo Nuevo* con fecha del 6 de abril de 1971, lo que nos sitúa más de un año antes de la escritura de

las notas anónimas que acabamos de leer. Este fragmento periodístico cumple dos funciones literarias importantes: por un lado, explica al lector la trama de *Coppelia* y cómo la protagonista altera el guión establecido en su representación de la misma, y por otro presenta un retrato de la burguesía local en su más pura frivolidad, lo que da la oportunidad a la autora de realizar una mordaz caricatura.

El ballet del que se nos informa, en el cual María de los Ángeles ha sido *prima ballerina*, tiene como protagonista a Swanhilda, cuyo enamorado, Franz, la ignora al prendarse de una muñeca de tamaño real creada por el inventor Doctor Coppelius, lo que lleva a la joven a disfrazarse de muñeca y pretender cobrar vida.

El motivo de la muñeca como símbolo del ideal femenino de pasividad aparece en varios cuentos de Ferré; en la colección *Papeles de Pandora* dos relatos trabajan este tema en profundidad: “La muñeca menor” y “Amalia”<sup>39</sup>, donde la cosificación de las protagonistas, condenadas a ser mero ornamento del mundo masculino, se subvertirá a través de fuerzas de rebeldía interna. Como apunta Guerra-Cunningham:

El oxímoron constituido por la pasividad ornamental versus los instintos reprimidos se resuelve en estos cuentos en una furia aniquiladora que expresa la posición ideológica de la autora con respecto a la problemática de la mujer. Implícitamente se postula que la represión de lo auténticamente femenino conduce al impulso iracundo de destruir el orden burgués simbolizado por la casa (17).

En la historia que nos ocupa, esta rebeldía se manifiesta en la reinterpretación que María de los Ángeles lleva a cabo de su papel de Swanhilda cuando, ante la sorpresa de todos, improvisa un impetuoso final que conlleva una huida de la protagonista-muñeca-hija-amante más allá de las fronteras del guión establecido:

Comenzó a girar vertiginosamente por la habitación, decapitando muñecos, reventando relojes, haciendo todo el tiempo un ruido espantoso con la boca, talmente como si en la espalda se le hubiese reventado un resorte poniéndola fuera de control. Tanto el bailarín que ejecutaba el papel del Doctor Coppelius, como el que ejecutaba el papel de Frantz, se pusieron de pie y se quedaron mirando a Coppelia con la boca abierta. Al parecer aquello era improvisación de María de los Ángeles, y no estaba para nada de acuerdo con su papel. Finalmente hizo un jeté monumental, que dejó sin respiración a los espectadores, salvando la distancia del foso de la orquesta para caer en la avenida central de la platea, y seguir bailando por la alfombra roja hasta llegar al final, donde luego de hacer una última pirueta, abrió las puertas de par en par y desapareció como un asterisco calle abajo (*Papeles de Pandora* 154).

María de los Ángeles realiza así un acto de creación y destrucción simultáneas, en el que reescribe, a través de una explosión de movimiento, la pasividad impuesta a su

---

<sup>39</sup> Celia Peris Peris hace un extenso análisis de estos cuentos en su tesis *Rosario Ferré: La redefinición de la literatura infantil a través de “Amalia”, “El regalo” y “La muñeca menor”* (2004).

papel. De esta forma crea su propia historia, o al menos, su propio final de la historia, por medio de una ruptura con los cánones establecidos en un mundo de autoría en general masculina, como es la música clásica y las creaciones coreográficas que la acompañan. La propia Ferré reflexiona a este respecto en su ensayo “Una conciencia musical”, recogido en la colección titulada significativamente *A la sombra de tu nombre*:

Y con la música clásica me pasaba lo mismo que con la “sagrada forma”. Con ella no se podía hablar, no había manera alguna de comunicarse, de responder a lo que se me estaba diciendo. Su hermosura era absoluta, contundente, total y, como si eso fuera poco, había sido toda compuesta por hombres: Beethoven, Chopin, Schumann, Liszt. La música clásica, como la “sagrada forma”, le daba a los hombres el monopolio de la Verdad. Estaba muy bien ser Dios y hablarle a los feligreses desde el éxtasis que producían el fervor y la fe; pero cuando se estaba del otro lado del altar o del piano, del lado de las mujeres y de los niños, así como de los pecadores silenciosos de este mundo, la experiencia ya no parecía tan sublime (*A la sombra de tu nombre* 42).

El binomio creación/destrucción se plantea en un primer momento como una experiencia aparentemente positiva, que cuenta con la aceptación de la alta sociedad –la “Beautiful People”– representada en el público, tal como queda plasmado en la crónica social que da voz al frívolo mundo que rodea a la protagonista: “Nos pareció genial esta nueva interpretación del ballet “Coppelia”, a pesar de la reacción de desconcierto del resto de la troupe. El aplauso de los BP’s fue merecidamente apoteósico” (*Papeles de Pandora* 154).

Esta reacción despreocupada de la llamada “gente guapa”, que celebra con entusiasmo la sorprendente ruptura de María de los Ángeles con el guión establecido como si de una graciosa extravagancia se tratara, no refleja en absoluto una comprensión ni una aceptación de la rebeldía expresada por la joven bailarina, sino que revela la futilidad que envuelve la visión de la realidad de la clase adinerada, incapaz de ver más allá de lo que le interesa a su propio entretenimiento.

Ferré culmina así el retrato caricaturesco del estrato social puertorriqueño en el que ella misma ha nacido<sup>40</sup> valiéndose de la voz del cronista, que no escatima en detalles sobre el lujo, las ropas de diseño y las estrellas hollywoodienses invitadas al acto. Con un tono de cotilleo ligero, el texto consigue un efecto esperpéntico que acentúa la intensidad

---

<sup>40</sup> El padre de Rosario Ferré, Luis Alberto Ferré Aguayo, fue gobernador de Puerto Rico entre 1969 y 1973. En el relato que nos ocupa, María de los Ángeles es hija del alcalde de Ponce, ciudad a la que no se alude directamente pero que deducimos por ser la sede del Colegio del Sagrado Corazón, del que la protagonista es alumna.



de una crítica que va más allá de la denuncia del materialismo burgués, alcanzando a toda una cultura en la que la mujer es mostrada como un objeto de lujo, emperifollada hasta parecer un pavo real y nombrada en diminutivo o sólo con su nombre de pila al lado de los grandilocuentes nombres y apellidos de su esposo, al que, sin duda, pertenece:

Elizabeth, esposa de don Fabiano, lucía una exquisita creación de Fernando Pena, en amarillo sol, toda cubierta de pequeñas plumas [...]. Allí pudimos ver a Robert Martínez y a Mary (acabados de llegar de esquiar en Suiza), A George Ramírez y *su*<sup>41</sup> Martha (Martha también en un bello original de Pena, me encanta su nuevo aspecto, y esas plumas de aigrette gris perla!) [...] a Jorge Rubinstein y su Chiqui (ustedes me creerían si les dijera que su hijo duerme actualmente en una cama hecha de un verdadero carro de carreras? [...]), al elegante Johnny Paris y su Florence, vestida de plumas de quetzal jade [...] (para este espectáculo los BP's parece que se pusieron de acuerdo y todo fue plumas, plumas, plumas!). Y como artista invitada, la “grande surprise” de la noche, nada menos que Liza Minelli (*Papeles de Pandora* 152).

La influencia del inglés en el lenguaje usado por el cronista se observa en el uso de los signos de interrogación y exclamación únicamente al final de la frase, y se extiende a la tendencia de “americanizar” los nombres propios –Elizabeth, George, Martha, Johnny–, típica de una sociedad en crisis que lucha entre la tentación de absorber aspectos de la potencia económica dominante, Estados Unidos, y el peligro de anularse a sí misma.

Ambos temas, la dualidad cultural puertorriqueña y la condición social de la mujer en este contexto, aparecen profundamente unidos en la intención crítica de toda la obra de Ferré. Como comenta Celia Peris:

Otro de los puntos clave en el desarrollo de sus cuentos es la manipulación del punto de vista consiguiendo, de esta manera, llevar al lector al campo, a la perspectiva que ella quiere dejar clara, que ella defiende: ya sea la de la mujer como sujeto encarcelado en su condición femenina y lo que socialmente esto representa o la del Puerto Rico híbrido, marcado, en demasiadas ocasiones, por lo que es o no es en relación a los Estados Unidos (15).

Ferré nos habla así, por medio de las aparentemente inocentes palabras de una reseña de cotilleo periodístico, de un país con una identidad mutilada, sometida a una cultura extranjera y, al mismo tiempo, de unas mujeres con nombres también mutilados –Chiqui, Mary–, despojados de apellido propio, alienados, foráneos. El uso del nombre femenino y sus implicaciones con respecto a los roles de género serán explorados posteriormente por la autora en “Los peligros del diminutivo”:

Mi madre tenía una amiga que se llamaba Muñeca. Cuando Muñeca se casó y tuvo una hija (ya habían llegado los norteamericanos), le puso Dolly. Y cuando Dolly se casó, le puso a su hija Dollicita. No me asombraría si la hija de Dollicita bautizara a su hija Pantagruela, para librarse por fin del complejo de bibelot que viene cargando desde hace años. El diminutivo

---

<sup>41</sup> La cursiva es mía.

en Puerto Rico es símbolo de identidad femenina: afirma que la mujer pertenece a un grupo familiar específico, a un clan que la protege de la agresividad del mundo. En la isla, las mujeres suelen llegar a viejas a la sombra del diminutivo. Los varones, por el contrario, llevan el apodo sólo durante la juventud o la soltería. Una vez que se casan, pasan a ser la autoridad en el hogar y en el negocio, y asumen nombres serios (*A la sombra de tu nombre* 65).

En este ensayo Ferré reivindica su propio nombre, Rosario, frente al Rosarito por el que se la conocía en los círculos sociales cercanos a su familia, y en él podemos confirmar que la denuncia observada en el relato que tratamos no es ni mucho menos casual:

Al día siguiente del entierro de mamá empecé a escribir mi primer libro. [...] Este libro, *Papeles de Pandora*, fue un grito terrible, una declaración de guerra que afirmaba mi derecho a ser dueña de mi cuerpo y a expresar mis opiniones. Y por supuesto, lo publiqué bajo el nombre de mi abuela Rosario, la de la Revolución Cubana (*A la sombra de tu nombre* 67).

Un monólogo interior de María de los Ángeles, presentado en forma de corriente de conciencia, sigue inmediatamente al texto de la crónica social. El paso brusco entre lo frívolo y lo íntimo enfatiza el contraste entre el universo privado de la protagonista y el mundo que la envuelve. Es así como el lector descubre que el acto de rebeldía de María cuenta con un modelo, Carmen Merengue, una volatinera que fue amante de su padre y que representa para ella la libertad sexual y el desafío a las normas establecidas a través del baile:

Se llamaba Carmen Merengue, papá la quiso de veras saltando de raya en raya las losas de cemento resquebrajado relampagueando los pies bailar es lo que más me gusta en la vida sólo bailar cuando fue amante de papá era más o menos de mi edad la recuerdo muy bien [...] aquello no debía ser permitido por las autoridades nadie podía desafiar la muerte con aquella soberbia la vida hay que vivirla como todo el mundo caminando por el suelo empujando paso a paso una bola de temor con las puntas de los pies pero Carmen Merengue no escuchaba ella bailaba sin malla sólo le importaba bailar cuando se acababa la feria le gustaba ir por todos los bares de la ciudad colgando la cuerda de bar en bar los señores ricos bailando a su alrededor (*Papeles de Pandora* 154-155).

Carmen Merengue, cuyo nombre de personaje de ópera, baile caribeño y postre de azúcar y huevo batido evoca dinamismo, pasión y libertad de espíritu, representa la antítesis de María de los Ángeles, una muchacha de nombre virginal y angélico educada en una estricta moral católica. Sin embargo, ambas mujeres tienen mucho en común, no solo por su afición al baile sino porque las dos son víctimas del dominio patriarcal representado en la figura de don Fabiano, amante de una y padre de la otra.

María está atrapada entre los límites impuestos por su familia de la misma manera que Carmen fue confinada a vivir como concubina en un apartamento alquilado para ella,

lejos de su vida circense. Pero Carmen Merengue –“la navaja voladora la navaja volvedora el boomerang la cometa china el meteoro el pelo rojo estallándole alrededor de la cabeza” (*Papeles de Pandora* 154)- no se resignó al futuro que se le planteaba y consiguió romper las ataduras de un mundo al que no quería pertenecer, por lo que María verá desdoblados en ella sus propios sentimientos:

Felisberto es mi novio dice que se quiere casar conmigo Carmen Merengue no se casaría diría que no con la cabeza moviendo de lado a lado la cara de yeso enmarcada de rizos postizos dejó que la feria se fuera sin ella se quedó en el cuartito que papá le había alquilado él no quería que ella siguiera siendo volatinera quería que fuese una señora le prohibió que visitara los bares trató de enseñarla a ser señora pero ella se encerraba practicaba todo el tiempo [...] un día la feria volvió a pasar por el pueblo ella escuchó de lejos la música le revolvió el pelo rojo [...] y ese mismo día decidió regresar (*Papeles de Pandora* 157-158).

El uso del doble literario es, tal como anticipábamos al hablar del lenguaje usado en las cartas anónimas escritas por María de los Ángeles, un recurso al que Ferré acude frecuentemente en su narrativa. Los personajes desdoblados suelen ser, como en el caso de “La bella durmiente”, mujeres aparentemente opuestas, pero con nexos de unión tan fuertes que acaban complementándose y hasta fundiéndose la una en la otra, representando así diversas caras de la experiencia femenina.

De este modo, al igual que el binomio María de los Ángeles/Carmen Merengue, encontramos a Isabel Luberza e Isabel la Negra en el relato “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, a Carlota y Merceditas en “El regalo”, a las protagonistas de “La muñeca menor” y “Amalia” y sus respectivas muñecas, a Alicia y Elisa en “Pico Rico Mandorico”<sup>42</sup> -texto que estudiaremos posteriormente- y, desarrollado de una manera más compleja, el triángulo formado por Rebeca, Petra e Isabel en la novela *La casa de la laguna* (1996).

Para María-Inés Lagos Pope, el doble funciona en la autora puertorriqueña como una representación de la alienación sufrida por la mujer bajo los dictados patriarcales, debido a los cuales no puede desarrollarse como un ser completo:

El doble se transforma en el principio organizativo básico que articula la experiencia femenina al aludir, específicamente, a la división del mundo de la mujer en compartimentos estancos y al subrayar las restricciones que a esta le ha impuesto la sociedad patriarcal. Todo lo cual intensifica la falta de unidad del yo, creando una situación de alienación que se

---

<sup>42</sup> Los relatos “Cuando las mujeres quieren a los hombres”, “Amalia” y “La muñeca menor” pertenecen, como “La bella durmiente”, a la colección *Papeles de Pandora*. “El regalo” aparece en *Maldito amor* (1988) y “Pico Rico Mandorico” en *Sonatinas* (1989).

caracteriza por una división entre lo que se es y lo que se debe ser, entre la autenticidad y la conformidad con las convenciones sociales (“Sumisión y rebeldía” 735).

Pope considera que Ferré se sirve del doble para denunciar la fragmentación de la personalidad femenina en las imágenes estereotipadas con las que se ha asociado a la mujer tradicionalmente, y debido a las cuales esta siempre “centra su vida en el hombre hasta el punto de olvidarse de sí misma” (“Sumisión y rebeldía” 745). Es lo que Gilbert y Gubar definieron como el ángel y el monstruo que han atrapado –“asesinado”- a la mujer en el imaginario artístico universal, despojándola de capacidad creativa propia, y que deben ser neutralizados a través una acción literaria más allá del dictado falocéntrico:

The images of “angel” and “monster” have been so ubiquitous throughout literature by men that they have also pervaded women’s writing to such an extent that few women have definitely “killed” either figure. Rather, the female imagination has perceived itself, as it were, through a glass darkly: until quite recently the woman writer has had (if only unconsciously) to define herself as a mysterious creature who resides behind the angel or monster or angel/monster image that lives in what Mary Elizabeth Coleridge called “the crystal surface” (17).

Sumisa o rebelde, esposa o prostituta, casta o *femme fatale*, María de los Ángeles o Carmen Merengue, la mujer en Ferré aparece etiquetada y dividida tal como el orden masculino le impone; sin embargo, los límites entre la una y la otra se difuminan y funden a medida que la narración avanza. Es en Carmen y no en Coppelia en quien María se ha transformado al final de este primer capítulo del relato; de este modo, es la mujer apasionada y no la muñeca obediente la que prevalece en la exhibición de audacia artística que la “Beautiful People” acaba de presenciar.

El juicio patriarcal no se hará esperar, y lo hace a través del formalismo estructural y expresivo del texto epistolar tradicional, contrastando radicalmente con la libertad del discurso de la protagonista. Se trata de dos misivas intercambiadas por entre don Fabiano y la reverenda Madre Martínez que se intercalan entre el monólogo interior de María de los Ángeles. Padre el uno y directora del colegio y convento del Sagrado Corazón<sup>43</sup> la

---

<sup>43</sup> El Colegio del Sagrado Corazón, institución real situada en la ciudad de Ponce como señalábamos anteriormente, aparece muy a menudo en las obras de Ferré como metáfora de la sociedad puertorriqueña, donde se forma a la mujer para asumir los roles tradicionales en la vida matrimonial o religiosa. Así lo señala Virginia M. Adan-Lifante al analizar el relato “El regalo”:

El colegio es el lugar donde se le enseña a la mujer a ser menos en lugar de a madurar, y en donde se la adoctrina en su futuro papel de sumisión. [...] Las opciones disponibles en el colegio, por lo tanto, consisten en tomar los hábitos o ser una buena esposa, papel para el que la mujer ha de prepararse a lo largo de toda su vida (126).

otra, la aparición de sus voces interrumpiendo la de la joven representa el choque del orden familiar y religioso con los intereses individuales que esta expresa. Ambos sistemas hegemónicos –iglesia y familia- actuarán a partir de ahora unidos en su oposición al desarrollo de María como mujer independiente, en un intento de asimilarla al futuro que han previsto para ella.

La primera en reaccionar es la Reverenda Madre; esta figura, fuerte por su asexualidad y su cargo de poder dentro de la estructura eclesiástica, sustituye significativamente a la autoridad de la madre biológica en cuanto a la educación de la hija se refiere. Así, el papel de Elizabeth, la esposa de don Fabiano, quedará desprovisto de autoridad y relegado al ámbito de labores consideradas más femeninas como el escribir las notas del álbum de bodas, tal como veremos. Esto explica que la religiosa nunca se dirija en sus cartas a ambos progenitores sino tan solo al padre, al que conmina de manera única a tomar medidas ante el “desgraciado espectáculo de su hija bailando en un teatro vestida con un vestido impúdico” (*Papeles de Pandora* 156):

Pero, señor Fernández, ¿está usted dispuesto a que su única hija ingrese a este mundo lleno de peligros para el alma y para el cuerpo? [...] Ya el daño está hecho y la reputación de su hija no será jamás la misma. Pero al menos podría prohibirle que siguiera por ese camino (*Papeles de Pandora* 156-157).

Las preocupaciones de la directora van más allá del puro escrúpulo moral, ya que no es solo el alma María de los Ángeles la que está en juego sino el apoyo económico que su padre aporta al convento y que se perdería si se la expulsara de la Academia. Así, comenta: “No podemos pasar por alto la ayuda generosa que le ha brindado siempre a nuestra institución” (*Papeles de Pandora* 156); palabras que nos hacen ver bajo una luz diferente la posterior referencia al posible ingreso de la muchacha a la vida en el claustro:

No puedo negarle que en su hija habíamos *cifrado*<sup>44</sup> nuestras esperanzas de que algún día recibiera el premio más alto de nuestro colegio, el Primer Medallón [...] Es un relicario de oro rodeado de pequeños rayos [...] En la tapa opuesta están inscritos los nombres de todas las alumnas que han recibido el Primer Medallón. Muchas han sentido la llamada de la vocación (*Papeles de Pandora* 156).

Por su parte, don Fabiano tiene sus propios intereses financieros, centrados en la preocupación de buscar un heredero adecuado para su fortuna; así, quiere ver a su hija “ni

---

<sup>44</sup> La cursiva es mía. El verbo “cifrar” podría adquirir aquí un doble significado por una parte tiene el sentido de compendiar, poner o situar dichas esperanzas en una persona, y por otra el más metafórico de valorar cuantitativamente los beneficios de las mismas.

bailarina ni religiosa, rodeada de hijos” (*Papeles de Pandora* 158). El matrimonio y la reproducción se presentan, de este modo, como la única manera de perpetuar el poder dentro de una estructura socioeconómica y cultural estrictamente masculina:

Nuestra desgracia está en haber tenido una hija y no un hijo, que hubiese sabido atender nuestro capital y nuestro nombre. [...] Las niñas son siempre un consuelo y una mujer educada, de intelecto pulido, es la joya más preciosa que un hombre puede guardar en su hogar, pero no puedo conformarme al ver nuestro futuro tan incierto. Todo depende de que María de los Ángeles se case con un hombre bueno que no la venga a destasajar. Solamente entonces, cuando la vea casada, protegida en el seno de ese hogar como lo fue el nuestro, junto a un marido que sepa conservar y multiplicar su herencia, me sentiré tranquilo (*Papeles de Pandora* 159).

Pese a tener diferentes puntos de vista, tanto la Madre Martínez como don Fabiano convierten a María de los Ángeles en objeto de beneficio al servicio de su propio interés, que resulta en lo que Kathleen M. Glenn compara con un combate entre dos contrincantes luchando por un mismo premio:

Although one of the combatants employs the language of religion and the other that of big business, the two are remarkably similar in their determination and are well matched. [...] The correspondants are like two boxers fighting for a prize or businessmen bidding for the same piece of property (213).

Así, don Fabiano califica de “inaceptable” el ingreso de su hija en la orden religiosa por conllevar al desembolso de toda su fortuna a las arcas del convento, e intenta aplacar a su oponente con una ganancia menor: “Usted puede estar segura de que, mientras yo viva, al convento no ha de faltarle nada” (*Papeles de Pandora* 159). Sin embargo, la Madre no se doblega sino que responde reforzando su discurso espiritual, olvidando sus reticencias anteriores respecto al honor de la joven:

Comprendo que los quehaceres del mundo lo atribulen. Ver a su hija entrar en nuestra comunidad sería quizá para usted un desgarramiento del corazón. Pero ya verá señor Fernández, ya verá, con el tiempo la herida se irá cerrando. [...] Si llegara algún día a pensar que ha perdido a su hija para el mundo de los hombres, la habrá ganado para el de los ángeles. Me parece que, por el nombre con que la bautizaron, la Divina Providencia ha estado de nuestro lado desde que esta niña nació (161).

La confrontación finaliza con una carta de don Fabiano, que informa del estado comatoso en el que se ha sumido María después de habersele prohibido volver a bailar. Esta misiva cierra el capítulo e introduce el motivo de la bella durmiente que se desarrollará en el siguiente, precisamente titulado como el famoso cuento y ballet clásico. El sueño es presentado aquí como una enfermedad causada por un profundo estado de

contrariedad, una reacción psicósomática que relaciona la falta de existencia activa que se produce al dormir con la falta de control sobre el propio destino:

El mismo día que le hicimos saber a María de los Ángeles nuestra decisión, cuando supo que le prohibíamos para siempre volver a bailar, cayó gravemente enferma. Hemos traído a los mejores especialistas a examinarla, sin ningún resultado. [...] Lleva durmiendo diez días y diez noches con suero puesto, sin haber recobrado una sola vez el conocimiento (*Papeles de Pandora* 161).

El segundo capítulo incluye, los elementos esperados en la historia de la *Bella Durmiente*: la joven dormida, el beso del príncipe y la boda que supone un final feliz, aunque presentados por medio de la variedad textual que caracteriza al relato de Ferré desde su comienzo. Así, encontramos una combinación de diálogo interior, carta, reseñas periodísticas y, por primera vez, apuntes en un álbum familiar, que introducen la voz de la madre de la protagonista.

El diálogo interior vuelve a ser el canal por el que nos llegan los pensamientos de María de los Ángeles, pero, en esta ocasión, tienen lugar durante su estado inconsciente y mezclan su historia personal con el relato del cuento tradicional y el argumento del ballet del mismo título:

Era el día de su cumpleaños y estaba sola sus padres habían salido a dar un paseo por el bosque en sus alazanes se le ocurrió recorrer huronear todo el castillo lo que nunca le había sido permitido porque había una prohibición que la hacía sufrir mucho pero que ahora mismo no podía recordar [...] estaba tan cansada de bailar pero no podía dejar de hacerlo las zapatillas la obligaban entonces la puertecita de telarañas al final del pasillo la manija de su mano girando la viejecita hilando la rueca [...] Felisberto que se acercaba trató de levantarse pero el lamé drapeado alrededor de su cuerpo la oprimía es lamé de oro puro con ese peso encima no se puede bailar ¡BAILAR! ¡eso era lo que estaba prohibido! (*Papeles de Pandora* 162-163).

Felisberto se convierte ahora en el príncipe azul capaz de deshacer el hechizo, pero su beso viene acompañado de promesas filtradas por las expectativas poco realistas de la durmiente, deseosa de despertar a un mundo nuevo, sin impedimentos:

Despiértate mi amor ahora vas a poder bailar todo lo que tú quieras porque han pasado cien años y ya se han muerto tus padres ya se han muerto las reseñadoras sociales las damas de sociedad las monjas del colegio ahora vas a poder bailar para siempre porque te vas a casar conmigo te voy a llevar lejos de aquí me hablas y te veo chiquito mirándote desde el fondo ahora más grandecito mientras te me voy acercando subiendo rápidamente de las profundidades (*Papeles de Pandora* 163).

Glenn describe a la protagonista en este momento como “infantilizada” debido a su interiorización del cuento de hadas, ya que de este tipo de relatos se desprende una visión romántica del mundo que choca frecuentemente con la realidad: “Life, it seems, does not

live up to its fictionalized billing. Nor does it always provide ‘and they live happily ever after’ endings” (214).

De este modo, al depositar todas sus esperanzas en Felisberto –“¿eres tú, príncipe soñado? ¡cuánto me has hecho esperar!” (*Papeles de Pandora* 163)-, María de los Ángeles retrocede psicológicamente al estado mental de una niña sin voluntad, convirtiéndose en la muñeca contra la que antes se había rebelado. Es lo que Madonna Kolbenschlag denomina en su obra *Kiss Sleeping Beauty Good-bye* la “mujer fórmula”, condicionada a vivir para el otro:

She sees herself as someone that things will happen to, not as one who will make them happen. She has no conception of “autonomy” as a life-goal; she seeks only the state of “belonging to”. From this, she will draw her identity and sustenance –the expected “kiss” of one who will awaken her from her dormant “sleep”. What she does not realize at the time, is that the kiss of the first love will in all likelihood anesthetize her, fixate her at a level of development for years to come. The awakening may yet come, but it will be in mid-life. *Sleeping Beauty* is a time bomb (*Papeles de Pandora* 15).

Tal como predice Kolbenschlag, la bomba de relojería, el definitivo despertar al descubrir el engaño de una felicidad ficticia, no tardará en detonar; pero antes nuestra Bella tendrá que enfrentarse a las ataduras de su compromiso matrimonial, al que se dedica el mosaico de textos posteriores hasta el final del capítulo.

El primero en celebrar la noticia del enlace es el padre de la novia, que lo comunica cínicamente a la Madre Superiora en una carta en la que queda zanjada la batalla de ambos por el porvenir de la joven: “Claro, nos entristece pensar que ahora nuestra hijita no podrá nunca llegar a ser Primer Medallón, como usted tanto hubiese deseado” (*Papeles de Pandora* 164).

Sin embargo, don Fabiano parece sentirse obligado a justificarse delante de la Superiora y a mantener la diplomacia en sus relaciones, conservando así el equilibrio entre los diferentes sistemas de poder institucionalizados. De este modo, habiéndose librado de la clausura del convento, María seguirá atrapada en la rigidez de las convenciones sociales, tal como refleja en toda su frivolidad la reseña social que sigue a la carta:

El evento social más importante de esta semana, queridos Beautiful People, fue por supuesto el compromiso de la linda María de los Ángeles, hija de nuestro querido Don Fabiano, con Felisberto Ortiz, ese guapo jovencito que promete tanto. Se anunció que la boda será dentro de un mes. Ya están enviando las invitaciones impresas en Tiffany’s, ¡claro está! Así que manos a la obra, amigos, a preparar sus ajuares, que esta será sin duda la boda del año (*Papeles de Pandora* 165).



La superficialidad de la nota de sociedad llega a la ñoñería en los apuntes y recortes de periódico que la madre de María plasma en el álbum nupcial dedicado a “mi hijita adorada. Para facilitarle su entrada al reino de las novias, antesala del reino de los cielos” (*Papeles de Pandora* 167). Apter-Cragolino describe por ello a Elizabeth como “la madre que cumple hasta el colmo de lo absurdo las convenciones de la femineidad prescrita”, pues es “la que enuncia el discurso romanticizador del matrimonio como experiencia pasiva” (8).

En esta colección de textos compilados o anotados por la madre aparecen desde artículos donde se dan consejos sobre qué regalar a la futura esposa y cómo conseguir un hogar dichoso, hasta fotos con esmeradas notas al pie escritas a mano: “María de los Ángeles retratada de frente. Ha doblado su velo hacia atrás y sonrío con el rostro descubierto, campechanamente. ¡Ahora es por fin una Señora!” (*Papeles de Pandora* 170).

Lejos de representar un final feliz, la boda de la protagonista inaugura para ésta una vida forzada, vigilada desde los estrictos paradigmas de la sociedad a la que ha entrado oficialmente a formar parte. María es ahora una “Señora”, al igual que su madre, ambas fosilizadas en lo que Kolbenschlag considera un estado “estético” de la existencia según la terminología de Kierkegaard:

Kierkegaard, for one, proposes a threefold distinction between the aesthetic, ethical and religious modes of existence that may have special relevance for contemporary women. In this schema, the *aesthetic* life is that dimension of existence characterized by immersion in the immediate. Life is a succession of moments, a state of possibility –one has not yet made a positive choice of becoming a self. [...] Thus, the absence of commitment to the self, the compulsion to “live for another”, to be psychically annihilated and controlled by something beyond the self –common symptoms of female psychology- are the characteristics of the minimal level of spiritual existence. This level of existence is marked by illusion, since power over oneself has been given over to something outside oneself. [...] In this sense, Kierkegaard’s paradigm of the aesthetic existence might be synonymous in effect, although not in expression, with an ascetic, repressed existence (24).

Sin embargo, el comienzo del tercer capítulo –el más largo y el último del relato– nos presenta a una protagonista que no sólo ha despertado a la vida que se supone tiene que vivir, sino también a la duda; la Bella Durmiente se convierte ahora en Giselle. Esta nueva identificación con la heroína de un ballet clásico nos pone en la pista de un final

trágico, ya que esta vez el elemento intertextual utilizado nos remite a una historia de infidelidad que termina con la muerte de la joven<sup>45</sup>.

Así, el día de su boda María de los Ángeles camina al altar llena de sospechas que la hacen pensar que Felisberto –ese “joven humilde” pero que “tiene la cabeza en su sitio” y que “promete tanto”, según lo describen don Fabiano y el cronista social (*Papeles de Pandora* 164)- pronto se transformará de acuerdo a los modelos masculinos establecidos, dejándola a ella y a su amor en un segundo plano para dedicarse a medrar en la escala de prestigio social y económico:

Vestida de gasa blanca como Giselle contenta porque me voy a casar con Felisberto me acerco hoy a tus pies ¡Oh Mater! más pura que la azucena cuya blancura superáis a rogarte que me ampares en este día el más sagrado de mi vida [...] vestida de gasa blanca me acerco ¡Oh Mater! pero no como tú sino como Giselle después que se mete la daga en el pecho porque sospecha que Loys su amante no va a querer seguir siendo un sencillo campesino como ella creía sino que va a convertirse él también en un príncipe con muchos intereses creados entonces Giselle piensa que Loys dejará de amarla porque ella es astuta y sabe que cuando hay intereses creados por el medio el amor es siempre plato de segunda mesa los cazadores los ministros los batallones de soldados rojos con los hombros entorchados de oro todo vendrá antes que ella (*Papeles de Pandora* 170-171).

Pero no solo la pérdida del amor tortura a María, sino la de su propia libertad, que quedará amenazada si su príncipe azul no cumple las promesas que le hizo cuando ella era aún bella durmiente, y con las que se comprometía a permitirle bailar y a respetar su decisión de no tener hijos. De este modo, la protagonista entra en el matrimonio sumida en un vaivén de sentimientos contradictorios que van de la confianza a la desconfianza, y que la llevan a intuir el principio de su anulación definitiva como individuo:

Loys siempre ha tenido éxito en todas sus empresas y no ha de aceptar que Giselle se le escape así porque sí se ha empeñado en seguirla para tratar de quitarle su traje blanco delirio deshojárselo pétalo a pétalo en el acto de amor para después preñarla meterle un hijo dentro de su vientre delgadísimo de clepsidra quitarle su ligereza de gota de agua ensancharle sus caderas de semilla ya fofas abiertas para que ella no pueda jamás volver a ser una willis, pero no Giselle está equivocada Loys la ama de veras Loys no la preñará Loys se pondrá un condón velosado se lo prometió junto a su lecho de muerte [...] Giselle ve a las willis desapareciendo una tras otra entre los árboles como suspiros oye desesperada que la llaman pero ya es tarde ya no puede escaparse siente que Felisberto la coge por el codo y la fuerza a desfilar por el mismo centro de la nave (*Papeles de Pandora* 172).

---

<sup>45</sup> El ballet *Giselle*, estrenado por primera vez en París en 1841, representa la historia de una joven de pueblo que es seducida por Loys, un falso campesino detrás del cual se esconde la verdadera identidad del noble Albrecht, prometido de la hija del duque. Cuando Giselle descubre la mentira de su amado enferma de locura y muere, según versiones, de su propio dolor o suicidándose con la espada que Albrecht había escondido en el bosque antes de disfrazarse. El joven es entonces torturado por las willis, espíritus danzantes de muchachas traicionadas por sus amantes antes de la boda, pero Giselle le salva y ella misma se convierte en una willi, bailando para toda la eternidad.

Después de una nueva reseña social, en la que se proporcionan los detalles más frívolos de la ceremonia que “nada tuvo que envidiarle a las bodas de las Meninas en el Palacio del Prado” (*Papeles de Pandora* 173), y en la que se muestra sin disimulo el tráfico de intereses entre los poderes institucionalizados –“Seguramente que ahora las monjitas de la academia, después de la instalación de tan fabuloso aire acondicionado, no se olvidarán nunca de rezar por don Fabiano y su familia” (*Papeles de Pandora* 173-174)- se suceden una serie de textos en los que vemos hacerse realidad todos los miedos de María de los Ángeles respecto a su vida matrimonial.

Así, encontramos una nota anunciando el nacimiento de Fabianito, cuyo nombre simboliza la continuidad del linaje y la fortuna de su abuelo, sólo transferible -como ha quedado claro- de varón a varón. Pero este linaje no quedará del todo establecido si no cuenta con la bendición de todas las partes del sistema, tal como recuerda la Madre Superiora en su misiva de felicitación a don Fabiano: “Espero muy pronto recibir la invitación al bautizo, aunque desde ahora le aconsejo que debe cuidarse de no hacer una fiesta pagana, tirando la casa por la ventana. Lo importante es no dejar a ese querubín moro, sin abrirle las puertas del cielo” (*Papeles de Pandora* 176).

La obligación social de bautizar al hijo actúa como detonante para una nueva manifestación de rebeldía de María de los Ángeles, que se niega a seguir esta norma y pone en su contra a los sectores que hasta ahora han regido su vida: su familia y la iglesia. Las reacciones de estos serán, sin embargo, diferentes en la manera de exponer su censura; don Fabiano, delegando ahora su control paternal en la figura del esposo, se limita a expresar su descontento en una resignada carta a la Superiora: “En esta vida hay que aceptar las cosas como Dios se las manda a uno, Madre, pero esto ha sido un golpe duro para nosotros” (*Papeles de Pandora* 177).

La directora del colegio, sin embargo, escribe a su ex-alumna para recordarle sus obligaciones como madre, rol que implica una muerte de la individualidad en aras a la dedicación al hijo: “Piensa que este mundo es un valle de lágrimas y que tú ya has vivido tu vida. Tu deber ahora es dedicarte en cuerpo y alma a ese querubín que Dios te ha enviado” (*Papeles de Pandora* 178). La religiosa, que detecta perfectamente cuál es el problema que se esconde tras la decisión de María –“Si eres infeliz comprendo que trates de impresionar a tu marido, haciéndole darse cuenta de que algo anda mal” (*Papeles de*

*Pandora* 178)- la incita a adherirse en exclusiva a la función femenina tradicional, donde no hay cabida para la realización personal: “Déjate de estar pensando en tantos pajaritos de colores, en tanto ballet de príncipes y princesas. Bájate de esa nube y dedícate a tu hijo” (*Papeles de Pandora* 178).

Llega ahora el turno de conocer la versión de Felisberto, a través de una carta que será destruida sin haberse terminado de escribir y proporciona al lector una información que, aunque dirigida a don Fabiano, este nunca recibirá. En esta epístola, que traslada la acción a seis meses después de los últimos acontecimientos descritos, se revelan datos que hacen encajar todas las piezas del caleidoscopio textual que constituye el relato, actuando como bisagra entre los fragmentos anteriores y los que siguen hasta el final.

De este modo, Felisberto confiesa cómo violó a su esposa ante la reiterada negativa de esta a tener hijos, por lo que no sorprende que el niño sea “una maldición para ella, un fardo insoportable que ha abandonado al cuidado de la niñera” (*Papeles de Pandora* 181). El atormentado esposo describe también el estado catatónico de María de los Ángeles después de haber asistido a un espectáculo en el que vio bailar a “una pelirroja de pelo enseretado” que “bailaba casi a la altura del techo, sin malla de seguridad” (*Papeles de Pandora* 182).

Acto seguido Felisberto relata la aparición de los anónimos que cuestionan la fidelidad de su mujer, lo que le lleva finalmente a formular una amenaza –“mañana temo no poder responder de mis propios actos” (*Papeles de Pandora* 184)- justificando así el auténtico propósito de la misiva: excusar sus actos en caso de que algo ocurriera cuando descubra qué es lo que hace su esposa en la anunciada habitación de hotel.

Solo el lector sabrá que el detonante definitivo de la locura de la protagonista, que la lleva a tramar una encerrona para su propio suicidio, es el haber vuelto a ver a Carmen Merengue, cuya exultante libertad tanto contrasta con las ataduras a las que ella se siente sometida. Es por ello que, disfrazada como su doble y fingiendo ser una prostituta, se entrega a un hombre cualquiera que encuentra en la calle; este acto, totalmente trasgresor en todos los aspectos morales en los que ha sido educada, despierta en María un sentimiento de liberación antes desconocido:

Se acuerda de cómo, durante el acto sexual, se había puesto a repetir en voz alta la oración preferida de Mater, el bendita sea tu pureza, y el efecto afrodisíaco que esto le había causado.

Sintió deseos de bailar. [...] Al saltar desnuda sobre la cuerda de las suelas de sus zapatillas cubiertas de tiza se desprendió una nube de polvo que flotó por un momento en el aire estancado de la habitación. La concentración de su rostro, al comenzar a bailar, hizo más obvia la pintura exagerada de sus facciones (*Papeles de Pandora* 185).

Estos hechos nos son dados a conocer a través de la voz de un narrador omnisciente, que interrumpe la acción en el momento en el que Felisberto abre la puerta de la habitación, quedando la reacción de este en suspenso. Lo que ocurre después se describe en dos versiones bien distintas: mediante una carta de don Fabiano, que proporciona la versión oficial, y un último monólogo interior de María de los Ángeles, que refleja la profunda verdad detrás de su muerte, solo entendida por el lector.

La carta de don Fabiano, dirigida de nuevo a la Madre Superiora y escrita un año después del incidente, describe la situación ocurrida en el hotel como un “accidente monstruoso” (*Papeles de Pandora* 186); en ella se describe cómo Felisberto dispara sin querer a su esposa después de haberse golpeado mortalmente la cabeza al ser empujado por un coreógrafo que acompañaba a María en un ensayo. De la suerte del hombre denominado coreógrafo, que actuó simplemente en defensa de la bailarina ante el enfado de su esposo, no sabemos nada. Todos los participantes en la escena del crimen aparecen, pues, descritos como meras víctimas de unas desgraciadas circunstancias.

Tal como apunta Kathleen M. Glenn, la versión saneada que don Fabiano saca a la luz supone una vuelta a la normalidad, donde el orden patriarcal queda reestablecido y devuelve a María de los Ángeles al papel pasivo que, como mujer, mejor se le ajusta (216):

Enterramos a María de los Ángeles vestida de novia, rodeada por la espuma de su velo. Se veía bellísima. Sus cabellos recién lavados relucían sobre el blanco amarillento del traje. Los que la habían visto bailar comentaban extasiados que no parecía muerta, sino dormida, representando por última vez su papel de la Bella Durmiente (*Papeles de Pandora* 189).

No extraña, por tanto, que el padre de la protagonista parezca incluso reconocer la conveniencia del fallecimiento de esta: “Quizá la muerte de nuestra hija no haya sido después de todo tan inútil. Hacía ya tiempo que ella se había descarrilado [...] mucho antes del accidente era como si nuestra hija hubiese muerto” (*Papeles de Pandora* 189). La desaparición de Felisberto –“un muchacho neurótico y ambicioso” (*Papeles de Pandora* 186)- también beneficia al patriarca, ya que así su sucesor, el nieto tan deseado,

queda bajo su tutela y podrá al fin ser bautizado, restaurando definitivamente las relaciones familiares con el convento:

A propósito, Madre, pronto recibirá la invitación para el bautizo, que celebraremos con todas las pompas y glorias. Esperamos que consiga permiso para salir esa tarde de la clausura y así pueda asistir, pues nos encantaría que fuese la madrina.

De ahora en adelante sí que podrá estar tranquila de que al convento no ha de faltarle nada, Madre, porque el día que yo me muera ahí le quedará Fabianito, que velará por usted (*Papeles de Pandora* 190).

Mientras el orden tradicional vuelve a su cauce, la voz de María de los Ángeles desvela lo que el lector ya ha adivinado a través de las diferentes piezas que conforman la historia: cómo la protagonista ha tramado su propia encerrona en un acto de rechazo extremo hacia la forma de vida que se le impone. Al mismo tiempo, una fusión final con su doble, Carmen Merengue, simboliza la total oposición de María a seguir los parámetros femeninos que su entorno le exige:

Ni Coppelia ni Bella Durmiente ni este mundo es un Valle de lágrimas [...] ni Super Adorable Bitch ni bandejas de plata ni copas de plata ni jarros de agua de plata ni caricias largas y frías con manos de plata ni palabras introducidas por la boca con largas cucharas de plata [...] Porque no me conformo Felisberto porque me traicionaste y por eso te he traído aquí para que me vieras y se lo contaras a papá se lo describieras detalle a detalle para que embozados vieran mi cara de yeso rodeada de rizos postizos mis pestañas de charol despegadas por el sudor mis cachetes gordos de pancake el pelo se me va tiñendo de rojo (*Papeles de Pandora* 191).

La repulsión hacia todo aquello que encierra a la mujer en compartimentos estancos, y que ha ido definiéndose en el relato a través de la subversión de los subtextos utilizados como hilo conductor –Coppelia, la Bella Durmiente–, llega a su culmen en esta última interpretación de Giselle, ejecutada “esta vez con furia con crinolinas malolientes y alas de alambre de púas amarradas a la espalda” (*Papeles de Pandora* 191). En el ballet clásico la protagonista perdonaba y protegía a su amante del castigo de las Willis; sin embargo, María de los Ángeles, disfrazada esperpénticamente de Carmen Merengue, arrastra con ella a su marido a la destrucción, tal como representa el final interrumpido y abierto del texto, porque ella no se siente “ni protegida, ni dulce ni honrada ni tranquila [...] ni sometida ni conforme ni” (*Papeles de Pandora* 191).

Ferré ofrece, pues, una visión pesimista con respecto a la liberación individual de su heroína, ya que esta debe pagar con su vida el precio por tomar las riendas de su destino. María se convierte así en lo que Jean Franco define como “self-destructing heroine”, cayendo en la trampa tendida por el patriarcado, donde el poder liberador del

arte y la exposición al público que este conlleva no tiene las mismas consecuencias para un hombre que para una mujer puesto que “the public woman is a prostitute, the public man a prominent citizen” (366):

In trying to influence the public as performers, Emma, Bella, and María de los Ángeles<sup>46</sup> become “public women”. Their desire to create is at once passionate but grotesquely distorted, for they are still besieged by the negative eros of death and destruction that tears apart Latin American political life and has its roots in *machismo*. [...] By liberating themselves from the fixed spaces to which Latin American women have traditionally been condemned, Emma, María de los Ángeles and Bella find themselves performing a sadomasochistic script in which their originality can only take the form of abjection or death (377).

“La Bella Durmiente” refleja, por tanto, una amarga denuncia de la autora hacia los discursos hegemónicos interiorizados por la mujer, que la atan incluso después de haber logrado transgredirlos, quedando sometida a la ambivalencia de las definiciones masculinas, a la tiranía del ángel o el monstruo- si utilizamos la terminología de Gilbert y Gubar-: “Certainly, imprisoned in the coffinlike shape of a death angel, a woman might long demonically for escape” (26). Para Ferré la autodestrucción femenina, ligada al sentimiento de culpa, estaría provocada precisamente por la imposibilidad de resolver esta dicotomía en la que las mujeres se hallan definidas. Así lo describe en su ensayo “La autenticidad de la mujer en el arte”:

Pero el problema de la libertad interior de la mujer tiene una segunda vertiente, mucho más dolorosa que la primera: la mujer que intenta romper con los patrones de comportamiento convencionales no necesita, por lo general, ser castigada ni por la ley ni por los mecanismos sociales. Ella se ocupa, mucho más eficientemente, que ningún tribunal, de castigarse a sí misma: se siente atterradoramente culpable. Esto se debe en parte a su educación, al hombre se le educa con miras a la realización ajena; al hombre se le educa para que se desenvuelva en el mundo, para que tenga éxito y se realice a sí mismo como profesional o artista; y a ella, en cambio, se la educa para que enseñe a los hijos cómo lograr ese éxito y a las hijas cómo sacrificarse para que sus hermanos lo alcancen. La soledad y el anonimato del hogar han sido tradicionalmente el destino de la mujer, mientras el hombre sale a conquistar el mundo (“La autenticidad de la mujer en el arte” 35).

Rosario Ferré abre, de este modo, la corriente revisionista de los cuentos de hadas en las letras hispánicas, recuperando la tradición heredada para cuestionar y desarticular las premisas sobre las que se construyen sus modelos, lo que la sitúa, tal como señala Hintz, a la cabeza de la posmodernidad literaria:

Rosario Ferré verdaderamente promulga una crítica literaria posmodernista para el siglo XXI. Abraza los conceptos de pluralidad, unidad fragmentada, equilibrio entre el pasado y el

---

<sup>46</sup> Con Emma y Bella, Franco se refiere a las protagonistas de *El campo* de Griselda Gambaro y “Cuarta Versión” de Luisa Valenzuela.

presente, humanismo, intertextualidad y ambigüedad en su propia obra literaria; su pericia con el doble irónico es una nota distintiva de su obra [...]. Ferré mira hacia el pasado para buscar el modelo del futuro (“La palabra, según Rosario Ferré” 3).



#### IV. 2.2. Los cuentos descienden al Hades: Aportaciones de Luisa Valenzuela

La literatura femenina es mucho más subversiva que la literatura de los hombres, porque a menudo se atreve a bucear en zonas prohibidas, vecinas a lo irracional, a la locura, al amor o a la muerte, zonas que en nuestra sociedad racional, productiva y utilitaria, resulta peligroso reconocer que existen.

Rosario Ferré *Entrevista con Maria Elena Heinrich*

Compañera generacional de Rosario Ferré y, como ella, gran subversora de los códigos establecidos a través de un lenguaje propio, la argentina Luisa Valenzuela (Buenos Aires, 1938) es autora de una de las colecciones de cuentos de hadas revisados más transgresora del panorama literario actual<sup>47</sup>. Se trata de “Cuentos de Hades”, una serie integrada de seis relatos incluida en el volumen *Simetrías* (1993), donde ya desde el título podemos adivinar que nos embarcamos –tal como debe hacerse para acceder a los infiernos- en una lectura en absoluto libre de riesgo<sup>48</sup>.

La autora nos conducirá así, de la mano de clásicas heroínas de la infancia, entre las que se encuentran Caperucita, Blancanieves, Cenicienta, La Bella Durmiente o la mujer de Barbazul, a un enfrentamiento con los demonios preferidos su escritura, señalados por Gwendolyn Díaz como “la mujer, el poder, la palabra y el deseo” (*Luisa Valenzuela sin máscara* 10). Los seis relatos que me dispongo a analizar, pese a su autonomía dentro de la extensa obra cuentística de Valenzuela, responden, pues, a la idiosincrasia general de su literatura, donde el lenguaje se convierte en constante instrumento trasgresor de los sistemas culturales heredados. Las simetrías que dan

---

<sup>47</sup> Los cuentos de la colección *The Bloody Chamber* (1979) de la británica Angela Carter serían su antecedente más cercano. En particular, el relato “The Company of Wolves” muestra claras concomitancias con el texto que abre el conjunto de Valenzuela, “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”. En ambas revisiones la licantropización de la protagonista reclama el lado oscuro negado a la mujer en las versiones tradicionales.

<sup>48</sup> Para ampliar, *El lenguaje es una piel: lecturas del cuerpo en textos hispanoamericanos* (1995) de Nuria Girona Fibla.

nombre a la colección en la que se incluyen estos textos no son por tanto casuales, como veremos.

De este modo, la colección se abre con un relato iniciático, “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”, en el que una decidida Caperucita se lanza a explorar el bosque de la vida hasta alcanzar la sabiduría nacida de la experiencia. A continuación, La Bella Durmiente y varias de las princesas y protagonistas más pasivas del imaginario popular replantean sus sempiternos roles en “No se detiene el progreso”, “4 príncipes 4”, “La densidad de las palabras” y “Avatares”; finalmente, cierra la colección el único relato que alude a una circunstancia política concreta: “La llave”, donde la mujer de Barbazul verá sus reivindicaciones reflejadas en la causa de las Madres de la Plaza de Mayo.

Pasaré ahora a analizar cada texto, haciendo especial referencia a los motivos que dan cohesión al conjunto y que han llevado a la crítica a considerarlo –al igual que a las colecciones de microtextos de Ana María Shua analizadas anteriormente en esta investigación- ejemplo de ciclo cuentístico dedicado al uso intertextual de cuentos de hadas tradicionales<sup>49</sup>. En él quedarán cuestionadas las dinámicas características de los conocidos relatos a través de una profunda revisión llevada a cabo, tal como señala la propia autora, con un objetivo claramente intencionado:

Sólo con los cuentos agrupados bajo el subtítulo “Cuentos de Hades”, del volumen *Simetrías*, logré invertir la corriente y pude escribir narrativa a partir de un concepción teórica. Se trata de una relectura desde la mujer –y la mujer que se narra a sí misma- de los cuentos de hadas de Perrault (*Peligrosas palabras* 12).

---

<sup>49</sup> Francisca Nogueroles ha estudiado con detenimiento la estructura integrada de esta colección en su artículo “‘Cuentos de Hades’ de Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura” (2006):

En “Cuentos de Hades”, el carácter de ciclo cuentístico se encuentra reforzado por la reiteración de temas, personajes y contextos. La estructura del *bildungsroman*, que desarrolla el proceso de maduración de las protagonistas desde una inicial ingenuidad hasta que adquieren conciencia sobre su destino, se perfila como recurrente en los diferentes relatos.

[...]

Parece especialmente pertinente el empleo de la expresión “ciclo cuentístico” para “Cuentos de Hades”, pues el relato final redonda en la idea generada por el primero extendiéndola a nuestros días” (“Relatos integrados” 395).

El juego con el lenguaje, el sentido del humor, la parodia, el erotismo, “la mala palabra”, el cambio de punto de vista y la reflexión metaficcional serán los mecanismos que lo permitan; si bien lo harán no desde la burla o la mera crítica al rol de la mujer tradicional, sino desde el profundo respeto por unas historias de las que la autora encontrará la esencia oculta tras siglos de dominación patriarcal. Valenzuela cumplirá, así, el propósito planteado en su ensayo “Hoy cuento sobre cuentos”:

¿A qué aspiro en el cuento?

A dar con la tensión y la síntesis precisas para que el texto luzca una concisión casi matemática, como un teorema, con la elegancia de las líneas simples.

A no apartarme demasiado de las formas clásicas del cuento, pero estremeciéndolas, desacralizándolas (aunque esta no es la palabra, porque en verdad aspiro a que lo sagrado lata, imperceptible como un suspiro, en todo cuento) (*Peligrosas palabras* 203).

De este modo, “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja, relato que inicia la sección, representa simbólicamente el comienzo de la andadura literaria de la autora en este terreno, abriendo –según sus propias palabras– “los caminos de la imbricación y la pluralidad de voces” (*Peligrosas palabras* 214)<sup>50</sup>. Una polifonía que nos lleva a escuchar, en el caso de este texto de apertura, a la niña, la madre y la abuela del tan conocido cuento fundidas ahora en un común reconocimiento de su lobo interior.

La voz de la madre, representante de la cultura patriarcal asumida, nos llega en primer lugar, cargada de órdenes, recomendaciones y silenciamientos: “Le dije toma nena, llévale esta canastita llena de cosas buenas a tu abuelita. Abrígate que hace frío, le dije. No le dije ponte la capita colorada que te tejió la abuelita porque esto último no era demasiado exacto. Pero estaba implícito (*Cuentos completos* 61)”.

---

<sup>50</sup> Este relato y el propósito al que responde han sido ampliamente comentados por la autora en diferentes ocasiones, sintetizado la particular postura revisionista a la que aludía anteriormente:

“Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” traza de alguna forma el periplo de la mujer desde la pubertad hasta su integración con la ancianidad y con su propia sombra. Es decir que aporté mi grano de arena a la vasta colección de reescrituras de Caperucita. Angela Carter, Anne Sexton, Carmen Martín Gaité, Marcela Solá, muchas y muchos más le brindaron la propia ideología a este personaje y la volvieron aguerrida o seductora o irónicamente despiadada. Mi posición fue y es otra, pienso haber develado el secreto, es decir el mensaje original que Perrault se encargó de distorsionar. Porque no quité nada a la anécdota, y sólo le agregué detalles de la odisea en el camino del bosque para hacerla más elocuente, pero la anécdota básica sigue intacta con una percepción distinta: ¿quién se come a quién, en definitiva? No hay decoración final, hay integración no necesariamente heroica (*Peligrosas palabras* 214-215).

Esa información omitida, velada tras el tabú que envuelve la sexualidad femenina, se convierte precisamente en la clave de la tensión comunicativa entre la madre y la hija púber: “Lo sabe aunque no quiera: aunque diga que le duele la barriga. De lo otro también la previne. Siempre la estoy previniendo y no me escucha” (*Cuentos completos* 61). Así la joven, quien ahora toma la palabra, pretende ignorar el discurso materno mientras emprende el camino a la madurez que la acerca cada vez más a su progenitora – “No la escucho, o apenas. Igual hube de ponerme la llamada caperucita sin pensarlo dos veces y emprendí el camino hacia el bosque” (*Cuentos completos* 61)-, interiorizando a su vez los silencios seculares de la mujer<sup>51</sup>: “Fue mamá quien mencionó la palabra lobo. Yo la conozco pero no la digo” (*Cuentos completos* 61).

La aparición del lobo en el texto se produce, pues, en un principio como acto lingüístico, algo que se dice o se calla y cuya existencia está estrechamente ligada a la carga cultural transmitida. La prohibición que lo rodea fluctúa entre la imperativa voz de la madre y el cuestionamiento de la hija –“No, nena, dice mamá . [...] No nena. Eso le digo con tan magros resultados. No. El lobo” (*Cuentos completos* 62)- anticipando el inevitable encuentro, que ambas esperan con un temor que las acerca y al mismo tiempo las contrapone e incomunica. Una contradicción que Valenzuela refleja jugando con los conceptos de atracción y miedo:

Los abismos –me temo- me van a gustar. Me gustan.  
No nena.  
Pero si a vos también te gustan, mamá.  
*Me as/gustan*<sup>52</sup>.  
El miedo. Compartimos el miedo. Y quizá nos guste.  
Cuidado nena con el lobo feroz (es la madre que habla).  
Es la madre que habla. La nena también habla y las voces se superponen y se anulan (*Cuentos completos* 62).

De este modo, el lobo adquiere una presencia que va más allá de una realidad física concreta y se identifica con el instinto y las pulsiones eróticas pertenecientes a lo más

---

<sup>51</sup> Valenzuela comenta el gran poder elocutivo de lo silenciado en su ensayo “Peligrosas palabras”:

Una palabra en apariencias inocente cobra esplendor y se transforma gracias a la intención con la que es lanzada desde lejos, gracias a esa cama que se le ha venido preparando con la cantidad de otras palabras que la preceden. Y no hablemos de los silencios de los que de todos modos es imposible hablar. Lo no dicho, lo tácito y lo omitido y lo censurado cobra la importancia de un grito (*Peligrosas palabras* 33).

<sup>52</sup> Cursiva mía.

profundo del ser humano. La figura masculina seductora, cargada de una sexualidad amenazante para la mujer, que la moral de la época se encargó de identificar con en el feroz animal de las versiones de Perrault y de los hermanos Grimm, se torna ahora puramente instrumental en el camino de la joven hacia su encuentro consigo misma al final del relato. Así, los hombres con los que se irá relacionando aparecen comparados significativamente con las frutas que se entretiene recogiendo por el bosque y no con el lobo, que pertenece aquí a la experiencia interna de la protagonista:

Hay frutas tentadoras por estas latitudes. Muchas al alcance de la mano. Hay hombres como frutas: los hay dulces, sabrosos, jugosos, urticantes.  
Es cuestión de irlos probando de a poquito.  
[...]  
Lobo tenemos uno solo. Quienes nos tocan son apenas su sombra (*Cuentos completos* 64).

Zipex señala que la intensidad erótica que se desprende de las primeras versiones escritas del cuento, supuestamente transcrito para un público infantil, hacen pensar en una doble lectura: la audiencia más joven se quedaría en la moraleja de la historia, mientras que los mayores podrían disfrutar de sus veladas referencias sexuales. Así, en la versión de Perrault “the irony of his narration suggests that he sought to appeal to the erotic and playful side of adult readers who took pleasure in naughty stories of seduction” (*Trials and Tribulations* 25). Este aspecto que fue magistralmente captado por Gustave Doré, primer ilustrador de la colección *Contes de ma mère l’Oye*, en cuyos dibujos queda reflejada la ambigüedad de las relaciones de la niña y el lobo (Apéndice C 337). Como observa Bruno Bettelheim:

Gustave Doré, en una de sus famosas ilustraciones para cuentos, muestra a Caperucita y al lobo juntos en la cama. En el dibujo, el lobo aparece como un animal más bien pacífico, mientras que el aspecto de la niña muestra una preocupación por los poderosos sentimientos ambivalentes al contemplar al lobo que yace junto a ella. Caperucita no hace ningún movimiento para escapar. Parece intrigada por la situación, atraída y repelida al mismo tiempo (184).

Por su parte, los hermanos Grimm, al intentar suavizar la violencia del final de Perrault, en el que la niña era devorada por el lobo, añaden un elemento a la versión patriarcal del relato: la figura del rescatador masculino. El leñador que salva a Caperucita y a su abuela abriendo la barriga del animal refleja, tal como apunta Zipex, la necesidad de control del hombre sobre la temida sexualidad femenina, satisfaciendo, al igual que lo hacía la versión del escritor francés, la mentalidad canónica con respecto a la división de géneros:

Little Red Riding Hood reflects men's fear of women's sexuality –and of their own as well. The curbing and regulation of sexual drives is fully portrayed in this bourgeois literary fairy tale on the basis of deprived male needs. Red Riding Hood is to blame for her own rape. The Wolf is not really a male but symbolizes natural urges and social nonconformity. The real hero of the tale, the hunter-game keeper, is male governance. If the tale has enjoyed such a widespread friendly reception in the Perrault and Grimm forms, then this can only be attributed to a general acceptance of the cultural notions of sexuality, sex roles, and domination embedded in it (*Trials and Tribulations* 81).

En contraste con la moral tradicional, las vivencias eróticas de la protagonista de Valenzuela se derivan de múltiples encuentros que van desde la simple exploración curiosa de una muchacha todavía inexperta: “Voy por el camino recogiendo alguna frutilla silvestre. [...] No la meto en la canasta, la lamo, me la como” (*Cuentos completos* 62), hasta la acumulación de experiencias sexuales a través de las cuales parece haberse convertido en una insaciable devoradora de hombres: “Hay bípedos implumes muy sabrosos; otros que prometen ser sabrosos y después resultan amargos o indigestos. Hay algunos que me dejan con hambre. La canastita se me habría llenado tiempo atrás si no fuera como un barril sin fondo” (*Cuentos completos* 67), pasando por la pérdida de la virginidad: “Esa fruta sí que me la como, le pego mi tarascón y a la vez la meto con cuidado en la canasta para dársela a la abuela. [...] Alguna hilacha de mi roja capa se engancha en una rama y al tener que partir lloro y llora mi capa roja, algo desgarrada” (*Cuentos completos* 65). Sin embargo, es lo vivido y no sus eventuales compañeros lo que marca su proceso de evolución personal, experiencia que debe completar ella sola:

Alguno de los sabrosos me acompaña por tramos bastante largos. Noto entonces que el bosque poco a poco va cambiando de piel. Tenemos que movernos entre cactus de aguzadas espinas o avanzar por pantanos o todo se vuelve tan inocuo que me voy alejando del otrora sabroso, sin proponérmelo, y de golpe me encuentro de nuevo avanzando a solas en el bosque de siempre (*Cuentos completos* 67).

Valenzuela utiliza así el erotismo como elemento de subversión de los postulados patriarcales que subordinan la realización individual femenina a la unión matrimonial, permitiendo a la protagonista confrontar por sí misma los miedos que para su género se han asociado a la sexualidad. El dulce y engañoso lobo descrito en la moraleja de Perrault como el mayor peligro para una jovencita se torna en la narración de la argentina en la degustación y disfrute de esas dulces “frutillas” que, entre otras, va recolectando su Caperucita (*Cuentos completos* 64).

Es precisamente esta independencia como mujer la que la acerca a la madre y a la abuela, aunque le cueste entender las contradicciones que envuelven la dinámica de las relaciones femeninas a la hora de transmitir el conocimiento sobre su propia naturaleza:

Mi madre me ha prevenido, me previene: cuídate del lobo, mi tierna niñita cándida, inocente, frágil, vestidita de rojo.  
¿Por qué me mandó al bosque, entonces? ¿Por qué es inevitable el camino que conduce a la abuela? (*Cuentos completos* 64).

Así, pese a su inicial desencuentro con la madre, cuya forma de vida se presenta diametralmente opuesta a la aventura que su hija acaba de emprender –“la madre espera en la otra punta del bosque al resguardo en su casa de ladrillos donde todo parece seguro y ordenado y la pobre madre hace lo que puede. Se aburre” (*Cuentos completos* 63)-, Caperucita es consciente de que su mandato responde a una necesidad ineludible, aunque no entienda, de momento, sus razones: “¿Por qué me mandó al bosque, entonces? ¿Por qué es inevitable el camino hacia la abuela? (*Cuentos completos* 64).

Al mismo tiempo, comienza a presentir la naturaleza cíclica que la une a sus predecesoras –“Y ya que estamos, decíme madre: la abuela, ¿a su vez te mandó para allá, al lugar desde donde zarpé? ¿Siempre tendremos que recorrer el bosque de una punta a la otra? (*Cuentos completos* 68)”-, encontrando la respuesta a sus preguntas al descubrirse a sí misma previniendo a su propia hija: “Y yo ya tengo la misma voz de madre y es la voz que escuché desde un principio: toma nena llévale esta canastilla, etcétera. Y ten cuidado con el lobo” (*Cuentos completos* 65).

El reconocimiento de la madre en su propio comportamiento representa la comprensión y aceptación de una herencia generacional femenina que, tal como señala Willy O. Muñoz, continua perpetuándose más allá de las imposiciones culturales a través de los siglos:

Lo que inicialmente fue una relación de resistencia a la advertencia maternal deviene una experiencia en común, la transmisión de una tradición femenina de generación en generación, vínculo que ha sobrevivido a pesar de los procesos civilizadores, de las limitaciones religiosas y de la opresión androcéntrica (233).

De este modo, Valenzuela hace a su protagonista consciente tanto de la tradición recibida como de sus represiones, dotándola de la capacidad de desacralizar los símbolos que obstaculizan su crecimiento personal como mujer. El juego metaficcional, el uso de la palabra vulgar y el humor serán en este caso los instrumentos subversivos usados por la

autora, quien al descontextualizar el conocido espejo de Blancanieves permite a Caperucita confrontar su insultante respuesta:

El hecho es que al retomar el camino encontré entre las hojas uno de esos clásicos espejos. Me agaché, lo alcé y no pude menos que dirigirle la ya clásica pregunta: espejito, espejito, ¿quién es la más bonita? ¡Tu madre, boluda! Te equivocaste de historia –me contestó el espejo.

¿Equivocarme, yo? Lo miré fijo, al espejo, desafiándolo, y vi naturalmente el rostro de mi madre. No le había pasado ni un minuto, igualita estaba al día cuando me fletó al bosque camino a lo de la abuela. [...] Me reí, se rió, nos reímos, me reí de este lado y del otro lado del espejo, todo pareció más libre, más liviano; por ahí hasta se rió el espejo. Y sobre todo el lobo (*Cuentos completos* 66).

El conocimiento de la carga del logos falocéntrico proporciona, pues, a la protagonista una perspectiva distanciadora que abre la puerta al humor, liberándola de los miedos institucionalizados para poder reconocer, por primera vez, al lobo como algo propio: “Desde ese día lo llamo Pirincho, al lobo. Cuando puedo. Cuando me animo . . . Pirincho. Mi lobo” (*Cuentos completos* 67). Y es precisamente en este momento de reconocimiento cuando ocurre también la plena identificación con la madre: “Ahora madre y yo vamos como tomadas de la mano, del brazo, del hombro. Consustanciadas. [...] Yo soy Caperucita. Soy mi propia madre, avanzo hacia la abuela, me acecha el lobo” (*Cuentos completos* 67).

En el cuento tradicional, el lobo desaparecía después de averiguar hacia dónde se dirigía la muchacha, reapareciendo de nuevo disfrazado de abuelita una vez que esta llegaba a su destino. En su relato, Valenzuela identifica la ausencia del lobo con la falta de libido que Caperucita, ahora mujer adulta, experimenta en este nuevo tramo del camino:

Se me ha alejado. A veces lo oigo aullar a la distancia y lo extraño. Creo que hasta lo he llamado en alguna oportunidad, sobre todo para que me refresque la memoria. Porque ahora de tarde en tarde me cruzo con algunos de los sabrosos y a los pocos pasos lo olvido. Nos miramos a fondo, nos gustamos, nos tocamos la punta de los dedos y después ¿qué?, yo sigo avanzando como si tuviera que ir a alguna parte, como si fuera cuestión de apurarse, y lo pierdo. En algún recodo del camino me olvido de él, corro un ratito y ya no lo tengo más a mi lado. No vuelvo atrás para buscarlo. Y era alguien con quien había podido ser feliz, o al menos vibrar un poco.

Ay lobo, lobo, ¿dónde te habrás metido?

Me temo que esto me pasa por haberle confesado adónde iba. Pero se lo dije hace tanto, éramos tan inocentes... (*Cuentos completos* 68).

En este momento la autora vuelve a jugar con las referencias metaficcionesales para criticar las versiones canónicas del cuento y reivindicar al lobo interior, anticipando el reencuentro y metamorfosis final con los que se cerrará el círculo hija-madre-abuela-



lobo: “Feroz era *mi* lobo, el que se me ha escapado. Las caperucitas de hoy tienen lobos benignos, incapaces. Ineptos. No como el mío, reflexiono, y creo recordar el final de la historia” (*Cuentos completos* 69). De este modo, tal como apunta Willy O. Muñoz, Valenzuela vuelve los ojos a la tradición oral “donde la mujer gozaba de cierta autonomía y las inclinaciones naturales no eran inhibidas” (231). Al rechazar los elementos incorporados por la moral androcéntrica -“Si alguien dice que hay un leñador no debemos creerle. La presencia del leñador es pura interpretación moderna” (*Cuentos completos* 64), comentaba la narradora en otra ocasión- el relato recupera, según Muñoz, “la marca cultural de esa tradición ginocéntrica que ha sido transmitida de mujer a mujer desde tiempos inmemoriales” (235).

Así, Caperucita, quien se ha ido despojando de la identidad impuesta -“Ya nadie se acuerda de mi nombre” (*Cuentos completos* 69)-, seguirá avanzando y acumulando experiencias por un bosque ya bien conocido hasta alcanzar su propósito inicial: depositar la cestita repleta a los pies de la abuela (*Cuentos completos* 69). Este acto de ofrenda presenta la sexualidad femenina como protagonista y anticipa en las figuras de la niña y la abuela dos etapas vitales de la misma mujer: “No por eso dejo ni dejaré de irle incorporando todo aquello que pueda darle placer a la abuela. Ella sabe. Pero el placer es sobre todo mío” (*Cuentos completos* 65). De ahí el paralelismo entre la iniciación de la joven, que descubre la inevitabilidad del encuentro con el lobo -“Porque siempre hay un lobo” (*Cuentos completos* 63), y la plena aceptación de este por parte de la abuela: “La abuela también va a ser osada, la abuela también le está abriendo al lobo la puerta en este instante” (*Cuentos completos* 63).

Se anticipa, así, el conocido final del relato, en el que el lobo, adelantándose a la muchacha que se entretiene por el camino, llega a casa de la abuela y finge la voz de la nieta para que se le permita la entrada. Sin embargo, al llegar este momento en el texto de Valenzuela descubrimos que es la propia Caperucita quien ha adquirido rasgos licántropos:

Y cuando por fin llego a la puerta de su prolija cabaña hecha de troncos, me detengo un rato en el umbral para retomar aliento. No quiero que me vea así con la lengua colgante, roja como supo ser mi caperuza, no quiero que me vea con los colmillos al aire y la baba chorreándome de las fauces.

Tengo frío, tengo los pelos ásperos y erizados, no quiero que me vea así, que me confunda con otro. En el dintel de mi abuela me lamo las heridas, aúlllo por lo bajo, me repongo y recompongo (*Cuentos completos* 69).

Por su parte, la abuela que, con osadía tal como nos adelantaba el texto, le ha dado la bienvenida al animal, también se encuentra “muy, pero muy cambiada” (*Cuentos completos* 69), subvirtiendo su tradicional indefensión al asimilar rasgos culturalmente negados a su naturaleza. De este modo, el famoso diálogo en el que Caperucita preguntaba al lobo disfrazado de abuela sobre diferentes partes de su anatomía y por cuyo atrevimiento era castigada adquiere ahora una lectura liberadora:

Y cuando voy a expresar mi asombro, una voz en mí habla como si estuviera repitiendo algo antiquísimo y comenta:

-Abuelita, qué orejas tan grandes tienes, abuelita qué ojos tan grandes, qué nariz tan peluda

(sin ánimos de desmerecer a nadie).

Y cuando abro la boca para mencionar su boca que a su vez se va abriendo, acabo por reconocerla.

La reconozco, lo reconozco, me reconozco.

Y la boca traga y por fin somos una.

Calentita (*Cuentos completos* 70).

Al fusionar a Caperucita, la abuela y el lobo en representación, no ya del deseo erótico, sino del conocimiento resultado de la culminación del proceso de aprendizaje individual y de la llegada a un estado de plenitud vital, la autora logra transgredir el mensaje codificado en los relatos clásicos, donde se fomentaba el miedo a ser devorado por los propios instintos y se proponía una sexualidad controlada. Tal como señala Sandra Cypess: “Valenzuela’s Caperucita questions the system of binary oppositions that patriarchy has constructed to control female sexuality: her linguistic play is a power play, and rejects constructions in which the feminine opposes the masculine as passive vs. active, object vs. subject” (122).

Cypess ha relacionado el relato “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” con otro texto de Valenzuela, la novela *Realidad nacional desde la cama*. En esta obra, una anónima protagonista, alter ego de la autora, adquiere conciencia de la situación política de su país al filtrarse esta desde los lugares más insospechados de la habitación en la que se proponía descansar. Para Cypess, el compromiso político, al igual que la aceptación de la parte instintiva y sexual, aparecen en Valenzuela como dos caras de una misma moneda:

The new fairy tales of Valenzuela cannot be read as mere diversions from reality or as a way to withdraw from the problems of society, as some may ingenuously think is the purpose of a fable. Valenzuela has transformed traditional tales into a means for cultural transformations,

hints on how to cope with a world seemingly out of control, with its wolves or “carapintadas” or “machista” taxi drivers. Using the fairy tale, she is signaling a transformation despite the use of a familiar signifier. A courageous girl can survive in a mysterious forest beset by wolves, a newly democratized people can fight the military as they face the consequences of inaction.

[...]

These bedtimes encounters of Caperucita and la Señora may have begun in confusion but each woman learns how to acknowledge the danger, prepare herself and survive. Valenzuela offers us heroines who can conquer concrete terrors and face painful memories [...]. Moreover, the final reconciliation of the Wolf and the woman in both stories suggest the issue of national reconciliation (125-126).

“Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja” recupera, así, la libertad de los primeros cuentos de hadas, que nos hablan de lo más oculto que hay en nosotros y nos hacen comprender la complejidad de nuestros impulsos. En la línea abierta por Michael Foucault en su *Historia de la sexualidad*, Valenzuela propone el regreso a una época anterior a los discursos represores, donde el crecimiento y el desarrollo personal están ligados a la propia libertad del individuo y no a la falacia impuesta por los mecanismos de poder:

Y debemos pensar que quizás un día, en otra economía de los cuerpos y los placeres, ya no se comprenderá cómo las astucias de la sexualidad, y del poder que sostiene su dispositivo, lograron someternos a esta austera monarquía del sexo, hasta el punto de forzar su secreto y arrancar a esa sombra las confesiones más verdaderas. Ironía del dispositivo: nos hace creer que en ello reside nuestra “libertad” (Foucault, 1: 123).

Solo de este modo, desde fuera de las premisas del discurso imperante, en palabras de la autora desde “la otra cara del falo” (*Peligrosas palabras* 43), se hace posible la exploración por parte de la mujer de su propia naturaleza, en la que Caperucita y el lobo se establecen como una unidad indisoluble:

Parecería que hay más regiones pantanosas del lado no-fálico del falo que del otro, mayor necesidad de entrar en contacto fisiológico con las mismas, quizá con el propósito de cartografiarlas mejor, hija mía, como le habría dicho el lobo a Caperucita y teniendo en cuenta que también el lobo es parte consustancial de nosotras mismas (*Peligrosas palabras* 51).

Una meta, sin embargo, que no alcanza la princesa del siguiente relato, “No se detiene el progreso”. En efecto, en él encontramos a una Bella Durmiente que, pese al intento de la vieja hada madrina por cambiar el transcurso de la historia, pagará junto a su príncipe las consecuencias de haber quedado atrapada en los convencionalismos recalcitrantes impuestos desde su nacimiento.

El cuento, dividido en dos partes correspondientes al antes y al después del centenario sueño de la princesa, cambia el enfoque de la historia tradicional centrándose

primero en la figura de la anciana “Brhada” y las razones de su hechizo, para más tarde proporcionar un final que va más allá del famoso beso y la subsiguiente felicidad matrimonial. De esta manera, Valenzuela pone en evidencia el carácter manipulador e incompleto del conocido relato, en el que se ofrece solamente la información que interesa a la ideología oficial.

Para María Teresa Medeiros-Lichem la Brhada, en su condición simbiótica de bruja y hada, representa el lenguaje hémblico buscado por Valenzuela a lo largo de su obra, desafiando la clásica oposición binaria “puta/santa” con la que el discurso falocéntrico ha simplificado a la mujer (“Prisma poligonal” 2). De este modo, desde su propio nombre, la Brhada ofrece una alternativa a la imagen simplificadora de los personajes femeninos en los relatos tradicionales y resquebraja los estereotipos a ellos asociados.

Así, siendo “el hada más sensata de la comarca, cualidad no demasiado bien vista en aquellos tiempos” (*Cuentos completos* 71) y asimismo “desdentada, desgñada, desfachatada y, peor aún, vieja, cualidad esta última también poco apreciada en tiempos cuando casi todos tenían la suprema cortesía de morir en la flor de la edad” (*Cuentos completos* 71), la Brhada incumple las expectativas esperadas por su condición, haciendo incompatible su aspecto con la imagen tradicional de la mujer angelical, aunque por su sensatez no pueda ser tampoco encasillada en el papel opuesto: el monstruo malvado al que Gilbert y Gubar se refieren como “the madwoman”.

Esta falta de definición de la Brhada la convierte en un elemento incómodo para la sociedad que la rodea y que la rechaza por no ajustarse a los modelos establecidos. Por ello, cuando no es invitada al bautizo, la intolerancia de los monarcas –representantes de la mentalidad colectiva- queda puesta en evidencia:

Por esto y más también, el rey y la reina omitieron invitarla al supremo banquete de bautismo alegando más tarde olvido por falta de visibilidad por parte de la Brhada. Pero en toda la comarca corrieron rumores de omisión culposa: por razones estéticas, por miedo al papelón, por prejuicios raciales ya que ella era bastante oscura, por temor supersticioso, lo que fuera. El hecho concreto es que no la invitaron (*Cuentos completos* 71).

Sin embargo, frente a lo descrito en el cuento tradicional, la anciana no se molesta ni acude a la ceremonia para llevar a cabo la correspondiente venganza, sino que la experiencia y la tolerancia que le dan sus años le permite pasar por alto la ofensa y presentarse de igual modo en el evento: “Mucho había vivido y aprendido y entendido

sobre seres humanos como para sentirse ofendida. No tenía razón para condenar a los monarcas pero tampoco tenía razón para privarlos de su siempre saludable presencia” (*Cuentos completos* 71).

La vejez se presenta, así, en el relato como una cualidad positiva, de la que la Brhada está orgullosa y que le permite desarrollar al máximo su creatividad, pues “los poderes no merman con la edad, se acrecientan” (*Cuentos completos* 73):

Ella se había dejado, eso sí, marcar por las experiencias y había asumido su vida hasta el punto de permitirse envejecer despreocupándose de su aspecto de hada. De las doce hadas del reino, fue la única en no usar sus poderes para combatir arrugas y achaques, por eso al caminar se doblaba en dos pero cuando de volar se trataba, volaba como la más grácil de entre ellas. Y cuando se trataba de crear cosas nuevas era la más creativa (*Cuentos completos* 72-73).

De este modo, antes de partir para el palacio le propone a su ayudante Buerdagundo entretenerse en su ausencia con un invento inspirado por ella –“Yo solo lo fabriqué en madera como usted lo dibujó -lloriqueó Buerdagundo- lo hice porque se parecía al sol, bien redondo con rayos hacia el centro. Es lindo verlo girar”- y al que sugiere ponerle nombre, siendo finalmente ella misma quien lo bautice: “Rueda, querrás decir, rueda, ¿no te parece un nombre bien bonito?” (*Cuentos completos* 72). La acción de inventar y nombrar acerca a la Brhada al papel de la escritora tal como lo entiende la propia Valenzuela, para quien el lenguaje adquiere un poder transformador capaz de transgredir los límites impuestos a la voz de la mujer. Tanto la Brhada como la autora posibilitan, por tanto, la creación de un código propio que replantea las bases del discurso tradicional. No es, por tanto, casual que en su ensayo “Mis brujas favoritas” compare la existencia de un lenguaje femenino con la de las brujas:

La indagación se plantearía desde el punto de vista de la posible existencia de un lenguaje femenino. La respuesta habría que tratar de concretarla por el lado de las brujas: aquello en lo que no se cree –o quisiera no creerse o no se pudiera creer- pero que las hay, las hay. Más adelante y por vías igualmente irreprochables, postular la seguridad de un lenguaje femenino en absoluto emparentado con aquellas azucaradas palabras con las que hemos sido recubiertas a lo largo de los siglos. Abrillantadas, bañadas en colores sonrosados como torta barata (“Mis brujas favoritas” 89).

Desde este punto de vista, la Brhada llevará a cabo una intervención responsable al poner freno con su conjuro a la acumulación de cualidades convencionales con las que la princesa está siendo galardonada:

Y así nimbaron a la recién nacida de cuanta femenina cualidad podía ocurrírseles, y la hicieron la más bella, la más tierna, virtuosa, rica, refinada, resplandeciente, hacendosa, encantadora, grácil, espiritual y misteriosa de las futuras damas.

Presenciando la escena nuestra hada rió entre diente –le quedaba uno solo- y decidió hacer algo para evitar el total empalago. No adivinó la presencia del hada nueva que se había escondido tras los cortinados decidida a cederle el turno para tratar después de mitigar su probable maleficio (*Cuentos completos* 73).

Al mismo tiempo logra un adelanto histórico en el mundo textil, mejorando la calidad del trabajo típicamente femenino de las hilanderas:

La Brhada logró así abolir de manera elegante, y nada menos que por prohibición real, el uso del huso. Al menos en ese vasto reino y sus alrededores.

Las hilanderas debieron estarle agradecidas: ya no se llagarían más las yemas de los dedos hilando penosamente. El artefacto de Buerdagundo encontró verdadera aplicación y para el caso no se llamó más rueda, sino rueca (*Cuentos completos* 73).

Sin embargo, tomar una iniciativa individual para cambiar el transcurso de la historia no es el papel que la moral oficial espera que un hada asuma; de ahí que la Brhada quede transformada por obra y gracia de su inteligencia e ingenio en la bruja piruja<sup>53</sup> cuya imagen se encargaría de difundir el cuento tradicional: “Tampoco previó que por los siglos de los siglos se hablaría de maleficio en relación con ella al narrar la historia de los dones” (*Cuentos completos* 73).

Valenzuela pone así en evidencia el poder manipulador de la tradición asumida, en la que la mujer aparece encasillada en los antagónicos roles de bruja o princesa, siendo la pasividad de esta última la cualidad moralmente recomendable. De este modo, serán las mujeres aferradas al dictado patriarcal –el hada buena escondida detrás de las cortinas para mitigar el supuestamente fatal hechizo y la anciana hilandera dueña del único huso del reino- las que detengan el progreso tan originalmente puesto en marcha por la Brhada: “El plan de la Brhada se habría cumplido a las mil maravillas de no haber sido, como todos sabemos, por cierta hadita entrometida y cierta remota vieja sorda que ignoró con sincera ignorancia la prohibición del rey” (*Cuentos completos* 74).

Al aludir irónicamente a nuestro conocimiento previo de la historia, la narradora proporciona al lector una nueva óptica desde la que reconsiderar los mecanismos ideológicos adquiridos, preparándonos para descubrir un final del cuento en el que se explora hasta su última consecuencia la cara oculta del “happy ending” oficial. De este

---

<sup>53</sup> *Piruja* es un adjetivo frecuentemente asociado al sustantivo *bruja* que es utilizado en el lenguaje coloquial sin que los hablantes tengamos conciencia de su verdadero significado. *Bruja piruja* se carga así de connotaciones negativas asociadas a la malevolencia femenina, cuando en realidad a lo que se está aludiendo es a una “mujer joven, libre y desenvuelta” (*DRAE*). Deberíamos preguntarnos qué clase de mecanismos sociales han sido activados para transformar tan positivas cualidades en un signo de maldad y peligro.

modo, la segunda parte del relato -resultado directo de haberse frenado un cambio en los roles sociales femeninos- nos traslada al momento en el que el príncipe despierta a la princesa después de los cien años de rigor. Respondiendo ambos protagonistas a sus retrógradas funciones de rescatador y rescatada se condenan irremediabilmente a una insatisfactoria relación basada en la desigualdad.

Así, el príncipe asume la posición masculina dominante, considerándola intrínseca a su propia naturaleza: “Al avanzar, el príncipe azul cree ir restableciendo el orden. En realidad el orden va encontrando solito su propio diapason interior” (*Cuentos completos* 74). Mientras tanto, la princesa conserva intactas las cualidades que se le asignaran antaño y a las que el paso del tiempo ha añadido un desfase que acentúa su carácter pasivo, lo que la sume en la vulnerabilidad de la ignorancia: “La princesa de los dones está como entonces, como en el momento de dormirse: bella, resplandeciente, refinada, hacendosa, más misteriosa que nunca. Y bastante atrasada de noticias. Sus ropajes son de otras épocas, y no solo sus ropajes” (*Cuentos completos* 74). El encuentro entre ambos no hará sino establecer a la una como el objeto de los deseos del otro: “El príncipe azul solo atina a cambiarle el ajuar. Es así como la quiere, con ideas de antes y la moda de su tiempo. Ella se deja hacer” (*Cuentos completos* 74).

Valenzuela ironiza aquí acerca de la pasividad de los modelos femeninos perpetuados a través del tiempo: “¿Qué es un siglo de sueño en la vida de una dama de alcurnia? Apenas un destello” (*Cuentos completos* 75). De esta manera, al referirse a las actividades apreciadas por un esposo deja claro que entre ellas no se cuentan aquellas relacionadas con la realización sexual de la mujer y, por tanto, de la pareja:

El mundo no le ha pasado por encima porque el mundo, con todo su horror y destemplanza, no concierne a las damas. Ella toca el laúd como un ángel, sabe cantar y bordar y hacer bolillo, es a más no poder hermosa, y si de vez en cuando desprende un cierto olor a moho y su vello púbico se hace como de liquen, al príncipe no le importa. Ella no se preocupa por esas nimiedades y el príncipe la quiere tal cual, inocente de todo cuestionamiento vano (*Cuentos completos* 75).

El amor le llega, pues, a la princesa como una condena al inmovilismo: “La ama así y no le importa mientras ella no intente abandonar sus aposentos o enterarse de las cosas de la corte” (*Cuentos completos* 75), lo que la incapacita para tomar iniciativas individuales o involucrarse activamente en la sociedad. De este modo, no pudiendo llevar a cabo un crecimiento personal satisfactorio, desarrollará desde su encierro un estado

vegetal que la devuelve al mundo onírico, esta vez transformándose en una planta carnívora que aprisiona a su compañero:

La ama con pasión creciente mientras ella se sumerge cada vez en sueños más profundos donde cabalga víboras y la sangre se le hace clorofila y todo su cuerpo ruge como rugen las ranas a merced de las tormentas. La ama mientras sus gráciles brazos van creciendo poco a poco unos zarcillos viscosos que lo atrapan (*Cuentos completos* 75).

A través de esta lectura del destino de La Bella Durmiente, una vez despertada por el famoso beso, la autora plantea que la felicidad jamás podrá alcanzarse mediante la castración de la libertad del otro. Hombre y mujer aparecen así victimizados por un sistema de valores que los torna antagónicos y los somete a una dinámica destructora.

Pasamos ya a comentar “4 príncipes 4”, que continuará explorando, como veremos, el tema de la insatisfacción de las relaciones basadas en estas premisas. En esta ocasión, Valenzuela lleva a cabo el relato formalmente más experimental de la colección yuxtaponiendo cuatro textos que, a modo de caleidoscopio, ofrecen diferentes visiones de la figura tradicional del príncipe azul, parodiando en última instancia la propia Posmodernidad como potencial forma de restricción ideológica. Así, bajo las genéricas denominaciones de “Príncipe 1”, “Príncipe 2” y “Príncipe 3” encontramos a los populares héroes masculinos de los cuentos “El príncipe rana”, “La Bella Durmiente”, “Blancanieves” y “La princesa y el guisante” convertidos en víctimas de los convencionalismos que rigen su relación con las correspondientes princesas, mientras que en “Príncipe 4” su escurridiza Alteza impondrá a su manera las reglas del juego.

El primer texto, “Príncipe 1”, plantea el tema de la violencia de género por la incapacidad del príncipe de aceptar una alternativa a la pasividad femenina, opción que hubiera sido su única oportunidad de vivir una relación plena de pareja. De ese modo, al tomar la iniciativa con un beso rescatador la muchacha pagará con su vida el cambio de roles, dejando a su asesino sumido en la incompreensión y el aislamiento<sup>54</sup>:

En su momento el príncipe no quiso dejar una testigo de la mutación por él sufrida, y ahora se arrepiente. No hay nadie en el castillo que pueda narrarle su pasado, y él necesita que le hablen del charco, del repetido croar: es una cuestión de voces. Para el amor, para la reproducción digamos, le es imprescindible una voz vibrante con las exactas entonaciones de su especie. Ella era así, tenía el tono justo, pudo comprender la súplica de él. Ella comprendió y después de pensarlo un rato, atendiendo a sus ruegos, lo besó. A causa de ese simple acto no contó el cuento (*Cuentos completos* 76).

---

<sup>54</sup> Resulta inevitable recordar aquí las palabras de Juan Pablo Castel, el protagonista de *El túnel* de Ernesto Sábato: “Existió una persona que podría entenderme. Pero fue, precisamente, la persona que maté” (64).



Como resultado, y ante el silenciamiento definitivo de la víctima, el príncipe queda destinado a reelaborar la historia para intentar adaptarla en su beneficio, aunque sin conseguir suplir la falta de aquella cuya complicidad ha destruido: “A veces lo embellece, al cuento. No es lo mismo” (*Cuentos completos 76*).

La crítica al discurso unilateral del patriarcado continúa en el segundo texto, “Príncipe 2”, donde volvemos a encontrar el motivo del beso, pero esta vez relacionado con los estereotipados príncipes de relatos como “La Bella Durmiente” y “Blancanieves”: “Este príncipe practica su beso que despierta. Reconoce ser único en dicha habilidad y pretende afinarla al máximo. Su éxito no es total. No importa: es extremadamente apuesto, joven, tiene tiempo” (*Cuentos completos 76*).

En esta ocasión, los resultados tampoco serán satisfactorios para el protagonista, quien al despertar a las princesas ve contradichas las expectativas tradicionales puestas en ellas: “Y las doncellas despiertan. Demasiado. Se vuelven exigentes, despiertan a la vida, al mundo, a sus propios deseos y apetencias; empiezan los reclamos. No es así como él las quiere” (*Cuentos completos 76*). Por ello persevera en la búsqueda de “una princesa hermosa, irremisiblemente dormida” (*Cuentos completos 77*), lo que le llevará a anular, al igual que el príncipe del texto anterior, cualquier posibilidad de alcanzar lo que más desea: “La salvación de ella y también de él. Simultáneas, equivalentes”. De este modo, opta por una relación en la que el distanciamiento y la incomunicación se disfrazan de respeto:

Y cuando por fin encuentra a la bella princesa durmiente, la misma que lo espera desde siempre para ser despertada por él, no la toca. Sin besarla ni nada, ni siquiera sacarla de su facetado sarcófago de cristal, la hace transportar a palacio con infinitas precauciones. Allí la ubica en una estancia cerrada a resguardo del sol y desde lejos la contempla, inmóviles ella y él, distantes. Ella es una joya. Ella es hermosa y yace en su sarcófago como pidiendo el beso. Al príncipe el beso que despierta se le seca en la boca, se le seca la boca, todo él se seca porque nunca ha logrado aprender cómo despertar lo suficiente sin despertar del todo. “La respeto”, les dice a quienes quieran escucharlo. Y ellos aprueban (*Cuentos completos 77*).

Una vez más, Valenzuela denuncia la desigualdad de los roles sexuales reflejados en los cuentos populares como causa de la infelicidad e insatisfacción tanto del hombre como de la mujer. Al representar una amenaza para el poder patriarcal, la sexualidad femenina aparecerá reprimida, generando el modelo de pasividad y decencia comúnmente aceptado. Un patrón de comportamiento del que precisamente se

aprovechará el protagonista de “Príncipe 3” en su intento de escapar de las convenciones sociales que lo atrapan.

Se nos presenta ahora un príncipe que se opone enérgicamente al matrimonio, lo que le granjea la incomprensión y el descontento de su entorno: “Nadie lo escuchaba, y menos aún sus coronados padres, ancianos ya, quienes soñaban con una corte de nietecillos, o al menos con un sucesor, para asegurar la continuidad de la muy azulada sangre” (*Cuentos completos* 77). No le quedará, pues, más remedio que buscar la manera de librarse de la obligación social a la que se le intenta someter, lo que conseguirá demandando en la futura princesa el *súmmum* de una de las cualidades más típicamente asociadas a la mujer: la sensibilidad.

Se casaría con la princesa que, al dormir, percibiera o percibiese (le daba lo mismo) un guisante seco del tamaño exacto de un guisante seco oculto bajo siete colchones de la mejor lana del reino.

“Quiero esposa extremadamente sensible”, alegó el príncipe, y los monarcas aceptaron la exigencia del delfín comprendiendo que la sensibilidad, aunque sea epidérmica, resulta excelente requisito para una reina (*Cuentos completos* 77-78).

Solo manipulando los convencionalismos y usándolos a su favor logrará el príncipe ajustarse a las expectativas puestas en él sin tener que comprometerse; una solución que le beneficia pero que, sin embargo, deja a su elegida sumida en un papel que la esclaviza indefinidamente. Así, la extrema delicadeza de la novia –pese a convertirla, a ojos de todos, en la perfecta candidata para la unión matrimonial- la condena a una insatisfacción irremisible imposibilitándola precisamente para esta:

Era muy hermosa la joven princesita, muy rubiecita y blanca, y los monarcas del reino se alegraron porque intuyeron que ella sí pasaría la prueba. E intuyeron bien. Y se fijó la fecha para la magna boda, pero hubo que ir postergándola y postergándola por problemas de la futura esposa: que el recamado de perlas del vestido de novia se le clavaba en la finísima piel de sus hombros color albayalde, que el velo de tul de ilusión le raspaba la naricita, que una sutilísima costura en los guantes de gasa le arañaba la mano. Esos detalles.

El príncipe daba órdenes y contraórdenes a las costureras reales pretendiendo satisfacer a su prometida, pero sin jamás de los jamases convocar a hada alguna por miedo a que le arruinara el pastel. No precisamente el de bodas (*Cuentos completos* 78).

Una vez más, Valenzuela denuncia cómo las imposiciones patriarcales impiden alcanzar tanto al hombre como a la mujer una relación feliz e igualitaria. Haciendo uso de una aplastante ironía, la autora deja claras las consecuencias de alcanzar la libertad a costa de la anulación del otro, a la vez que ridiculiza las premisas tradicionales esperadas del sexo femenino.

Por último, después de haber desenmascarado la ideología que se esconde detrás de la siempre silenciosa figura del príncipe de los cuentos de hadas, Valenzuela hace un guiño crítico a la propia mentalidad posmoderna desde la que escribe. La parodia metaliteraria la lleva a plantear la subversión de esta corriente como un nuevo sometimiento a fórmulas incuestionables: “En este reino remoto el príncipe tiene un nombre para ser leído de atrás para adelante y de delante para atrás. Así como su nombre son sus acciones. No se cotizan en bolsa. No admiten crítica ni comentario alguno” (*Cuentos completos* 78). Tal como comenta Joy Logan:

This fourth young royal, unknown to the Brothers Grimm, yet following in the long tradition of princes who promise to carry us off to happy ever after, lives in a remote kingdom where there is no persecution, no jails, or memory, where there are only new rules to an ever-changing game whose great victor is always the one who makes the changes, the prince, el Príncipe 4 (5).

La autora describe así el reinado de una nueva forma de pensamiento en la que los esquemas tradicionales son rechazados para dar lugar al cambio insustancial como premisa esencial, implantándose de ese modo otra forma más de subordinación. Se trata, pues, de un “escurridizo” soberano que, si bien no se amolda a los viejos valores –“No está en sus promesas, ni en sus afirmaciones del minuto anterior ni en la palabra empeñada” (*Cuentos completos* 79)- impone al fin y al cabo las cambiantes reglas de su propio juego:

La palabra memoria, verbigracia: olvidada por decreto, relegada desde su más tierna infancia. El mísero nacimiento de un recuerdo es aquí motivo de ostracismo. No hay en ese reino ni persecución ni cárceles. Simplemente hay nuevas reglas de juego. Siempre, a cada paso, las reglas son otras y otro es el juego para el gran vencedor, el príncipe (*Cuentos completos* 79).

De este modo, Valenzuela plantea una crítica hacia la falta de compromiso de la Posmodernidad de signo conservador, en la que el juego se constituye en principio y fin. Paradójicamente, la parodia de la cultura posmoderna se convierte a su vez en un modelo cultural más al que responder:

Todo empieza con él y con él todo acaba. Quienes no pueden seguirlo, quienes no cambian de dirección y mutan y atienden los intereses del príncipe, caen como pins. No importa. Ya no se juega al bowling. Se juega a otros juegos más sutiles y recientes. Se juega al Final de la Historia, o al Posmodernismo, juego este que es pura parodia, que nunca es tomado en serio, gracias a lo cual cumple con precisión su cometido (*Cuentos completos* 79).

Joy Logan señala que la autora puede estar así aludiendo a la de alguna manera contradictoria relación entre la Posmodernidad y el feminismo, pues si bien este último

aplaude, sin duda, la deconstrucción del dominio patriarcal llevada a cabo por el primero, también puede temer la crítica de aquel a su necesidad de crear una identidad femenina unificada:

Valenzuela's seeming hesitancy to embrace postmodernism should warn us that this may not be the whole story. In taking the postmodernist's "incredulity of narratives" to heart, there is the worry for many feminists that any subjective stance or identity category will be undetermined, thereby setting up a possible area of conflict with feminism's need to construct a feminist political subject grounded in a theory of social criticism (8).

Valenzuela cierra este mosaico de príncipes despojados, a golpe de ironía, del poder incuestionable de su otrora imperante discurso, al mismo tiempo que nos alerta y previene del peligro de caer en imposiciones camufladas en la contemporaneidad.

No será, pues, casual que, después de haberse destapado los mecanismos de la narrativa patriarcal que han silenciado a la mujer, se dé paso en el siguiente relato, "La densidad de las palabras", a la voz femenina. Así, escucharemos en primera persona a la hermana rebelde del cuento recogido por Perrault "Las hadas", en un texto donde desde el mismo título el lenguaje se establece como protagonista.

Al igual que en "Si esto es la vida, yo soy Caperucita roja", la narradora será en todo momento consciente del discurso que está cuestionando y, llegando incluso a citarlo textualmente, comienza denunciándolo por la flagrante mala intención de la enseñanza que pretende comunicar:

Mi hermana, dicen, se parecía a padre. Yo –dicen– era el vivo retrato de madre, genio y figura. "Como todo el mundo quiere generalmente a quien se le asemeja, esta madre adoraba a su hija mayor y sentía al mismo tiempo una espantosa aversión hacia la menor. La hacía comer en la cocina y trabajar constantemente." Así al menos reza el cuento, parábola o fábula, como quieran llamarlo, que se ha escrito sobre nosotras. Se lo puede tomar al pie de la letra o no, igual la moraleja final es de una perversidad intensa y mal disimulada<sup>55</sup> (*Cuentos completos* 80).

---

<sup>55</sup> En el relato de Perrault, recogido en *Contes de ma Mère l'Oye* (1697), la joven hermana es recompensada por su bondad hacia un hada disfrazada de anciana produciendo al hablar piedras preciosas. Por su parte, la hermana mayor pagará su falta de amabilidad hacia esta misma hada, esta vez transformada en una joven dama, acompañando las palabras que salen de su boca con serpientes y otras alimañas. La madre culpa a la hermana pequeña de la desgracia de la mayor y expulsa a ambas del hogar, casándose la primera con un príncipe que valora inmensamente su don y muriendo la segunda en la soledad del bosque. El recopilador francés acompaña la historia con estas dos moralejas finales:

Les Diamants et les Pistoles,  
Peuvent beaucoup sur les esprits;  
Cependant les douces paroles  
Ont encor plus de force, et sont d'un plus grand prix.

AUTRE MORALITÉ

De esta manera, se considera junto a su hermana víctima de la simplificadora oposición marcada por los eternos roles femeninos de ángel y demonio –“bella y dulce” la una, “mimada, orgullosa, halagada, insoportable y caprichosa” la otra (*Cuentos completos* 80)- que las separa e incomunica, condenándolas a la infelicidad: “Porque hada hubo, según parece. Un hada que se desdobló en dos y acabó mandándonos a cada una de las hermanas a cumplir con ferocidad nuestros destinos dispares. Destinos demasiado esquemáticos. Intolerables ambos” (*Cuentos completos* 80).

Por ello, abrirá con sus preguntas la brecha por la que acceder a nuevas interpretaciones –“¿Qué clase de hermanas fuimos? Qué clase de hermanas, me pregunto. Y otras preguntas más: ¿Quién quiere parecerse a quién? ¿Quién elige y por qué?” (*Cuentos completos* 80)- llegando finalmente, como veremos, a la reconciliación de aquellos aspectos que tradicionalmente han mantenido escindida a la mujer. Así lo adelanta antes de ofrecernos su propia versión del cuento: “Ahora las cosas han cambiado en forma decisiva” (*Cuentos completos* 80).

De este modo, la protagonista pasa a relatar los acontecimientos que llevaron a su hermana al matrimonio con un príncipe y la condenaron a ella al ostracismo social a causa de los sapos y culebras emitidos con sus palabras. Rechazada incluso por su misma madre, de la que antes era favorita, queda descalificada de acuerdo a los parámetros femeninos tradicionales debido a su uso inadecuado del lenguaje: “Tú en cambio nunca te casarás, hablando como hablas actualmente, bocasucia” (*Cuentos completos* 81).

Se plantea, así, como tema central de este texto uno de los motivos más recurrentes en la prosa de Valenzuela: la *mala palabra*. Esta cuestión la lleva a reflexionar sobre la negación de espacios lingüísticos a la mujer en nombre del decoro, la decencia, la discreción y otras virtudes que tradicionalmente le han sido exigidas, y que la autora considera instrumentos de castración limitadores por siglos de su libertad. En el ensayo titulado precisamente “La mala palabra”, recogido en la colección de también significativo título *Peligrosas palabras* (2001), Valenzuela deja clara su postura con respecto a estos vocablos, a los que plantea como necesarios para una expresión sin

---

L'Honnêteté coûte des soins,  
Et veut un peu de complaisance,  
Mais tôt ou tard elle a sa récompense,  
Et souvent dans le temps qu'on y pense le moins (77).

trabas: “aquellas palabras catalogadas de malas, las grandes, las gordas: las palabrotas. Esas tan sabrosas al paladar, que llenan la boca. Palabrotas. Las que nos descargan de todo el horror contenido en un cerebro a punto ya de estallar” (*Peligrosas palabras* 37).

Este poder purificador de la palabra -“Hay palabras catárticas, momentos del decir que deberían ser inalienables y nos fueron alienados desde siempre” (*Peligrosas palabras* 37)- es recuperado por la protagonista al reconciliarse con el impulso rebelde de su lenguaje: “De mi boca salen sapos y culebras. No es algo tan terrible como suena, estos animalejos tienen la piel viscosa, se deslizan con toda facilidad por mi garganta” (*Cuentos completos* 80). Este hecho la lleva a replantearse el conocimiento adquirido que sospecha manipulado y, por tanto, a desafiar a sus portadores: “Tengo una vaga imagen de la escena, como en sueños. Me temo que no se la debo tanto a mi memoria ancestral como al hecho de haberla leído y releído tantas veces y en versiones varias” (*Cuentos completos* 81).

De este modo, al igual que la protagonista de “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”, la narradora de este relato plantea la problemática relación con su madre<sup>56</sup>, cuyo discurso aparece como vehículo de valores patriarcales a cuya asunción no accede a doblegarse. Al buscar la aceptación de la hija a través de su asimilación al dictado masculino –de ahí el miedo a que se quede sin marido- la relación con la madre queda mortalmente dañada y, con ella, las relaciones femeninas establecidas que adoptan este modelo. Sin embargo, la protagonista percibe en su progenitora la continuidad generacional de una herencia que ella misma intentará, como veremos, restaurar: “El problema reside en que ahora nadie me quiere, ni siquiera madre que antes parecía quererme tanto. Alega que ya no me parezco más a ella. No es cierto: ahora me parezco más que nunca” (*Cuentos completos* 81).

---

<sup>56</sup> El tema de la relación madre-hija ya había sido tratado por Valenzuela en el relato “Cuchillo y madre” perteneciente a la sección “Cortes” de *Simetrías*, donde la hija descubre su deseo infantil de asesinar a la madre. La protagonista, después de rechazar explicaciones de tipo psicoanalítico o afectivo, se da cuenta de que lo único que debe hacer para solucionar su conflicto es aceptar tanto la unión como la diferencia entre ambas, asumiendo las ataduras y los cortes:

Tengo que cortar el hilo, se dijo, pero no hizo nada y dejó transcurrir su vida saboreando el triunfo de haber tomado por fin conciencia de tamaña atadura.

Hasta que cierta vez, bajo los árboles, cuando lo creía totalmente olvidado, el cuchillo se le apareció de nuevo y sintió que ya no se trataba de cortar o no cortar sino de agarrar finalmente el cuchillo por el mango (*Cuentos completos* 42).

Una vez planteado el carácter erróneo o al menos falseado de la historia conocida, la protagonista nos hace entender su actitud –“Ya no recuerdo en cuál de mis avatares ni en qué época cometí el pecado de soberbia” (*Cuentos completos* 81)-. Así, describe una situación en la que, al negarse a ayudar al hada, se rebela, proyectando el desafío al mandato materno:

Fue así como me encaminé a la fuente, protestando. Llevaba un leve botellón de plata y me instalé a esperar la aparición de la desdentada pedigüeña. Dispuesta a darle su sorbo de agua al hada vieja, sí, pero no a la dama de alcurnia, emperifollada ella, que apareció de golpe y me reclamó un trago como quien da una orden. No señora, le dije categórica, si tenéis sed procuraos vos misma un recipiente, que yo estoy acá para otros menesteres (*Cuentos completos* 82).

Es en ese momento, al verbalizar su negación, en el que su destino cambiará para siempre, y no precisamente porque muera en las profundidades del bosque, sino porque nace a una nueva identidad a través de la que tomar control de ese lenguaje por el que había sido condenada: “Y fue así como ahora estoy sola en el bosque y de mi boca salen sapos y culebras. No me arrepiento del todo: ahora soy escritora” (*Cuentos completos* 82). La autora se funde así con su personaje para re-escribir la historia desde su propio cuerpo.

En su ensayo “La palabra rebelde”, Valenzuela hace alusión a una anécdota que nos trae asimismo una imagen en la que la autora se identifica con la protagonista del presente relato. En esta ocasión, hace referencia a su experiencia al intentar escribir una ponencia en defensa de la no existencia de un lenguaje femenino en la que terminó expresando justamente lo contrario. Así, relata cómo las palabras –al igual que víboras- comenzaron a salir de su mano cargadas de un poder transformador emanado de su propia condición femenina:

Las palabras se me rebelaron ahí mismo [...] y yo ya no era yo, era una muy otra de cuya boca –o mejor dicho de cuyas puntas de los dedos- afloraban las víboras de un decir diferente porque no, señores y señoras, no: instantes antes de cobrar vida propia el lenguaje se erotiza, se carga con las hormonas del emisor (¡la emisora!), nos traiciona, se sacraliza, revienta, y sí, hay un lenguaje femenino escondido en los pliegues de aquello que se resiste a ser dicho (*Peligrosas palabras* 23).

La estrecha relación entre la palabra y el cuerpo que la genera, así como su vinculación con los impulsos eróticos será, como veremos, una de las claves fundamentales de la escritura de la autora.

De este modo, la protagonista se apropia del lenguaje –“Las palabras son mías, soy su dueña, las digo sin tapujos, emito todas las que me estaban vedadas” (*Cuentos completos* 82)- con la intención de superar los vacíos del discurso anterior –“Con todas las letras escribo, con todas las palabras trato de narrar la otra cara de una historia de escisiones que a mí me difama” (*Cuentos completos* 83). Rechazando plenamente el encantamiento ofrecido por la historia tradicional: “Ahora sé que no quiero bellas señoras que vengan a pedirme agua. Quizá no quiera hadas o maravillamientos. Me niego a ser seducida” (*Cuentos completos* 83).

Sin embargo, el modelo representado por su hermana, epítome de las expectativas masculinas que ella ha defraudado al elegir las palabras vedadas –“Los hombres que quieren acercarse a mí –los pocos que aparecen por el bosque- al verlas huyen despavoridos. Los hombres se me alejan para siempre” (*Cuentos completos* 82)- seguirá estando presente en sus pensamientos:

Pienso a veces en mi hermana, la que fue a la fuente y retornó escupiendo tesoros. Sus dulces palabras se volvieron jazmines y diamantes, rubíes, rosas, claveles, amatistas. El recuerdo no me hace demasiado feliz. Mi hermana, me lo recuerda el cuento, era bella, dulce, bondadosa. Y además se convirtió en fuente de riquezas. El hijo del rey no desaprovechó tamaña oportunidad y se casó con ella (*Cuentos completos* 83).

La incomodidad que esto le produce pone de manifiesto el arraigo de los esquemas inculcados durante la infancia, que seguirán tentándola y acto seguido defraudándola, para dejarla de nuevo a solas con su rebeldía: “Beso a algunos de los sapos por si acaso, buscando la forma de emular a mi hermana. No obtengo resultado, no hay príncipe a la vista, los sapos siguen sapos y salidos como salen de mi boca quizá hasta pueda reconocerlos como hijos. Ellos son mis palabras” (*Cuentos completos* 83).

La protagonista se enfrenta, pues, a sí misma, reconociendo sus propias contradicciones –“soy dueña de mi espacio, de mis dudas” (*Cuentos completos* 83)- y volviendo una y otra vez al recuerdo de su hermana, a la que intuye víctima de una felicidad convencional que contrasta con la lucha por la libertad que ella defiende. Reflexiona, así, sobre la vacuidad de la vida de la princesa, el carácter contractual de su matrimonio y la falta de pasión oculta tras de la corrección verbal de la que hace gala y cuyas bellas palabras se vuelven un arma de doble filo que la amenaza:

Pienso en mi hermana, allá en su cálido castillo, recamándolo todo con las perlas de las palabras redondas, femeninas [...] Mi hermana allá en la protección de su castillo azul –color de príncipe- estará todo el día armando guirnaldas con sus flores, enhebrando collares de



pedras preciosas variopintas y coronas que caducarán en parte. En cambio yo en el bosque no conozco ni un minuto de tedio. Yo me tengo que ir abriendo camino en la maleza mientras ella andará dando vueltas por un castillo rebosante de sus propias palabras. Debe proceder con extrema cautela para no rodar por culpa de una perla o para no cortarse la lengua con el filo de un diamante. Sus besos deben ser por demás silenciosos. Dicen que el príncipe es bellissimo, dicen que no es demasiado intelectual y la conversación de mi hermanita solo le interesa por su valor de cambio. No puede ser de otra manera (*Cuentos completos* 83-84).

De este modo, al igual que en “Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja”, el bosque se convierte en un espacio para la experimentación y el crecimiento personal a través de la búsqueda de la libertad individual, reflejada, en este caso, en la apropiación del lenguaje y la recuperación de espacios lingüísticos prohibidos: “Son palabras que antes me estaba prohibido mascullar. Ahora me desacralizan, me hacen bien. Recupero una dignidad desconocida. Las hay peores. Las estoy buscando” (*Cuentos completos* 83). Las imposiciones –“Calla, calla, me imploraban. El mejor adorno de la mujer es el silencio, me decían, en boca cerrada no entran moscas”(*Cuentos completos* 85)- se disuelven para dejar paso a un descubrimiento gozoso que la conduce al mismo tiempo al disfrute físico y a la creación:

Yo en cambio siento lo que jamás sentí antes de haber ido a la fuente. Y no me importa avanzar entre la zarza o ir apartando ramas que me obstruyen el paso. Menos me importa cuando los pies me hundan en la resaca de hojas podridas y los troncos de árboles caídos ceden bajo mi peso. Me gustan las lágrimas del bosque llorando como líquenes de las ramas más altas: puedo hablar y cantar por estas zonas y los sapos que emergen en profusión me lo agradecen. Entonces bailo al compás de mis palabras y las voy escribiendo con los pies en una caligrafía alucinada (*Cuentos completos* 84).

El relato desarrolla ahora un tema central de la narrativa de Valenzuela que ya veíamos insinuado anteriormente. Se trata de lo que la autora ha denominado “escribir con el cuerpo”, una imagen que explica la conexión entre la experiencia corporal y la expresión de un discurso personal. Valenzuela ha profundizado en esta idea en ensayos como “La palabra, esa vaca lechera” (1983) o “Escribir con el cuerpo” (1993), en los que plantea el lenguaje como emanación del propio ser, con lo que queda íntimamente ligado al erotismo: la palabra es siempre vehículo de deseo, por lo que recuperarla para la mujer significa asumir los aspectos de la sexualidad femenina acallados por el discurso falocéntrico. Escribir con el cuerpo es, tal como comenta la autora en su entrevista con Gwendolyn Díaz, escribir sin “censura interior”, de manera que surja la parte más oscura del ser, su aspecto más “desordenado, aterrador y visceral” (“Entrevista con Luisa Valenzuela” 41):

Yo siento físicamente cuando estoy escribiendo con el cuerpo. Es como si corriera electricidad. Salto, me levanto, hay una excitación casi erótica con la escritura, con el verbo. El verbo es la acción, entonces el verbo es el cuerpo (“Entrevista con Luisa Valenzuela” 41).

Zunilda Nelly Martínez considera que la protagonista del cuento realiza un doble acto de liberación: la liberación del lenguaje de la carga semántica establecida por el modelo clásico de los cuentos de hadas y la propia liberación sexual, al acceder a la materialidad del cuerpo a través, precisamente, del proceso de la escritura. De este modo concluye: “La rebelión de la protagonista alegoriza el acto supremo de la mujer contemporánea, que es invalidar el metafórico cuento de hadas en que la situó la tradición asumiendo el lenguaje y elaborando su propia historia” (50). La palabra se carga, pues, para la narradora de un erotismo redentor que le proporciona un placer sin impedimentos:

Aprovecho las zonas más húmedas del bosque para proferir blasfemias de una índole nueva para una mujer. Ésta es mi prerrogativa porque de todos modos –como creo haber dicho- de mi linda boquita salen sapos y culebras, escuerzos, renacuajos, y demás alimañas que se sienten felices en lo húmedo y retozan. También yo retozo con todas las palabras y las piernas abiertas (*Cuentos completos* 85).

El papel de escritora la conduce asimismo a un enfrentamiento con su parte más oscura, donde siguen habitando tanto sus demonios personales como los de la propia literatura, debiendo en ambos casos destapar y superar los miedos ocultos. Así, surge por primera vez en “Cuentos de Hades” un tema que Valenzuela desarrollará con creciente atención en los dos últimos textos de la colección, y relacionado con la capacidad de la escritura para sortear los silencios impuestos por la represión política: “Conste que no pronuncio la palabra cobra, o yará, la palabra pitón o boa constrictor. Y en ese no pronunciar puedo decirlo todo” (*Cuentos completos* 85). Y esto porque, tal como señalara la autora en su ensayo “Peligrosas palabras”, “Lo no dicho, lo tácito y lo omitido y lo censurado y lo sugerido cobran la importancia de un grito” (*Peligrosas palabras* 33).

Sin embargo, en el presente relato se centrará más en el plano psicológico que en el político. De ese modo, las alusiones a la hermana por parte de la protagonista se vuelven cada vez más frecuentes, revelando detrás de la ironía con la que se burla del supuesto final feliz que aquella está viviendo –“A mi hermana la bella nadie le reclama silencio, y menos su marido. Debe sentirse realizada” (*Cuentos completos* 84)- las propias carencias que ella misma experimenta:

Pienso en la edulcorada de mi hermana que solo tiene al alcance de la boca palabritas floridas. La compadezco a veces.

Pienso que si ella se acuerda de mí, cosa poco probable, allá en su limbo, quizá también me esté compadeciendo. Equivocadamente. Porque en el bosque en medio de batracios soy escritora y me siento en mi casa. A veces. Cuando no llueve y truenan y el croar se me hace insoportable como el mugido de mil toros en celo.

Los detesto. Los temo. A los toros en celo que no existen (*Cuentos completos* 85).

Pese a la crítica que de ella hace, la actitud hacia la hermana comienza a presentar un carácter ambivalente al reconocer el lenguaje como un nexo común, aunque cada una lo use con resultados diferentes. La atracción irresistible que ejerce sobre ella la imagen de quien considera su opuesta conduce a la protagonista hacia un encuentro inconscientemente deseado:

Necesario es reconocer que tanto mi hermanita como yo disfrutamos de ciertos privilegios. Casi ni necesitamos alimento, por ejemplo; las palabras nos nutren. A fuerza de avanzar por el bosque yo me siento ligera, ella debe estar digamos llenita con sus vocablos dulces. Un poquito diabética la pobre. No quiero imaginarla y la imagino, instalada en su castillo que empiezo a divisar a lo lejos. No quiero ni acercarme (*Cuentos completos* 85).

El viaje a través del bosque, cuyo destino desconocíamos hasta el momento, llega, pues, a su final, descubriendo la meta a la que la narradora se dirige: “La corte de sapos croa, las víboras me van guiando por una picada en el bosque cada vez más ralo, voy llegando a la pradera y no quiero acercarme al castillo de mi hermana. Igual me acerco” (*Cuentos completos* 85). De este modo, se produce un reencuentro entre las dos hermanas, que se funden en una perfecta combinación de voces, completando así las carencias que ambas sufrían desde su separación como “buena y mala” del cuento tradicional. Al igual que en el relato de Caperucita, la protagonista solo encuentra respuesta a sus preguntas –“¿Quién me podrá querer? ¿Quién contenerme? (*Cuentos completos* 85)”- en el momento en el que se reconcilia con todos los aspectos de sí misma, lo que significa en última instancia una aceptación de la mujer como ser complejo más allá de las etiquetas convencionales:

Mi hermana se me acerca corriendo por el puente y cuando nos abrazamos y estallamos en voces de reconocimiento, percibo por encima de su hombro que a una víbora mía le brilla una diadema de diamantes, a mi cobra le aparece un rubí en la frente, cierta gran flor carnívora está deglutiendo uno de mis pobres sapos, un escuerzo masca una diamela y empieza a ruborizarse, hay otra planta carnívora como trompeta untuosa digiriendo una culebra, una bromelia muy abierta y roja acoge a un caqui y le brinda su corazón de nido. Y mientras con mi hermana nos decimos todo lo que no pudimos decirnos por los años, nacen en la bromelia mil ranas enjoyadas que nos arrullan con su coro digamos polifónico (*Cuentos completos* 86).

“La densidad de las palabras” plantea, pues, el surgimiento de un nuevo discurso femenino, múltiple e integrador, que supone la devolución a la mujer de la capacidad de definirse a sí misma a través de la disolución de los límites entre cuerpo y escritura. Así, Valenzuela, en su ensayo “Escribir el goce”, reivindica la superación del pensamiento lacaniano por el que la mujer, incapaz de la función fálica de expresar el goce, quedaba posicionada fuera del lenguaje y por tanto ajena al conocimiento:

“Hoy, más de 35 años después del seminario XX<sup>57</sup>, gran cantidad de mujeres han logrado tomar al lenguaje por las orejas para sacarlo de la senda trillada y marcarle nuevas huellas (las marcas del siglo, ese sutil trabajo de las connotaciones, de la revalorización, de la lucha contra la invisibilización marcada por el lenguaje), y son muchas, para bien o para mal, bien o mal, las mujeres que le dan un uso pernicioso: ¡escriben! (*Peligrosas palabras* 42).

En los cuatro relatos analizados hasta ahora hemos visto cómo la autora revisa los cuentos de hadas tradicionales para subvertir los modelos femeninos reflejados en ellos desde la perspectiva de la apropiación de espacios que le fueron negados. Por su parte, tal como se ve en “4 príncipes 4”, las figuras masculinas se muestran asimismo atrapadas en las dinámicas patriarcales heredadas, lo que les impide establecer una relación satisfactoria con los miembros del sexo opuesto.

Con un sentido del humor avasallador y la aplicación de los motivos de “la mala palabra” y “escribir con el cuerpo” Valenzuela logra, así, lo que Zunilda Nelly Martínez denomina una “descolonización” del cuento de hadas tradicional, liberándolo del discurso patriarcal asimilado durante siglos y ofreciéndolo como alternativa para que las protagonistas narren su historia con voz propia. El cuento se convierte, pues, en vehículo para la expresión del “otro”, el que había sido silenciado y que por fin logra “redimirse de la ley del padre” (46).

En este momento, las protagonistas de los dos cuentos finales, “Avatares” y “La llave”, aparecerán como continuadoras de las experiencias vividas por sus predecesoras en los anteriores relatos. Una vez recorrido el bosque, enfrentados los miedos y las barreras culturales, descubierto el poder catártico del erotismo y la libertad individual y superada la bipolaridad atribuida a los modelos femeninos, las nuevas heroínas, encarnadas ahora en Blancanieves, Cenicienta y la mujer de Barbazul, alcanzan una madurez que les permitirá mirar cara a cara a los sistemas de poder y sus abusos,

---

<sup>57</sup> Valenzuela se refiere al Seminario XX de Jacques Lacan incluido en su obra *Encore* (1975).

concretamente aquellos ocurridos durante la dictadura argentina de los años 70 y 80. La politización de estas últimas revisiones, cierra, como veremos, el ciclo cuentístico de los “Cuentos de Hades”, dejando atrás la mera denuncia desde parámetros genéricos de los relatos tradicionales que utiliza como subtexto.

Así, “Avatares”, que retoma la estructura bipartita característica del volumen *Simetrías* y que ya veíamos en “No se detiene el progreso”, subraya las barbaries cometidas por los sistemas totalitarios para apuntar la posibilidad de superación de los mismos por parte de sus víctimas. De este modo, en la primera parte del relato se nos presenta al Señor del Sur y al Señor del Norte, padres de Cenicienta y Blancanieves respectivamente y personificaciones de distintas maneras de ejercer la opresión desde la posición de mando. Ambos patriarcas, retirados de sus labores bélicas por orden del Rey Central, representan la institucionalización de la violencia física y psicológica heredada de sus antiguas funciones, y filtrada ahora en el ámbito familiar:

El Rey Central les contuvo las ínfulas tiempo atrás: los conminó, los exhortó, los convenció y para tratar de aplacarlos los premió. Pero al ver que todo eran recaídas y relapsos acabó amenazándolos seriamente. Muy seriamente, como todo lo que hace su Alteza. Y tanto el Señor del Norte como el del Sur comprendieron el riesgo que corrían no sólo sus respectivos ducados sino sobre todo sus respectivas testas. Por lo tanto no les quedó más que aburrirse, quejarse cuando cada año se encontraban y apenas permitirse alguna diversión muy de entrecasa cuando estaban en casa (*Cuentos completos* 87).

Contando, pues, con la aprobación oficial, que los considera falsamente inactivos, ambos señores continuarán mostrando en privado las tendencias que antes practicaban públicamente y que ahora tanto echan de menos. Las referencias a la tortura y la violación, aunque sin contextualizar, nos traen inevitablemente imágenes de la “Guerra Sucia” que se repetirán a lo largo del relato con lo que, tal como señala Sharon Magnarelli, “The personal/domestic is not only analogous here; it is a direct result of the same” (720).

“Añoro los tiempos de la guerra cuando impunemente podía cortarle las orejas, la lengua y todo lo demás que cuelga a cada uno de mis infames prisioneros. Cortárselo de propia mano, claro está”, suspiraba el Señor del Sur.

“Cómo añoro las tiernas, tiernísimas doncellitas impúberes que era casi casi mi deber desflorar a mansalva después de las batallas”, se lamentaba el del Norte.

“Y ahora nada”, suspiraba uno, disconforme.

“Y ahora nada. Aunque a veces un poquito...” (*Cuentos completos* 87).

La rehabilitación política y social de los tiranos se produce, entonces, desde un sistema de pensamiento patriarcal que, si bien pretende impedir el ejercicio público de la

violencia, no evita la instrumentalización de la mujer al servicio de sus propósitos. De este modo, el Rey Central cede en matrimonio a sus dos hermanas como recompensa por la interrupción de la guerra, reduciéndolas a su función reproductora y exponiéndolas al abuso en el ámbito familiar: “Las pobres delicadas princesas duraron poco en esos feudos bárbaros. La del Norte murió de parto, y en cuanto a la del Sur, la causa de su muerte provocó gran desconcierto, cubierta de moretones como estaba” (*Cuentos completos* 87). Las hijas fruto de estas desgraciadas uniones quedarán, pues, destinadas a sufrir las malsanas obsesiones de sus padres, quienes una vez rehechas sus vidas con nuevos casamientos, las convierten a una en una Blancanieves sexualizada y a otra en una maltratada Cenicienta:

Al Señor del Sur no le gustaban las sumisas, odiaba a las sumisas, a cada rato le daban ganas de patearla a su hija y en efecto lo hacía con sus botas de montar. O le sacudía un sopapo cuando la pobre niña menos se lo esperaba, y la muy idiota ni siquiera es capaz de chillar como Dios manda, se quejaba el Señor, solo sabe gimotear en un rincón cual un perro apaleado.

“¿Y no es bonitilla, la pequeña, no es delicada y blanca como la nieve, con sus labiecitos carmín cual la gota de sangre en el pulgar de una futura madre, no tiene un culito turgente y redondito, como la mía?” preguntábale entonces el del Norte.

“Pues si lo tiene ni me he enterado, y puede que sea bonita pero os juro que no permitiré que lo deje traslucir. No vale la pena. La tenemos siempre hecha una roña” (*Cuentos completos* 88).

Los dos famosos cuentos tradicionales se convierten ahora en una parodia cruel de los roles masculino y femenino establecidos culturalmente, donde se ha creado un modelo de mujer que se vuelve contra estas. De este modo, no serán los propios señores los que torturen directamente a sus hijas, sino las madrastras y hermanastras llevadas por la envidia o el odio incentivado por ellos. Así, el Señor del Norte, obsesionado con la belleza de su hija, enfurece de celos a su esposa comparándolas; no en vano es portador del nombre familiar “Espejo”:

‘Espejo, Espejo’, me llama entonces Gumersinda, y después me pregunta: ‘¿Quién es la más bella entre las bellas?’ Yo naturalmente contéstole siempre: Mi Nieves, mi Blanquita. Esta respuesta, legítima por cierto, tiene el añadido mérito de enloquecerla de furia, y a mí me divierte, me hace reír a mandíbula batiente como en los buenos viejos tiempos de pillajes y saqueos que ambos tanto añoramos (*Cuentos completos* 89).

Retomando la idea de Gilbert y Gubar en *The Madwoman in the Attic* (1979), Valenzuela utiliza la metáfora del espejo para denunciar cómo la mujer inmersa en el sistema ideológico patriarcal permanece condenada a buscar la aprobación masculina adaptándose a sus modelos. De este modo, la confrontación entre la madrastra y su

odiada Blancanieves se produce debido a la obsesión de la primera por adaptarse al estereotipo representado por la segunda, quedando ambas atrapadas en los eternos tipos literarios del ángel y el demonio: “‘Ahora que diga no más ese desgraciado que su adorable hijita está para comérsela, que está como para chuparse los dedos, que es un budincito. Que lo diga no más’, masculla la madrastra mientras mistura y muele el mejunje en la marmita” (*Cuentos completos* 89).

Según Gilbert y Gubar, la aniquilación de Blancanieves se presenta, pues, para la madrastra, como la única salida de la prisión especular a la que la somete el ojo masculino. Al actuar desea simbólicamente acabar con el ideal de “pureza contemplativa” que le ha sido impuesto, lo que la convierte en la bruja malvada y cruel tipificada en el sistema patriarcal:

But the Queen, adult and demonic, plainly wants a life of ‘significant action’, by definition an ‘unfeminine’ life of stories and story-telling. And therefore, to the extent that Snow White, as her daughter, is a part of herself, she wants to kill the Snow White in herself, the angel who would keep deeds and dramas out of her house. (39)

Tal como señala Sharon Magnarelli, el abuso no es ejercido directamente por quien ostenta el poder, sino a través de una “segunda mano” que sirve a sus propósitos y lo exime de toda culpa:

Thus, the message here seems to be that the queen’s survival in this violent world is dependent on her becoming the king’s or master’s “hand”, adopting his traits, being hard and cruel like him, victimizer rather than victim. She will be an extension of him, created in his image, in the only image for which he allows space in the looking glass he would control. Yet paradoxically, he is vindicated of all blame (720).

Un mecanismo similar se repite en el trato del Señor del Sur hacia su hija Cenicienta, donde a la manipulación psicológica se le añade el maltrato físico, infligidos ambos por la madrastra con la ayuda, en este caso, de las dos hermanastras. De nuevo es una mano ajena la que lleva a efecto los designios del poderoso quien, con un vocabulario que nos trae ecos de violencia y tortura, deja clara su intención de anular la personalidad no solo de su víctima, sino también de quienes siguen su dictado:

Ni mi consorte ni yo tolerámosle mañas. A estas criaturas debe tratárselas con mano dura, la mía hasta su nombre ha perdido, mis hijastras que son la mar de graciosas la llaman por un apelativo que habla de su baja condición y de su inmundicia. Bien le tengo dicho a mi consorte que hay que disciplinarla a mi hija, y quien se encarga de ello es precisamente mi consorte, que yo ya tengo trabajo suficiente con disciplinarla a ella, mi consorte (*Cuentos completos* 90).

En este momento, Valenzuela denuncia la satisfacción de los opresores, que celebran el éxito de su dominio falocéntrico de forma significativa: “Los señores se ponen de pie para orinar. Ya que están, se palmean mutuamente la espalda” (*Cuentos completos* 90). Así, saciados y borrachos después de una opípara comida, ambos patriarcas se quedan dormidos dando paso a la segunda parte del relato en la que, contra sus expectativas, veremos a las hijas liberarse de las ataduras a las que ellos pensaban haberlas sometido: “Los ronquidos de los padres no llegan allí donde las niñas empiezan a cobrar brillo propio” (*Cuentos completos* 90). Tal como señala Sharon Magnarelli, esta división del texto nos ofrece simétricamente una visión de la historia tradicional a uno y otro lado del espejo, mostrando tanto lo que no ha sido contado como proponiendo nuevas alternativas de futuro para las protagonistas:

Significantly the lords are removed from the picture/mirror, there is space in it for alternative images. Thus, in the second part of the story the tenor changes completely. In this respect, the two parts, while dramatically different, prove to be motivated by symmetrical impulses. The first part rewrites the tales, providing a glimpse of what earlier, imagined narrators may have hidden from our eyes, allowing us to see “behind the scenes”. On the other hand, the second part writes beyond the traditional ending and proffers alternatives, looking-glass images not framed (in both senses of the word) by the patriarchal figures, images that allow us to envision other possibilities. Thus the second part highlights the daughters outside or on the other side of the patriarchal looking glass (721).

De este modo, oímos ahora en primera persona las voces de Cenicienta y Blancanieves, hasta este momento representantes de distintos clichés con los que la mujer ha sido identificada a lo largo de los siglos. Rebajada a una condición de ser inferior la una y ensalzada por su belleza la otra, ambas retomarán las riendas de su destino en dirección diametralmente opuesta a la de los patrones en las que se encontraban encasilladas. Así, Cenicienta abandona las cenizas y la suciedad para identificarse ahora con el brillo y la luz –“Como de oro me siento, por fin toda yo como el sol” (*Cuentos completos* 91)-, emprendiendo un vertiginoso ascenso en el que comienza a experimentar sensaciones hasta ahora ajenas a su naturaleza: “en el baile voy ascendiendo en espirales, me ablando y me dejo llevar, me elevo, yo, la misma que en el castillo de mi padre debía ser toda hecha de durezas para fregar los pisos como me ordenaban, dura para restregar las marmitas y limpiarle al hogar su hollín de siglos” (*Cuentos completos* 91). El descubrimiento de la sensualidad y el placer la lleva finalmente a abandonarse al disfrute de sus sentidos:



Ahora mi espalda y mis hombros relucen como cubiertos de un finísimo doradísimo polvillo y mi piel que nunca vio la luz del día refleja los candelabros de oro y cobra brillo propio, tan suave y dúctil soy. Fluyo con el manso fluir de la música. Yo, que nunca supe nada de la música, me elevo entre unos brazos que son de terciopelo y de caricia. Yo que nunca supe nada de caricias. Bailo, me elevo hasta el sol y ya soy otra. Soy del aire, estoy en medio de un vórtice que me aspira hacia arriba, hacia el sol más radiante. Ya no hay brazos, no hay palacio, solo luz. Me entrego (*Cuentos completos* 91).

Por su parte, Blancanieves, anteriormente exhibida como un objeto decorativo, descenderá a la oscuridad de sus propios instintos para liberarse de la mirada externa y encontrar su propio esplendor: “Como de plata me siento, hecha de luna o mejor de tierra, de las más profundas entrañas de la tierra donde brillan las vetas de plata pura” (*Cuentos completos* 91). Acompañada de los siete enanitos, asociados aquí con los siete pecados capitales, la princesa entrará en contacto con aquello de lo que hasta ahora debía protegerse:

Todo es negro acá, todo como el carbón y río al pensar qué será de mi tan inmaculada piel, mi falda almidonada, mi apretado corpiño de terciopelo. Siento los pechos al aire pero aquí casi no hay aire, respiro los efluvios más infectos, las miasmas de azufre y está bien luego de haber respirado tanto aire enrarecido por el lujo. Las rocas más filosas me desgarran la piel y está bien luego de haber recibido tanta caricia densa. Es un camino a oscuras lleno de escollos y está bien, lo respeto, es un camino. Encuentro untuosidades repugnantes, ciénagas; las acepto. Aquí en esta profundidad acepto todo y, lo que es más, lo asumo (*Cuentos completos* 92).

Siguiendo la senda abierta por Julia Kristeva en *Powers of Horror: An Essay on Abjection* (1982), Valenzuela plantea aquí otro motivo explorado frecuentemente en sus obras: el “regodeo en el asco” como forma de autorreconocimiento y catarsis. De esta manera, la autora conduce a la protagonista a la recuperación de su identidad mediante la aceptación de lo abyecto. Tal como señala la propia Kristeva, “on the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards. The primers of my culture” (*Powers of horror* 2).

Al igual que las protagonistas de los relatos anteriores, las princesas son conscientes de la tradición heredada y de los obstáculos que esta impone a su formación como individuos completos. Así, mediante la exploración y el apropiamiento de los aspectos de la feminidad negados por la educación recibida, se adueñan de su destino para empezar a vivir bajo sus propias premisas:

Mientras tanto, en los feudos de Norte y del Sur siguió ocurriendo lo que todos sabemos, sin tomar en cuenta para nada los caminos iniciáticos recorridos por las dos niñas que ya no son más niñas, que a partir de este momento empezarán a narrar sus respectivos cuentos, los mismos que tanta infinidad de veces han sido contados por los otros (*Cuentos completos* 92).

Una vez más, esta nueva libertad, a la que las políticas del patriarcado continúan ajenas, se manifiesta en la conjunción de voces que una vez fueron separadas por la forzada bipolaridad de los estereotipos femeninos. El relato se cierra, pues, con un renovado discurso en boca de ambas protagonistas, ahora fundidas en un propósito común: “Somos Blancacienta y Cenicienta, un príncipe vendrá si quiere, el otro volverá si vuelve. Y si no se la pierden. Nosotras igual vomitaremos el veneno, pisaremos esta tierra con paso bien calzado y seguro” (*Cuentos completos* 92).

Desde que Caperucita iniciara su camino a través del bosque hemos visto, pues, a las nuevas heroínas de Valenzuela madurar a medida que descubrían el poder encerrado en sí mismas y su propia palabra. Así, al romper con los moldes en los que han sido encasilladas, descubren su capacidad para el placer, se enfrentan a sus contradicciones y asumen sus instintos más oscuros. Tal como define la propia Valenzuela, escriben con el cuerpo: “Porque creo que no sólo se escribe con la cabeza; el cuerpo entero se ve comprometido en el acto de creación que es a su vez un proceso de descubrimiento” (*Peligrosas palabras* 147).

El *bildungsroman* constituido por el proceso de maduración de estos personajes a lo largo de la colección “Cuentos de Hades” llega a su fin con un relato cuyo título aparece cargado de contenido simbólico: “La llave”. Esta llave, en alusión a aquella cuyo uso fuera prohibido por Barbazul a su esposa, cierra el ciclo cuentístico al mostrar una protagonista que ha adquirido plena conciencia de su misión como mujer, al mismo tiempo que abre ilimitadas posibilidades de liberación para aquellas otras que quieran seguir su ejemplo. La alusión a las víctimas de la dictadura militar argentina durante los años de la “Guerra Sucia” proveerá de contexto histórico al relato culminando, así, la progresiva concreción de los textos que hemos analizado.

En este momento nos encontramos, pues, ante un discurso nacido de la experiencia y la determinación de la protagonista a “contar el cuento” (*Cuentos completos* 93), quien convertirá la curiosidad –castigada en la historia de Perrault- en el arma más poderosa contra el silenciamiento: “confieso que me salvé gracias a esa virtud, como aprendí a llamarla aunque todos la llamaban feo vicio, y gracias a cierta capacidad

deductiva que me permite ver a través de las trampas y hasta transmitir lo visto, lo comprendido” (*Cuentos completos* 93).

Así, habiendo salvado su vida gracias a ella misma y no a terceros, como el conocido cuento relata –“Ni un mérito propio supieron reconocerme” (*Cuentos completos* 93)-, la otrora víctima de Barbazul logra perpetuarse hasta llegar a nuestros días y convertirse en *alter ego* de la propia Valenzuela:

Los tiempos han cambiado y si he logrado llegar hasta las postrimerías del siglo XX algo bueno habré hecho, me digo y me repito, aunque cada dos por tres traten de desprestigiarme nuevamente.

Tan buena no serás si ahora te estás presentando en la Argentina, ese arrabal del mundo, me dicen los resentidos (argentinos, ellos).

Aun así, aun aquí, la vida me la gano honradamente aprovechando mis condiciones innatas. Me lo debo repetir a menudo, porque suelen desvalorizarme tanto que acabo perdiéndome confianza, yo, que tan bien supe sacar fuerzas de flaqueza (*Cuentos completos* 93).

Desde este momento el texto adquiere, pues, el carácter de *ars poética*, resumiendo la intencionalidad del ciclo cuentístico en el que funge como broche y dedicado a revisar la imagen secular de la mujer creada a través de la literatura escrita por hombres, tal como señala la narradora: “Por culpa de un tal Perrault –que en paz descanse-, el primero en narrarme” (*Cuentos completos* 94). Así, se apropia de las historias para cuestionarlas y descubrir las voces ocultas en ellas: “Digamos que solo intento darles vuelta a la taba, como se dice por estas latitudes; o más bien invertir el punto de vista (*Cuentos completos* 94)”.

La protagonista, dueña absoluta de su discurso –“Ahora me narro sola” (*Cuentos completos* 94)-, imparte seminarios en los que incentiva a otras mujeres a desafiar el mandato patriarcal –“De esto sobre todo hablo en mis seminarios: cómo desatender las voces que vienen desde fuera y la condenan a una” (*Cuentos completos* 93)- y aprender, así, a usar su propia llave. Para ello alude a la moraleja creada por Perrault para el relato que cuenta su historia, en la que se condena la curiosidad como un placer que “en cuanto se lo goza ya deja de ser tal y siempre cuesta demasiado caro” (*Cuentos completos* 95). Acto seguido apela a considerar los hechos desde su punto de vista como víctima:

¡La sagrada curiosidad un efímero placer!, repito indignada, y mi indignación permanece intacta a lo largo de los siglos. Un efímero placer, esa curiosidad que me salvó para siempre al impulsar en aquel entonces –cuando mi señor se fue de viaje dejándome el enorme manojito de llaves y la rotunda interdicción de usar la más pequeña- a develar el misterio del cuarto cerrado.

¿Y nadie se pregunta qué habría sido de mí?, en un castillo donde había una pieza llena de mujeres degolladas y colgadas de ganchos en las paredes, conviviendo con el hombre que

había sido el esposo de dichas mujeres y las había matado seguramente de propia mano? (*Cuentos completos* 95).

Sin embargo, las ideas implantadas por el discurso falocéntrico aparecen arraigadas con fuerza en muchas de las asistentes, que esgrimen argumentos a favor de una vida “sin curiosidad, callada, a cambio de tantas comodidades” (*Cuentos completos* 96), lo que lleva a la autora/narradora a plantear preguntas que trasladan el centro de atención de su supuesta falta a la violencia ante la que se pide conformidad femenina:

¿Comodidades?, pregunto yo, retóricamente, ¿comodidades, frente a la puerta cerrada de una pieza que tiene el piso cubierto de sangre, una pieza llena de mujeres muertas, desangradas, colgadas de ganchos y seguramente un gancho allí, limpito, esperándome a mí?  
Todas ellas fueron víctimas de su propia curiosidad, me dicen los manuales y muchas veces también me lo señala la gente que participa en los talleres.  
¿Y la primera?, les pregunto tratando de conservar la calma. ¿Curiosidad de qué tendría la primera, y qué habrá visto? (*Cuentos completos* 96).

Una vez sacudidas las bases éticas en las que se sostiene la historia tradicional, la protagonista hace entrega de la metafórica llave con la que cada mujer deberá enfrentarse a sus silencios, destapando aquello que la impide ser libre. El papel de Barbazul queda así subvertido, convirtiéndose su prohibición en incentivo para que cada mujer se enfrente a sus propios miedos:

Y así como mi ex-esposo me entregó cierto remoto día un gran manojito de grandes llaves, yo les entrego a las participantes un gran manojito de grandes llaves imaginarias y dejo que se las lleven a sus casas y duerman con las llaves y sueñen con las llaves, y que entre las grandes llaves permitidas encuentren la llavecita prohibida, la de oro, y descubran qué habitación prohibida cierra esa llavecita, y descubran sobre todo sin con la llave en la mano le dan la espalda a la habitación prohibida o la encaran de frente (*Cuentos completos* 96).

La llave representa, pues, la toma de conciencia del deseo de saber a la vez que se asume la trasgresión que conlleva el acceso al conocimiento vedado: así, tal como señala Marianella Collette:

El símbolo de la llave retorna a la mujer el libre albedrío de optar por confrontar o no la narración de su historia. Si decide hacerlo recupera la potestad de reescribirse con la sangre del sufrimiento propio y de los miles de cuerpos mutilados de aquellas que optaron por atravesar el umbral sin retorno que la separa de sus miedos (262).

Aún así, el estigma que acarrea el haber violado la prohibición plantea todavía una contradicción que la propia protagonista reconoce como suya y de la que se vale para provocar a su público, al que dirige imperativamente la famosa interdicción con la pretensión de que sea desobedecida. De esta forma, el clásico propósito moral aparece dinamitado desde su misma intención educativa, ahora totalmente subvertida:

Yo traté de limpiar la llavecita de oro que con tantos reparos me había sido encomendada, todas las mujeres que he encontrado hasta ahora en mis talleres han hecho también lo imposible por lavarla, tratando de ocultar su trasgresión. ¡No usar esa llave! Es la orden terminante que yo retransmito el sábado no sin antes haber azuzado a las mujeres. No usar esta llave... aunque ellas saben que sí, que conviene usarla (*Cuentos completos* 97).

La satisfacción ante esta tarea pedagógica le llega a la incansable conferenciante cuando, finalmente, en la ciudad de Buenos Aires, una mujer ataviada con un pañuelo blanco “levanta en alto el brazo como un mástil y en su mano la sangre de su llave luce más reluciente que la propia llave” (*Cuentos completos* 97). Al gesto lo acompañan unas palabras que dejan claro que no está sola y que la llave que muestra con orgullo no es señal de su vergüenza sino de la de los que derramaron la sangre que la impregna: “Acá hay muchas como yo, algunos todavía nos llaman locas aunque está demostrado que los locos son ellos” (*Cuentos completos* 97)<sup>58</sup>.

La progresiva politización de los relatos de “Cuentos de Hades”, que ya se hacía patente en “Avatares” culmina, pues, al concretizarse en las Madres de la Plaza de Mayo y su lucha por denunciar los crímenes cometidos durante el periodo dictatorial argentino. El relato se enmarca, así, en el compromiso literario al que la propia Valenzuela alude en su ensayo “Lo que no puede ser dicho”:

Tengo fe en el poder curativo de la literatura. Escribir sobre el horror que hemos sufrido como pueblo, por más penoso que sea, es una manera de intentar comprender las situaciones en las cuales lo inefable se hizo norma y de contribuir, indirectamente, a la mejoría de la psiquis social (*Peligrosas palabras* 96).

Al mismo tiempo la autora, heredera de la tradición lacaniana, reclama la responsabilidad femenina en exteriorizar lo reprimido:

Esta parece ser la lección que la protagonista pretende transmitir, no solo se trata de recuperar los cuerpos desaparecidos de la memoria o los trozos prohibidos por una historia

---

<sup>58</sup> Es pertinente hacer alusión en este momento a las palabras de Sonia Mattalia en referencia al relato “Cambio de armas”, donde Valenzuela describe la recuperación de la memoria de una mujer convertida en esposa de su torturador en el contexto de la Guerra Sucia:

Si el olvido es el azote de la historia privada y colectiva, el cuerpo-los cuerpos guardan memoria del origen violento del olvido. Si el olvido desarma los cuerpos y el lenguaje, recuperar la memoria implica rearmarse. La escritura en Valenzuela no solo se esboza en este ajuste con la barra de la significación, sino que muestra, evidencia, denuncia, testimonia, la caída y recuperación de la barra: una buena parte de sus historias y de sus personajes abren una brecha en las relaciones naturalizadas entre significante/significado y escenifican el agujero de la significación. Agujero que, una vez expuesto se vuelve a velar, sugiriendo así el infinito movimiento de alternancia entre la pasión más persistente del ser hablante: la ignorancia y su otro, el saber. Más: el saber, en Valenzuela, conduce necesariamente a la acción (n. pág.).

oficial, sino también, siguiendo el ejemplo de las Madres, enfrentar cara a cara a Barbazul en el centro mismo de su poder. Un Barbazul que como un reflejo especular juzga desde afuera y se entrecruza con el abyecto que toda mujer porta en lo más recóndito de su juicio colectivo (Collette 263).

Con una vuelta de tuerca más al simbolismo de su título y mediante un hábil guiño metaficcional, el texto se constituye en la misma llave que cierra el ciclo cuentístico, dedicado a la revisión de los sistemas de poder inscritos en los cuentos tradicionales. Y lo hace celebrando una triunfante victoria: “Yo aplaudo y río, aliviada por fin: la lección parece haber cundido. Mi señor Barbazul debe estar retorciéndose en su tumba” (*Cuentos completos* 97).

#### IV. 2.3. Carmen Martín Gaité: Más allá de *Caperucita*

La letra muerta revive al calor de quien se afana por recomponer tramas pretéritas desde un presente de cuyas adherencias nadie puede sin embargo prescindir, porque la misma tarea emprendida concita a veces esos argumentos extraños a ella.

Carmen Martín Gaité *La reina de las nieves*

La revisión de personajes y motivos de los cuentos tradicionales parece haberse desarrollado de manera más tardía y con un carácter menos subversivo en España que en Hispanoamérica. Sin embargo, la pionera española de este tipo de reescrituras es una de las autoras contemporáneas de mayor recepción de las últimas décadas; se trata de Carmen Martín Gaité (Salamanca, 1925)<sup>59</sup>, cuya *Caperucita en Manhattan* (1990) contó con nueve ediciones en su primer año en el mercado.

Antes de esta conocida novela, en la que, como veremos más adelante, se desarrolla una nueva visión del cuento de “Caperucita Roja” a partir de la versión de Perrault, Martín Gaité ya había explorado la revisión de los paradigmas del cuento tradicional a través de dos relatos de su total invención: “El castillo de las tres murallas” (1981) y “El pastel del diablo” (1985), integrados posteriormente en el volumen *Dos cuentos maravillosos* (1992). En este capítulo analizaré en primer lugar estos dos relatos para después comentar más extensamente las obras dedicadas a la reescritura de un cuento tradicional concreto: la ya mencionada *Caperucita en Manhattan* (1990) y *La reina de las nieves* (1994).

En todas estas obras veremos cómo el interés de la autora por los cuentos de hadas<sup>60</sup> es llevado al terreno de la subversión de los cánones tradicionales a la vez que

---

<sup>59</sup> Carmen Martín Gaité (Salamanca 1925-Madrid 2000) es la única autora ya fallecida de las analizadas en esta investigación.

<sup>60</sup> Gran conocedora de las tradiciones y la literatura popular, Carmen Martín Gaité estuvo también en contacto con los cuentos de hadas y su crítica a través de su trabajo de traductora y prologuista. Conocidas son su traducción de la compilación de Bruno Bettelheim de los cuentos de Perrault y su prólogo a la

refleja temas constantes en su narrativa, tales como la autorrealización y la autonomía intelectual femeninas<sup>61</sup>. Annette Paatz, en su artículo “Perspectivas de diferencia femenina en la obra literaria de Carmen Martín Gaité” (1998), establece cinco áreas de elaboración de la escritura en las que se pone de manifiesto la adhesión de Martín Gaité a una postura literaria que, mediante el uso de técnicas propias de la postmodernidad, revisa los postulados tradicionales desde un punto de vista femenino. Paatz menciona, así, la constitución de un sujeto femenino, las características macroestructurales de los textos, el tratamiento de la herencia cultural a través de la intertextualidad, la relación entre imaginación y realidad, la crítica de la razón tanto en el contenido como en la estructura narrativa y la autonomía del arte, evidente en los procesos metaliterarios llevados a cabo por la autora (4). Los cuatro textos que analizaré a continuación pueden situarse dentro de estos parámetros descritos por Paatz, lo que les garantiza un puesto de gran importancia dentro de las revisiones posmodernas de los cuentos de hadas a las que dedico mi trabajo.

“El castillo de las tres murallas” está dividido en siete partes de similar extensión, situándonos la primera de ellas en el espacio intemporal de los relatos clásicos –“Había

---

antología de Felipe Alfau *Cuentos españoles de antaño* (1998). Asimismo, en sus obras *La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas* y *El cuento de nunca acabar* lleva a cabo una reflexión sobre los cuentos tradicionales donde nos deja clara su postura a la hora de utilizar estas historias en su propia literatura:

El narrador opera, pues, a contrapelo de las leyes que se empeñan en anegarlo, las puede quebrar introduciendo ingredientes inéditos, nunca es súbdito, sino rebelde, libre de inventar otros desenlaces, prestidigitador, embaucador, maestro de ficciones.

Al releer recientemente, con motivo de una traducción que me han encargado, los cuentos de hadas franceses, he venido a entender tardíamente por qué, de entre todos los personajes de Perrault sentía una clara predilección por el Gato con Botas: porque es el único que inventa un cuento dentro del cuento [...] Qué más daba Piel de Asno que Riquete el del Copete, que la Bella Durmiente o la Cenicienta, si ninguno colaboraba en las aventuras que le estaban destinadas por el autor ni se les ocurría nada de su cosecha para poner fin a aquella situación angustiada. [...] Así que, ya digo, a mí todas aquellas gentes esclavas de un destino que acataban con paciencia presuntuosamente ejemplar no me parecían nada ejemplares ni lograba admirar su inercia ni los sentía como héroes, era como si no les estuviera pasando nada de verdad; ni sus riesgos adquirirían consistencia ninguna ni lograban conmover, porque vaya mérito salvarse siempre gracias a la intervención de potencias sobrenaturales o a la aparición azarosa de unos hermanos que llegan a caballo en el momento oportuno, así cualquiera vence (*El cuento de nunca acabar* 123-124).

<sup>61</sup> Como veremos más adelante, el caso de Leonardo Villalba, personaje central de *La reina de las nieves*, constituye una excepción a este respecto, siendo uno de los pocos protagonistas masculinos elaborados por Martín Gaité. Sin embargo, Leonardo, en relación con las mujeres que lo rodean, será también artífice de la crítica de la autora hacia el proceso socializador femenino impuesto por el patriarcado y los sistemas que lo sustentan.



una vez, hace mucho tiempo” (*Dos cuentos maravillosos* 23)- y en un lugar típico en su localización: un castillo. La descripción de la fortaleza nos pone en contacto con un microcosmos autosuficiente en el que todo está diseñado para el aislamiento con el exterior –el pueblo de Belfondo- y el autoabastecimiento de sus habitantes. Así, las tres murallas que rodean al castillo de mármol negro a modo de círculos concéntricos contienen una serie de bosques, jardines y riachuelos que pese a que “le daban al conjunto un cierto aire de paraíso” (*Dos cuentos maravillosos* 24) quedan ensombrecidos por estos siniestros cinturones de seguridad que cuentan incluso con nombre propio: “La de los fosos, la Roja y la Erizada” (*Dos cuentos maravillosos* 23).

Este imponente sistema de contención queda reforzado por la existencia de dos fosos paralelos inmediatos al castillo y en los que viven las “brundas”, una especie de rata acuática fantástica cuya detallada descripción no será casual en el relato, ya que su comportamiento conecta de inmediato con la actitud de su propietario. A él se alude en el primer párrafo como “un hombre inmensamente rico, pero tan desconfiado que nunca había sido capaz de disfrutar de su riqueza sin sobresaltos” (*Dos cuentos maravillosos* 23). De este modo, la actividad de las “brundas” queda descrita de la siguiente manera:

Estaban muy nerviosas porque nunca dormían, y se pasaban todo el día y toda la noche batiendo con la cola el agua quieta del foso que hacía un ruido monótono al chocar contra el basamento del edificio. Sus ojos brillaban con una fosforescencia amarilla, tenían un oído extremadamente fino y, en cuanto percibían pasos o cualquier rumor sospechoso al otro lado de la muralla, lanzaban un grito de alerta, mitad chillido de foca, mitad graznido de cuervo, tan agudo y espeluznante que hubiera sido capaz de espantar por sí solo a una cuadrilla de ladrones (*Dos cuentos maravillosos* 24).

El paralelismo entre estos predadores y el dueño del castillo, al que pronto conoceremos como Lucandro, empieza, pues, a insinuarse desde el mismo comienzo, estableciéndose una relación mimética tanto física como psicológica entre ambos. Así, al igual que a las “brundas” de ojos brillantes, a Lucandro “se le veía siempre entrando y saliendo con ojos recelosos” (*Dos cuentos maravillosos* 25) y, como si simulara el movimiento de los inquietos animales, el señor de la casa pasaba su tiempo “yendo de una estancia a otra o de un lugar a otro del jardín, a pasos apresurados” (*Dos cuentos maravillosos* 25) en un constante estado de alerta: “Siempre pensaba que le estaban engañando y que de ninguno se podía fiar” (*Dos cuentos maravillosos* 25).

Tal como señala María Vicenta Hernández Álvarez, “describir paralelamente provoca un simbolismo del espacio no forzado y, a través de este, una serie de presagios,

anuncio y posibilidad de continuación para el relato” (147). De este modo, Martín Gaité va creando lazos apenas perceptibles entre los elementos narrativos que conducirán a sorprendentes transformaciones: la de Lucandro metamorfoseado en “brunda” servirá, como veremos, de colofón al relato.

En la primera y segunda parte aparecerán también otros dos personajes con gran carga anticipatoria: el sabio oriental Cambof Petapel y Serena, la mujer de Lucandro, aunque no es hasta el final de la tercera cuando aparece la verdadera protagonista con el nacimiento de Altalé, la hija de Lucandro y Serena. La relación madre-hija se convertirá a partir de este momento en clave fundamental de la historia, contradiciendo las expectativas de los cuentos tradicionales donde la figura materna, en cualquiera de sus dos formas –madre buena o madrastra-, conduce a la hija a perpetuar el modelo de mujer establecido por el patriarcado. En la historia de Martín Gaité, Serena constituye precisamente para Altalé un ejemplo de subversión de estos valores.

Serena representa, pues, el deseo de libertad y la lucha por conseguirla. Encerrada en el castillo y víctima de las manías de su esposo, busca su propio espacio en su cuarto de costura, donde finalmente instalará su dormitorio independiente del cuarto conyugal. El paisaje que se ve desde la ventana de esta estancia alimenta sus sueños liberadores<sup>62</sup>: “Solo por allí se podía escapar de los jardines, murallas y escaleras construidos por Lucandro, de las joyas regaladas por Lucandro, de los miedos y consejos de Lucandro y de aquellos horribles animales del foso que vigilaban su hacienda” (*Dos cuentos maravillosos* 40). Así, funciona en el relato como elemento premonitorio tanto de la fuga de la madre como de la posterior marcha de la hija, ya que desde esta misma ventana descubrirá Altalé las señales que la conducirán a su independencia.

Desde su nacimiento, Serena le desea a su hija un destino diferente al que parece haberle tocado a ella; de este modo, en un giro del motivo de los dones no pide para Altalé riquezas y belleza –máximas cualidades de la pasiva princesa de las historias tradicionales- sino capacidad de comprender y alcanzar sus propias metas:

En aquella cama, una tarde de diciembre, Serena dio a luz una niña. Poco después empezó a nevar y ella cerró los ojos. Sabía que tenía que pedir algo para su hija, porque no se había

---

<sup>62</sup> Catherine O’Leary y Alison Ribeiro de Menezes señalan el frecuente uso del tópico de la mujer “ventanera” en las novelas de Carmen Martín Gaité “to represent a woman’s lack of individual autonomy and her desire for scape” (253).

presentado ningún hada de las que se presentan, en los cuentos, a formular sus deseos junto a la cuna del recién nacido.

-Que entienda sus sueños mejor que yo entiendo los míos –les pidió con los ojos cerrados a los copos de nieve-. Y que los pueda seguir siempre. La niña tenía la piel muy blanca y los ojos muy negros. Le pusieron de nombre Altalé (*Dos cuentos maravillosos* 46).

Serena, es pues, conocedora de la tradición cuentística popular y la utiliza –re-utiliza- a su favor, no sólo convirtiéndose en hada madrina de su hija, sino siendo capaz de descubrir la verdadera naturaleza de Lucandro, anticipando su transformación:

-¡Cómo se parece a las brundas! –pensaba.

Y sentía una mezcla de miedo y de pena, porque de niña había leído muchos cuentos donde las personas se convertían en animales y los animales en personas y se preguntaba si tal vez pesaría sobre Lucandro un maleficio de ese mismo tipo (*Dos cuentos maravillosos* 43).

Al mismo tiempo Serena reescribirá esta tradición que tan bien conoce, constituyéndose en la verdadera fuerza subversiva del canon heredado desde el propio interior del relato. De este modo, aprenderá a interpretar sus sueños, que le llevarán hasta el profesor de música de Altalé, del que se enamora y con el que se fuga sin dejar rastro, regresando sólo a través de la escritura en el momento en que su hija ya está lista para tomar sus propias decisiones y descubrir por sí misma la libertad.

Así, cuando Altalé está a punto de cumplir quince años Serena le hará llegar dos mensajes claves; uno de ellos en persona, disfrazada de mendiga, a través de una nota en la que la insta a pensar y decidir por sí misma: “Ha llegado la hora de que estés bien atenta a tus sueños. Y de que los entiendas tú sola” (*Dos cuentos maravillosos* 68). La nota, acompañada del dibujo de una caja china, llevará a Altalé a averiguar el paradero del diario de su madre, cuya última frase es un segundo mensaje para ella: “Cuando cumplas quince años, niña mía, nos volveremos a ver. No me olvides nunca. Adiós”.

En un guiño a historias como las de la “Bella Durmiente” y “Blancanieves” - recordemos que los rasgos físicos de Altalé en su nacimiento coinciden con los de esta última- donde las heroínas, al entrar en la adolescencia, caen en un estado de letargo del que solo el príncipe podrá despertarlas, Serena subvierte el modelo tradicional estableciendo la edad de quince años como el momento de reencuentro entre la madre – modelo de mujer activa y libre- y la hija –seguidora de tal ejemplo-.

En cuanto al príncipe, no se tratará en este caso de un perfecto desconocido, tal como suele ocurrir en los cuentos de hadas clásicos, sino de un héroe del pueblo, Amir, al

que Lucandro encarcela por defender los derechos de Belfondo y con el que Altalé entabla una especial conexión a través de las noticias que le llegan por su criada:

A Altalé aquel chico le producía mucha curiosidad. Además Luva le había explicado que también a las mozas del pueblo las traía revueltas.

-Y tienen celos de ti –le contó, sonriendo.

-¿De mí?

-Sí, de ti. Porque siempre que va a beber en la taberna levanta el vaso y dice: «¡Por Altalé!». Y todos le corean.

Altalé desde entonces inventó un juego que la divertía mucho, y era cerrar los ojos, siempre que bebía, y murmurar: «¡Por Amir!». No podía dejarlo de hacer, porque le parecía que le traía buena suerte (*Dos cuentos maravillosos* 65).

La figura de Amir viene anunciada por la canción del maestro de música, en la que se habla de un prisionero que desde la cárcel “miraba los campos verdes y soñaba con escapar llevando a su amada de la mano por una vereda en flor. Y ella le decía: «Dime, si tú lo sabes, ¿por dónde, amor, se va hacia la libertad?»” (*Dos cuentos maravillosos* 53). Esta frase se convertirá en un *mantra* para Altalé, simbolizando su manera de entender las relaciones amorosas, y así la repetirá en las ocasiones en las que entra en contacto con su amado.

Del mismo modo, Amir es el resultado de una de las transformaciones de Cambof Petapel, tutor y guía de Altalé y singular figura masculina dentro de la estructura del cuento de hadas, donde el personaje protector de la protagonista suele ser una mujer y, frecuentemente, un hada madrina. Cambof desempeña de manera positiva todas las funciones esperadas de un personaje masculino; así, hace en parte el papel de padre, maestro, guía espiritual y, finalmente, el de príncipe azul al reencarnarse en Amir y encontrarse con Altalé para partir con ella –tal como decía la canción- hacia la libertad. Supone, a través de sus diversos roles, el contrapeso subversivo de las distintas facetas del poder patriarcal en el relato, oponiéndose al carácter dictatorial de Lucandro. Así puede verse en este intercambio entre ambos:

-¿Por qué dices eso? –preguntó-. ¿Qué razones puede tener Serena para no encontrarse bien aquí?

Cambof explicó que las mujeres tienen unos sentimientos y unos sueños especiales, que él lo sabía por la época en que había sido princesa. Y se puso a contar cómo era el palacio de su padre y el jardín que se veía desde la ventana ojival de su cuarto. Pero Lucandro le interrumpió, porque le aburrían las historias de los otros.

-¿Y qué pasaba? ¿Querías viajar?

-Sí –contestó Cambof-. Y también que hablan conmigo. Nadie hablaba conmigo ni me consultaba nada. Todo lo decidían los demás por mí.

-Y tú crees que a Serena le gustaría viajar?

-Yo creo que sí. Pero se lo deberías preguntar a ella y así lo sabrías seguro.

Lucandro se quedó con el gesto fruncido.

-No –dijo-. Yo creo que no le gustaría. Así que no se lo voy a preguntar (*Dos cuentos maravillosos* 44-45).

Conocedor de la psicología femenina, Cambof ve a la mujer como interlocutora<sup>63</sup> con opinión propia, frente a la imposición del criterio falocéntrico encarnada por Lucandro. Una vez convertido en Amir, Altalé reconoce en él a su antiguo tutor, a quien ahora toma por perfecto compañero y al que se une en su decisión de abandonar el castillo, anulándose de este modo tanto el papel rescatador del héroe clásico como la pasiva aceptación del desconocido galán por parte de la rescatada heroína.

La idea de independencia desarrollada en los personajes de Serena y Altalé adquiere en el relato una dimensión social que va más allá del tema de la opresión de la mujer bajo los dictados patriarcales, ya que aparece unida al proceso de liberación del pueblo de Belfondo. Los habitantes de la villa, abandonados a su suerte por Lucandro, quien “no conocía el nombre de ninguno de sus vasallos ni le importaban sus asuntos” (*Dos cuentos maravillosos* 36), ven en las mujeres del castillo la posibilidad de ablandar el duro corazón del tirano. Así, cuando descubren la existencia de Serena comienzan a albergar esperanzas y a fabular sobre el misterio que la rodea:

De todas maneras, como lo que más nos hace creer en las cosas es que tengan nombre, poco a poco la presencia de Serena empezó a extenderse por todo el valle, de una forma impalpable pero tan real como la luz que impregna el atardecer. Era una creencia que todos compartían y que les proporcionaba un extraño consuelo. Decían «Serena» y se ponían a hablar de ella como si la hubieran visto, igual que si hablaran de Dios.

Se contaban en Belfondo muchas historias acerca de Serena, pero todas inventadas (*Dos cuentos maravillosos* 36).

Sin embargo, Serena permanecerá inaccesible para los belfondinos y su marcha supondrá una gran desilusión, trasladándose entonces las expectativas a Altalé: “Habrá que esperar a que crezca la hija –dijo una tarde la posadera” (*Dos cuentos maravillosos*

---

<sup>63</sup> La búsqueda de interlocutor es un tema recurrente en la narrativa de Carmen Martín Gaité y constituye, como veremos, una constante en las obras que se estudian en este capítulo. Así explica su preocupación la propia autora en el ensayo titulado precisamente “La búsqueda de interlocutor” incluido en el volumen homónimo:

Quando vivimos, las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar; y es precisamente en ese llevar las riendas el propio sujeto donde radica la esencia de toda narración, su atractivo y también su naturaleza heterogénea de los acontecimientos o emociones a que alude. No se trata, pues, solamente del deseo de prolongar por algún tiempo más las vivencias demasiado efímeras, trascendiendo su mero producirse, sino de hacerlas durar en otro terreno y de otra manera: se trata en suma de transformarlas (*La búsqueda de interlocutor* 24).

54); y esta no les defraudará, convirtiéndose en su inspiración y dándoles la aprobación que necesitaban para decidirse a desafiar el caciquismo de Lucandro y llegar a la prosperidad:

En Belfondo les gustó mucho saber que la hija de Lucandro no tenía miedo de su padre y se atrevía a desobedecerle, aunque la castigara. Aquello les sirvió de ejemplo y la sintieron como aliada. También ellos podían desobedecer a Lucandro y afrontar sus iras, si lo hacía su propia hija.

Lo mismo que Luva contaba en Belfondo cosas del castillo, también a Altalé, según fue creciendo, le empezó a hablar de las calamidades e injusticias que sufrían aquellos pobres vasallos de su padre y de cómo tenían puesta su esperanza en ella.

-Me preguntan que si tú los defenderás –le dijo un día.

-¿Yo? ¿Y qué tengo que hacer?

-Nada más quieren saber si eres su amiga. Si le piensas contar a tu padre lo que hablas conmigo.

-No, claro que no –dijo Altalé muy seria-. ¿Y eso es ayudarlos?

-Sí, porque los animas. También quieren saber si te parece mal que cojan unas tierras que son de tu padre pero que él no las aprovecha ni casi debe saber que las tiene.

-No, no. ¿Cómo me va a parecer mal? Tienen razón. Diles que las cojan (*Dos cuentos maravillosos* 62).

En el *Castillo de las tres murallas* Martín Gaité lleva así a cabo una profunda revisión de las estructuras patriarcales que sustentan los cuentos de hadas proponiendo un modelo de socialización basado en la libertad. Los personajes, conscientes de la tradición heredada, utilizan las historias canónicas para convertirse en narradores e intérpretes de su propia aventura pues, tal como aprende Altalé, nada es lo que parece y los enigmas debe desvelarlos uno solo (*Dos cuentos maravillosos* 56).

El juego metaliterario presente en *El castillo de las tres murallas* adquiere un desarrollo más complejo en *El pastel del diablo*, constituyéndose en el verdadero tema del relato. Así, tal como descubriremos en la última página, la expresión que da título al cuento –“el pastel del diablo”- funciona como metáfora de la escritura y del proceso creativo individual que conduce hasta ella. En este caso, como veremos, la protagonista no solo será, al igual que Altalé y Serena, una gran lectora que ha asimilado la tradición literaria anterior, sino que se fundirá con la figura del narrador omnisciente, transformándose en escritora de parte de la misma historia que acabamos de leer.

El texto, constituido por ocho capítulos y un epílogo, nos sitúa desde el principio en una atmósfera propia del cuento maravilloso: una pequeña aldea en la que un humilde matrimonio, después de haber deseado un hijo durante años, logra concebir una hija que muestra, desde su nacimiento, un atractivo especial. Pero, Sorpresa, que así quiso su padre que se llamara la niña por lo inesperado de su venida al mundo, no aparece dotada

de la belleza estereotipada retratada en los cuentos sino de una intensa expresión de curiosidad que se refleja en sus ojos “rasgados en forma de almendra con la pupila de color fuego” (*Dos cuentos maravillosos* 85). Así, en una nueva revisión del motivo de los dones al recién nacido, la vieja curandera del pueblo predecirá en el bautizo de la pequeña lo que será considerado por los angustiados padres como una maldición, ya que plantea su carácter desafiante hacia lo establecido: “Trae en el alma el viento de la inquietud y en el corazón el fuego de la pregunta. Hará preguntas que no sabrá contestar nadie y deseará siempre todo aquello que no pueda tener” (*Dos cuentos maravillosos* 85). O’Leary y Ribeiro de Menezes ven aquí un guiño a la historia de la *Bella Durmiente*, con la diferencia de que en esta ocasión el destino de la heroína no será caer dormida sino que al crecer “challenges patriarchal norms and poses a problem for her parents and society” (254).

Estas características diferencian a Sorpresa del resto de los jóvenes del pueblo y la condenan a la incompreensión: “No había en toda la aldea de Trimonte ni en las de los contornos una niña tan rara como la de Zenón el alfarero” (*Dos cuentos maravillosos* 83)<sup>64</sup>. De este modo, Sorpresa destaca pronto por su inteligencia y su insaciable ansia de saber, lo que lleva al maestro de la escuela a pedirle a su padre que no la mande más a las clases, ya que con sus complicadas preguntas le dejaba en ridículo delante de los demás

---

<sup>64</sup> Martín Gaité exploró por primera vez el tema de “la chica rara” en relación a Andrea, la protagonista de la novela *Nada*, de Carmen Laforet. Así, en su ensayo titulado “La chica rara”, recogido en *Desde la ventana* (1987), la autora reflexiona sobre la aparición en la literatura española de posguerra de un modelo de protagonista femenina que rompe con los estereotipos impuestos por la sociedad de la época y al que se adhieren diversas escritoras, incluyéndose ella misma:

Este paradigma de mujer, que de una manera o de otra pone en cuestión la “normalidad” de la conducta amorosa y doméstica que la sociedad mandaba acatar, va a verse repetido con algunas variantes en otros textos de mujeres como Ana María Matute, Dolores Medio y yo misma. Y por ser Andrea el precedente literario de la “chica rara”, en abierta ruptura con el comportamiento femenino habitual en otras novelas anteriores escritas por mujeres, es por lo que interesa analizar los componentes de su rareza, relacionándolos con la época en que este tipo de mujer empieza a tomar cuerpo.

En una España como la de la primera posguerra, anclada en la tradición y agresivamente suspicaz frente a cualquier “novedad” ideológica que llegara del extranjero, el escepticismo de Andrea y las peculiaridades insólitas de su conducta la convierten en audaz pionera de las corrientes existenciales tan temidas y amordazadas por la censura española, que en general aborrecía de las excepciones.

De ahora en adelante, las nuevas protagonistas de la novela femenina, capitaneadas por el ejemplo de Andrea, se atreverán a desafinar, a instalarse en la marginación y a pensar desde ella; van a ser conscientes de su excepcionalidad, viviéndola con una mezcla de impotencia y orgullo (*Desde la ventana* 99-100).

estudiantes, aunque también le proporciona consejo: “Desde luego, talento tiene mucho, y creo que podría dedicarse a los estudios. Pero necesita libros, muchos más libros de los que puedo darle yo. Y también otros profesores. Este sitio se le viene pequeño, Zenón” (*Dos cuentos maravillosos* 89).

Sin embargo, y pese a la propuesta del alfarero de hablarle al señor de la Casa Grande –el hacendado del pueblo- sobre las necesidades de Sorpresa, su madre se niega rotundamente, deseosa de adherir a su hija al canon patriarcal imperante, convirtiéndola en una chica “normal”:

En aquella aldea las chicas se casaban muy jóvenes, casi niñas. Y la mujer del alfarero, influida por las críticas de sus vecinas, estaba convencida de que, a base de mano dura, su hija llegaría a ser como las demás, a conformarse con su destino y a casarse pronto con un hombre honrado y trabajador que le quitara de la cabeza todos los pájaros que se le habían metido en ella (*Dos cuentos maravillosos* 89).

A diferencia de *El castillo de las tres murallas*, donde se contradecía el patrón tradicional de los cuentos de hadas al proceder el poder opresivo de la figura paterna y donde la relación con la madre resultaba liberadora, en *El pastel del diablo* se recupera la figura del padre pasivo y la madre –aquí madre natural y no madrastra- dominante y castradora:

-Verás, mujer. Se trata de una cosa muy importante, aunque también difícil. Me he pasado la tarde dándole vueltas al asunto y se me ha ocurrido que por qué no hablas tú con el señor de la Casa Grande. No le veo otra solución.

Remigia, que había vuelto junto al fogón, y estaba revolviendo la sopa con una cuchara de palo, giró en redondo con el rostro incendiado, como si acabara de picarle un enjambre de avispas.

-¡Bonita solución! –vociferó indignada-. Eso ni hablar, ¿lo oyes? ¡Ni hablar! Ya te he dicho muchas veces que Sorpresa, mientras yo viva, no pondrá los pies por allí. ¡Pues sólo le faltaba eso! (*Dos cuentos maravillosos* 91).

El señor de la Casa Grande, con quien se le veta el contacto, se convierte para Sorpresa en la realidad prohibida, en la respuesta a las preguntas que nadie le contesta, pero ella misma se da cuenta de que la libertad no se encuentra en los lugares a los que no puede ir, sino dentro de sí, en su capacidad creativa:

Si abría los ojos, allí seguían las estrellas como una corona de joyas sobre su cabeza, una corona para ella sola, porque seguro que nadie la quería, que nadie se preguntaba por qué estaban allí las estrellas ni las miraba siquiera. ¿O tal vez las estaría mirando también el señor de la Casa Grande? En ese caso eran amigos, lo podían ser. «Yo puedo inventarme un señor de la Casa Grande, y ellos no», se dijo de repente. Y sintió un gran alivio (*Dos cuentos maravillosos* 94).



Martín Gaité aborda aquí de nuevo un tema que ya estaba presente en *El castillo de las tres murallas* y que aparecerá más tarde, como veremos, en *Capercucita en Manhattan* y *La reina de las nieves*; se trata de la interpretación existencial a través de los sueños y la creación individual, borrando las fronteras entre la fantasía y la realidad y proporcionando al protagonista la capacidad de encontrar su propia autonomía. Para Sorpresa esta idea, que surge al descubrir que su habilidad para inventar historias puede salvarla de las prohibiciones impuestas que le impiden crecer, irá madurando hasta constituirse al final en la clave del relato.

La capacidad creativa de la protagonista, ligada al deseo de madurar y descifrar los misterios de la vida la convierten, además de en la chica rara que antes se mencionaba, en el opuesto a la cándida y pasiva heroína tradicional, acercándola a la bruja, la mujer marginal, la “mala” y transgresora: “Todos igual –seguía ella-. Mis padres que soy mala, las mujeres que soy mala, el cura que soy mala. Y ahora encima también tú. Pues acabaré siendo mala, si tanto os empeñáis, más mala que el diablo” (*Dos cuentos maravillosos* 102). En definitiva, Sorpresa representa a la mujer activa reclamada por las autoras que, como Martín Gaité, revisan los cánones establecidos por los cuentos de hadas, convirtiéndose así en la narradora de su propia historia: “La protagonista de los cuentos que inventaba Sorpresa era casi siempre una niña que se convertía en mujer de la noche a la mañana, arriesgándose a alguna aventura temeraria, recitando un conjuro o valiéndose de determinado talismán” (*Dos cuentos maravillosos* 97).

Paralelo al proceso de individuación que supone esta acción creativa aparece la búsqueda de un interlocutor adecuado, otra de las preocupaciones narrativas de Martín Gaité presente en todas las obras que se analizan en este capítulo. Así Sorpresa compartirá sus historias con Pizco, un muchacho del pueblo seis años mayor que ella que, aunque escucha encandilado los cuentos inventados por su amiga, no logrará comprenderla. Pizco encarna el modelo masculino de los relatos tradicionales, un príncipe azul para cualquier muchacha de la aldea, pero incapaz de encajar con las necesidades comunicativas de la protagonista:

Si no fuera por Pizco, no tendría a quien contarle cuentos. Pero la verdad es que no estaba segura de que entendiera bien lo que le decía, y a veces le parecía un poco tonto. Si le pedía, por ejemplo, que se escaparan juntos una noche a ver el mar, le ponía unos inconvenientes absurdos, como decir que el mar estaba a muchas leguas de allí y que no podían estar de vuelta al día siguiente. Y eso qué más daba. Ya se vería. A quién se le ocurre pensar en

volver cuando emprende una aventura. Era una respuesta que nunca habría dado nadie en un cuento.

-Pero es que yo creí que decías de verdad lo de irnos, no como si fuera un cuento –contestaba él desconcertado-. Contigo nunca se sabe. ¿Lo decías de mentira o de verdad?

-¡Ay, hijo, qué tonto eres! –se enfurruñaba ella-. Si no nos lo inventamos primero y no creemos que se puede hacer, nunca será verdad (*Dos cuentos maravillosos* 96).

Pizco carece, pues, de capacidad para fabular, para imaginar una realidad distinta a la que está destinado y, pese a la fascinación que experimenta por Sorpresa, de la que piensa incluso haberse enamorado, reconoce en ella a la mujer peligrosa, capaz de cuestionar y de resolver: “A veces la miraba a hurtadillas y pensaba que aquellos ojos de bruja, tan sabios y brillantes podían dar respuesta a todo. Y eso le daba más miedo” (*Dos cuentos maravillosos* 99). Por ello, tal como se describe en el epílogo del relato, se alejará de ella encontrando una novia que merece la aprobación general y lo situará en el camino de lo socialmente establecido, anulando definitivamente la posibilidad de un entendimiento intelectual con su amiga. Sorpresa, mediante una cáustica crítica hacia el final feliz esperado en los cuentos tradicionales, evaluará así la elección de su amigo: “Pizco se casaría con la chica pelirroja, tendrían hijos, envejecerían en el pueblo y colorín colorado. ¡Qué cuento tan tonto, pero también qué triste! (*Dos cuentos maravillosos* 155).

El verdadero interlocutor lo encontrará Sorpresa en el relato inventado por ella, en el que narra su incursión en la prohibida Casa Grande, y que el lector, al mismo tiempo que Pizco, descubrirá en el epílogo como producto de la imaginación de la niña: “- ¡Inocente! ¡Inocente! ¡Inocente! –repetía con sonsonete infantil, palmoteando gozosa- Otra vez has picado. Pero ¿a que era precioso?” (*Dos cuentos maravillosos* 150). Este cuento dentro del cuento<sup>65</sup> ocupa del capítulo cuarto al octavo, constituyendo la parte más subversiva del relato respecto a los textos clásicos. Se trata de un viaje a través de la propia imaginación que llevará a Sorpresa al encuentro consigo misma.

Así, convertida en una especie de Alicia, Sorpresa recorre las diferentes estancias de la Casa Grande después de haber bebido el licor etiquetado con la palabra “más”,

---

<sup>65</sup> Con respecto a esta técnica narrativa Martín Gaité, en su artículo “La búsqueda de interlocutor”, recuerda a Scherezade, con quien podemos comparar a Sorpresa por su capacidad para contar historias:

La narración dentro de la narración es un recurso que se repite desde la más remota literatura hasta nuestros días. No sé resistirme a traer como ejemplo, al respecto de la implicación del interlocutor en la órbita del narrador, un caso extremo de sabiduría literaria: el de la sultana de *Las mil y una noches* (*La búsqueda del interlocutor* 27).

ofrecido por una mujer autómatas en la sala de los espejos. Incentivada siempre por su insaciable curiosidad -“*Más, más, más, mucho más/ no te quedes donde estás/ y a la luna llegarás./ Mira bien por dónde vas/ pero no mires jamás/ ni a los lados ni hacia atrás./ Más, más y requetemás*” (*Dos cuentos maravillosos* 109)- la protagonista se verá involucrada en varios intercambios comunicativos con diferentes personajes que resultarán finalmente en el encuentro de un interlocutor válido. Pero, para llegar a este, deberá primero experimentar la decepción del entendimiento fallido, tal como le ocurre con el rey, en realidad un actor llamado Ricardo:

-Por piedad, mi dulce señora –prosiguió él entonces en el tono majestuoso del principio-, no me neguéis también la luz de vuestros ojos, que en vano se debaten por esconder su fuego! ¡Dejadles hablar el lenguaje divino del amor! ¡Olvidaos de ese disfraz de niña atemorizada que os impuso el capricho de vuestro cruel padre y haced que despierte vuestro corazón de mujer!

Sorpresa sintió que le corría por todo el cuerpo un calor insoportable que subía a encenderle las mejillas.

-¿Y qué tengo que hacer? –preguntó en un susurro-. No deseo otra cosa. ¿Qué hay que hacer para lograrlo?

[...]

Pero, de pronto, el rey la estaba mirando de otra manera y ya también su voz era distinta, cuando dijo, levantándose:

-Me encantaría seguir ensayando el papel contigo, oye, porque veo que te lo sabes. Pero es que debe ser muy tarde. Alárgame el espejo, anda, que se me ha caído (*Dos cuentos maravillosos* 123).

Desde una perspectiva puramente metaficcional, Martín Gaité juega aquí con los límites entre la realidad y la fantasía, estableciendo un nuevo bucle en la narración al descubrirnos que todo lo que está ocurriendo dentro de la casa forma parte de los ensayos y el rodaje de una película. Se pone así de relieve la fragilidad de las relaciones verbales que intentamos habitualmente y la dificultad de hallar una conexión auténtica, tal como lo expresa la propia autora en su ensayo “La búsqueda de interlocutor”: “La del interlocutor no es una búsqueda fácil ni de resultados previsibles y seguros, y esto por una razón fundamental de exigencia; es decir, porque no da igual cualquier interlocutor” (*La búsqueda del interlocutor* 26).

El verdadero interlocutor, aquel del que se aprende algo y cuya conversación resulta beneficiosa para ambas partes lo encuentra Sorpresa en “el hombre del traje de raso”, dueño de la casa y en el que inmediatamente descubrimos características de licántropo: “Nunca había visto unos ojos tan negros y tan al acecho. Parecían los ojos de un lobo. Pero a Sorpresa los lobos le daban pena” (*Dos cuentos maravillosos* 112).

Compadecida, pues, del hombre que acaba de conocer y que dice encontrarse mal, la protagonista, siguiendo siempre su interés por explorar lo desconocido, se dispone a complacer su deseo de ir a buscarle una botella de champán y darle un mensaje a uno de sus colegas, aunque no entienda bien las razones de estos encargos: “Pero en seguida se acordó de que, en los cuentos, al héroe nadie le explica nada demasiado claramente y acaba teniendo él solo que resolver los misterios, vencer los peligros y encontrar el camino. Si le ayudan, no hay premio final” (*Dos cuentos maravillosos* 114).

Así, ya de vuelta con la bebida y, aunque los rasgos del hombre llegan ahora incluso a parecer amenazadores -“El hombre se reía, efectivamente, dejando al descubierto dos hileras de dientes afilados y blancos” (*Dos cuentos maravillosos* 130)- la niña se acomoda junto a él en el rincón de la terraza donde se encuentra, haciéndonos pensar en una incauta Caperucita introduciéndose en “la boca del lobo”. Las resonancias del famoso cuento, así como la subversión que va experimentando en manos de Sorpresa, se hacen más evidentes a medida que crece la tensión erótica en el tono del relato. De este modo, el hombre le plantea a la niña la disyuntiva entre beso o prenda después de haber dado respuesta a una pregunta que ella no podía resolver: “-¡Ah! ¿Te da rabia? Pues lo siento. No valen caprichos. Me tienes que dejar que te dé un beso. Luego, si quieres ya no jugamos más, pero esa es la prenda” (*Dos cuentos maravillosos* 133).

De este modo, Sorpresa bebe el champán que él le ofrece porque “las mujeres que viajan por mar sentadas junto al capitán del barco que les ha prometido un beso, tienen que estar dispuestas a beber aunque sea veneno” (*Dos cuentos maravillosos* 135). Sin embargo, la sensualidad ligada a esta situación en la que una joven experimenta por primera vez el ansia de pasar tiempo con su enamorado -“«¿Y si no vuelve?»», se preguntaba apretando las manos una contra otra cada vez más fuerte. También que volviera le daba miedo, pero un miedo mucho más emocionante. La idea de que no volviera no la podía soportar” (*Dos cuentos maravillosos* 134)- se traslada al hecho de haber encontrado a un interlocutor con quien finalmente establecer una comunicación satisfactoria. El verdadero erotismo reside, pues, en la complicidad de la palabra compartida: “Nunca había visto un rostro tan hermoso. Si era el diablo, quería condenarse. -Siga hablando, por favor -le pidió-. Dígame más cosas” (*Dos cuentos maravillosos* 139).

El dejarse seducir por el lado oscuro no lleva a nuestra protagonista a un final trágico o moralizante como a la tradicional Caperucita, sino que la conduce a través de una experiencia de aprendizaje en la que ambos interlocutores adquieren del otro la energía necesaria para continuar la búsqueda de sí mismos. El hombre de la Casa Grande, después de recordar gracias a Sorpresa un perdido amor juvenil, abandona su actitud huraña y decide unirse a la tropa de actores invitados en su mansión para representar precisamente el papel de diablo. Sorpresa, por su parte, siguiendo el consejo del hombre-diablo, parte de nuevo al pueblo en busca de sí misma, encuentro que ocurrirá “en el lugar de origen”, donde se celebró su bautizo y la curandera Balbina hizo su pronóstico. Allí enterrará la piedra que el diablo le ha entregado: “-Esa piedra, convenientemente usada, te enseñará a apreciar lo que tienes” (*Dos cuentos maravillosos* 143).

No obstante, el verdadero autorreconocimiento de la protagonista tendrá lugar no en el relato inventado por ella, en el cual lleva a cabo el sueño de crecer y convertirse en una mujer adulta, sino fuera de este, en el que se cumplen las palabras del hombre de la Casa Grande y, finalmente, se da cuenta de que es justamente el contar historias lo que la hace como es. Disfrutar de esa cualidad en el momento presente dejando al tiempo seguir su curso es el camino que debe tomar:

Comprendió que solo ella misma podía darle cuerda a aquel motorcito maravilloso de su cabeza, que de vez en cuando se le paraba, como un gramófono sin cuerda, y la dejaba con el mundo a oscuras. Ahora ya lo sabía: nadie la iba a ayudar a agarrar la manivela, pero tenía toda la vida por delante para aprender a hacerlo. Y el motorcito era suyo, nadie se lo pensaba robar, no había miedo.

Se puso en pie. En aquel momento, estaba apareciendo, por detrás de los montes, la luna, rodeada de un halo color naranja. Todavía traía cara de sueño.

-¡Escribiré mis cuentos, te pongo por testigo, reina de la noche! –exclamó Sorpresa, mirándola-. Y algún día los leerá el señor de la Casa Grande. ¡Aprenderé a comerme yo sola, como él, el pastel del diablo! (*Dos cuentos maravillosos* 156).

Carmen Martín Gaité elabora, pues, en “El pastel del diablo”, un ejercicio metaliterario en el que reflexiona mediante uno de sus temas más explorados, la búsqueda de interlocutor, sobre la relación del escritor consigo mismo y con su proceso creativo. En *El cuento de nunca acabar* (1983), bajo el título “El interlocutor soñado”, la autora ya hacía alusión a esta idea llegando a la conclusión de que solo después de satisfacer nuestras propias exigencias podremos establecer una comunicación válida con los demás:

Así que en esa fase de introversión, que no tiene por qué significar condena definitiva al aislamiento, al hilo de la espera por el interlocutor adecuado, vamos acendrando la narración,

elaborándola por primera vez con cierto rigor y exactitud, desde el retiro de una soledad que ya no nos parece tan abrupta.

«Voy a contar esto –nos decimos– como me gustaría que me lo contaran a mí, pero sin atropello, como si no lo supiera. Porque creo que lo sé, pero mientras no me lo cuente en condiciones, no lo sé. Y antes de echárselo encima a nadie, necesito contármelo a mí mismo con cuidado.»

[...] El primer interlocutor satisfactorio y exigente venimos a ser, así, nosotros mismos (*El cuento de nunca acabar* 119).

Tanto “El castillo de las tres murallas” como “El pastel del diablo” anticipan, en su revisión de los arquetipos tradicionales de los cuentos de hadas, la profunda reelaboración de un cuento popular concreto llevada a cabo en las novelas *Caperucita en Manhattan* y *La reina de las nieves*, en cuyo desarrollo se entremezclan de nuevo temas recurrentes en la narrativa de Martín Gaité que ya veíamos en los dos relatos antes mencionados, tales como el motivo de la chica rara, la búsqueda del interlocutor y las experiencias creativas lingüísticas y literarias ligadas a los valores de independencia y libertad personal.

Así, en *Caperucita en Manhattan*<sup>66</sup>, la autora presenta de nuevo a una protagonista muy joven, Sara Allen, que a sus diez años experimenta una curiosidad irresistible por adentrarse en el bosque urbano de Nueva York en busca del secreto de la libertad. El paralelismo entre el cuento tradicional de *Caperucita Roja* y la aventura de Sara, así como la crítica y subversión de los patrones tradicionales que esta supone, quedan patentes desde el comienzo del texto y avanzarán hasta desarrollar un nuevo sistema de valores que desarticula por completo el mensaje del relato original.

Así Sara, al igual que Caperucita, se halla al comienzo de la pubertad, recibiendo como regalo de cumpleaños un “conjunto de falda plisada y jersey en punto rojo” (*Caperucita en Manhattan* 93) de manos de su madre, quien parece querer prepararla para un futuro erótico dentro de sus propias expectativas: “-¿Sabes? Viene también Rod –

---

<sup>66</sup>En su conferencia “La libertad como símbolo”, recopilada en el volumen *Pido la palabra* (2002), Carmen Martín Gaité describe cómo se gestó esta novela a partir de un viaje a Nueva York en 1985 en el que se hallaba superando la reciente muerte de su hija. La idea de una niña similar a una Caperucita moderna que volaba sobre los rascacielos y se colaba por las alcantarillas de la Gran Manzana con una cestita colgada del brazo nació, según la autora, a partir de su colaboración espontánea con el ilustrador de literatura infantil Juan Carlos Eguillor quien, “por entretenerla” le enseñó los dibujos con los que estaba elaborando un cómic: “Quería implicarme en la historia, porque notó que era capaz de quebrar mi indiferencia, y empezó a pedirme que le ayudara a configurar la leyenda de cada viñeta. «Porque a mí lo de escribir se me da peor», me decía. «¿Quieres decir que Manhattan sería como una especie de bosque, o una metáfora del bosque?» «Sí, sí, eso, tú di lo que se te ocurra, si se nos sale del cómic, pues se nos salió». Y desde luego se salió del cómic” (*Pido la palabra* 148).

dijo la señora Allen, sonriendo a Sara con picardía cuando estaban llegando a la fontanería para recoger a su padre-. La fiesta es para ti, así que hacía falta un chico. ¿No te parece? (*Caperucita en Manhattan* 93)”. Pero Sara no estará interesada en el príncipe azul que se le propone: “Sara no contestó. Rod estaba ahora menos gordo, pero igual de zoquete. Y encima dándoselas de conquistador con las niñas del barrio. Sara decidió que no le pensaba hacer ni caso” (*Caperucita en Manhattan* 93), sintiéndose más identificada con el mensaje que le toca en su galleta china de la suerte: “Mejor se está solo que mal acompañado” (*Caperucita en Manhattan* 96).

El rechazo de Sara hacia el modelo femenino tradicional representado por su madre deja claro desde el comienzo que nuestra Caperucita no está dispuesta a seguir el camino establecido, donde los roles asignados a la mujer la limitan al ámbito doméstico. Así, cuando la señora Allen, orgullosa hasta la parodia de su tarta de fresa, le promete a Sara la futura confidencia de su receta, ella se rebela mentalmente contra esta imposición simbólica del canon sexual:

-Cuando yo me muera –le decía a Sara con un guiño malicioso-, dejaré dicho en mi testamento dónde guardo la receta verdadera, para que tú le puedas hacer la tarta de fresa a tus hijos.

«Yo no pienso hacerles nunca tarta de fresa a mis hijos», pensaba Sara para sus adentros. Porque había llegado a aborrecer aquel sabor de todos los domingos, cumpleaños y fiestas de guardar.

Pero no se atrevía a decírselo a su madre, como tampoco se atrevía a confesarle que no le hacía ninguna ilusión tener hijos para adornarlos con sonajeros, chupetes, baberos y lacitos, que lo que ella quería de mayor era ser actriz y pasarse todo el día tomando ostras con champán y comprándose abrigo con el cuello de armiño, como uno que llevaba de joven su abuela Rebeca en una foto que estaba al principio del álbum familiar, y que a Sara le parecía la única fascinante (*Caperucita en Manhattan* 38-39).

La abuela, Rebeca Little, aparece inmediatamente retratada como el opuesto a su hija y como el modelo que la nieta desea seguir, representando cualidades contrarias al estereotipo femenino tradicional. Así se nos cuenta que, en su juventud, Rebeca, conocida por el nombre artístico de Gloria Star, fue una cantante de *music-hall* que se había casado varias veces y, ya mayor, disfruta bebiendo licor de pera, fumando tabaco de picadura, leyendo y tocando el piano en su humilde apartamento de Manhattan que permanece sin limpiar ni recoger (*Caperucita en Manhattan* 39-40). La abuela y el entorno que la rodea representan, pues, la libertad y la realización personal, temas que, como hemos visto, caracterizan la escritura de Martín Gaité y aparecerán, como es también habitual en la autora, asociados al lenguaje, la literatura y la imaginación. De este modo, es la abuela la

que reconoce y se enorgullece de la afición a la lectura y la facilidad lingüística de Sara, cuyas preguntas la convierten a ojos maternos –ojos de la tradición patriarcal- en la “chica rara” que ya veíamos en “El pastel del diablo”:

Sara había aprendido a leer ella sola cuando era muy pequeña, y le parecía lo más divertido del mundo.

-Ha salido lista de verdad –decía la abuela Rebeca-. Yo no conozco a ninguna niña que haya hablado tan clarito como ella, antes de romper a andar. Debe ser un caso único.

-Sí, es lista, contestaba la Señora Allen-, pero hace unas preguntas muy raras; vamos, que no son normales en una niña de tres años.

-¿Por ejemplo, qué?

-Que qué es morir, ya ve usted. Y qué es la libertad. Y que qué es casarse. Una vecina mía dice que a lo mejor habría que llevarla a un psiquiatra.

La abuela se reía.

-¡Déjate de psiquiatras ni de tonterías por el estilo! A los niños lo que hay que hacer es contestarles a lo que te preguntan, y si no les quieres decir la verdad, porque a lo mejor no sabes tú misma lo que es la verdad, pues les cuentas un cuento que parezca verdad. Mándamela aquí, que yo en eso de lo que es casarse y lo que es la libertad la puedo espabilar mucho (*Caperucita en Manhattan* 43-44).

No es casualidad que sus primeras lecturas le lleguen a Sara a través del mundo de la abuela, siendo un novio de esta, Aurelio Roncali, propietario de una tienda de libros y juguetes antiguos, quien la provea de clásicos como *Robinson Crusoe*, *Alicia en el país de las maravillas* y *Caperucita Roja*. Estas historias, lejos de inculcar en ella los estereotipos patriarcales respecto a la mujer que tanto ha señalado la crítica feminista, fomentan en la joven protagonista las ideas de independencia y libertad:

[...] la aventura principal era la de que fueran por el mundo ellos solos, sin una madre ni un padre que los llevaran cogidos de la mano, haciéndoles advertencias y prohibiéndoles cosas. Por el agua, por el aire, por un bosque, pero ellos solos. Libres. Y naturalmente podían hablar con los animales, eso a Sara le parecía lógico. Y que Alicia cambiara de tamaño, porque a ella en sueños también le pasaba. Y que el señor Robinson viviera en una isla, como la estatua de la Libertad. Todo tenía que ver con la libertad (*Caperucita en Manhattan* 45).

Sin embargo, Sara no acepta sin más el legado tradicional y alterará a su gusto las partes de los relatos que pretenden moralizar, eliminar la fantasía, o limitar la curiosidad, convirtiéndose así, al igual que Sorpresa en *El pastel del diablo*, en narradora y revisora de sus propias historias, en especial de aquella con la que pronto se verá identificada:

Sara, antes de saber leer, a aquellos cuentos les añadía y les inventaba finales diferentes. La viñeta que más le gustaba era la que representaba el encuentro de Caperucita Roja con el lobo en un claro del bosque; cogía toda la página y no podía dejarla de mirar. En aquel dibujo, el lobo tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que Caperucita, claro, le contestaba fiándose de él, con una sonrisa encantadora. Sara también se fiaba de él, no le daba ningún miedo, era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado. También el de Alicia, cuando dice que todo ha sido un sueño, para qué lo tiene que decir. Ni tampoco Robinson debe volver al mundo civilizado, si estaba



contento en la isla. Lo que menos le gustaba a Sara eran los finales (*Caperucita en Manhattan* 45).

De este modo, Martín Gaité deja clara su postura respecto a las adiciones de Perrault y los hermanos Grimm a los cuentos de la tradición oral, en las que Caperucita era finalmente castigada o salvada por una figura masculina, y propone una alternativa en la que la esencia del relato maravilloso, el enfrentamiento solitario del héroe a las dificultades vitales, prevalece frente al afán moralizador. Al mismo tiempo, la autora anticipa cuál será el aspecto más subversivo de su relato: la relación amistosa entre Sara Allen y Mister Woolf, quien, como su apellido sugiere, hace las veces de lobo en la novela, aunque en este caso, como veremos, su intención no sea la de devorar a la pequeña sino dejarse ayudar por ella.

En *Caperucita en Manhattan* Martín Gaité tomará, pues, el tema de la curiosidad femenina para despojarlo de su tradicional carga negativa, convirtiéndolo en el motor fundamental del crecimiento y la formación personal de la protagonista. De este modo, tal como señala M<sup>a</sup> Vicenta Hernández Álvarez “enseña que la seguridad es nefasta, que es conveniente sentir curiosidad y apartarse del «buen camino» para que tengan lugar los encuentros importantes, y para que se dé la posibilidad y la ocasión de ser seducida. Para eso se necesita viajar sola” (7). Este viaje comienza precisamente para Sara en su temprana pasión por la lectura “porque leyendo se podía viajar con la imaginación, o sea soñar que se viajaba” (*Caperucita en Manhattan* 59).

El lenguaje permite a la protagonista, además de adentrarse en el mundo de los libros, construir un universo propio donde experimenta por primera vez el placer de la independencia y la creación individual:

Las primeras palabras que escribió Sara en aquel cuaderno de tapas duras que le había dado su padre fueron río, luna y libertad, además de otras más raras que le salían por casualidad, a modo de trabalenguas, mezclando vocales y consonantes a la buena de Dios. Estas palabras que nacían sin quererlo ella misma, como flores silvestres que no hay que regar, eran las que más le gustaban, las que le daban más felicidad, porque solo las entendía ella. Las repetía muchas veces, entre dientes, para ver cómo sonaban, y las llamaba «farfanías» (*Caperucita en Manhattan* 54).

De este modo, las «farfanías» no solo le descubren a Sara la posibilidad lúdica del lenguaje, en consonancia con el espíritu de la vanguardia literaria, sino que, al igual que sucede en los relatos maravillosos, le proporcionan una especie de talismán mágico que le

abrirá las puertas a otras realidades: “Por ejemplo, «miranfú» quería decir «va a pasar algo diferente» o «me voy a llevar una sorpresa» (*Caperucita en Manhattan* 57).

En este contexto en el que el lenguaje funciona como elemento libertador surgido de la imaginación, Sara idea también el escenario donde alcanzar esa libertad que tanto ansía y en el que aparecen los dos elementos claves en el viaje que está a punto de emprender. Estos son la estatua de la Libertad y su abuela Rebeca, transmutada en Gloria Star:

Y al final de aquel recorrido sonámbulo, cuando ya empezaban a pesarle los párpados, Sara se veía a sí misma acurrucada en una especie de nido que alguien había fabricado para ella en lo más alto de la estatua de la Libertad, disimulado entre los pinchos de su corona verde. Se posaba allí como un pájaro cansado de volar. Y, mientras la iba invadiendo el sueño, le rezaba a la estatua porque, al fin y al cabo, era una diosa. Inventaba oraciones de su cosecha y las escribía en un teclado raro. Eran como telegramas mandados a la representante de la Libertad para pedirle que la librara del cautiverio de no ser libre. También le pedía que su abuela se volviera a vestir de verde, como cuando ella la conoció (*Caperucita en Manhattan* 62).

Esta fantasía, que se hará realidad, como veremos, al final del relato, comienza a materializarse en las cortas visitas dominicales a Manhattan que Sara hace en compañía de su madre para llevarle la tarta de fresa a la abuela. En este viaje rutinario, para el que la señora Allen “le ponía un impermeable rojo de hule, lloviera o no, y le daba la cesta tapada con una servilleta de cuadros blancos y rojos” (*Caperucita en Manhattan* 69), la protagonista adquiere la fisonomía de una Caperucita sometida a una asfixiante vigilancia materna que le impide disfrutar de los placeres del trayecto:

-¡Ay, Dios mío, qué niña más respondona! ¿Por qué pones cara de mártir ahora?  
-Por nada, mamá, cállate, anda.  
-¿Llevas la cesta bien agarrada?  
-Que sí, mamá. Cállate ahora, por favor –suplicaba la niña en un susurro fervoroso.  
-¿Pero qué te pasa? ¿Por qué cierras los ojos? ¿Te mareas?  
-Déjame. ¡Es que vamos por debajo del río!  
-¿Y qué? ¡Vaya una novedad! Pareces tonta, hija, cualquiera que te oyera...  
(*Caperucita en Manhattan* 74).

Con su abuela Sara descubre un mundo diferente, donde el miedo que limita la libertad no tiene cabida y las normas y los comportamientos rutinarios se ponen en cuestión. Así, Rebeca sale a pasear por el abandonado parque de Morningside, donde años antes cometió sus crímenes “el vampiro del Bronx”, pide a su hija que deje de tratarla de usted y rompe con los estrictos horarios de visita establecidos por ella: “¡Dichosa Vivian! –dijo la abuela-. Si no se preocupa por algo, no vive. En seguida subo,

estoy en el bar de abajo tomándome una copita de licor. Bueno, a tu madre no se te ocurra decirle lo del bingo...” (*Caperucita en Manhattan* 86). De esta manera se revela ante la nieta no solo como portadora de sabiduría y experiencia, sino como conocedora y manipuladora de la tradición impuesta, lo que ofrece a la joven una nueva perspectiva de la realidad:

-Yo creí que tú no sabías hacer las tareas de la casa- dijo la niña.

-¡Anda, que no! Si eso es lo más fácil que hay. Lo que pasa es que es aburrido, cuando no hay un motivo para hacerlo. Ya verás qué buena nos sabe hoy la tarta.

Sara le preguntó que si ella también sabía hacer la tarta.

-Sí, pero se me ha olvidado. A mí ya me aburre la cocina. Pero la receta la tengo guardada no sé dónde. Tu madre me la trajo, como si fuera un testamento. Dice que tiene miedo de que se la roben las vecinas. ¡Dichosa tarta de fresa! A mí ya me harta, puede que esta tarde sea la primera vez que la pruebo desde hace mucho. Casi todas las semanas se la doy a un pobre. Hoy es distinto.

-¿Qué celebramos hoy abuela?

-No sé, cualquier cosa. Tu cumpleaños. ¿No es tu cumpleaños dentro de unos días?

-Sí, el viernes que viene. Creí que no te acordabas. Pero me gusta que te acuerdes.

Cumplo diez.

La abuela fue al cuarto de estar y trajo los billetes que había ganado al bingo. Los repartió en dos montones iguales.

-Toma –dijo-. La mitad para ti y la mitad para mí. Es mi regalo de cumpleaños.

-Pero es muchísimo. Yo nunca he tenido tanto dinero, abuela.

-Pues lo guardas sin decírselo a nadie. En algún momento te puede hacer falta. Pero eso sí, procura gastártelo cuanto antes (*Caperucita en Manhattan* 90-91).

Sara descubre, de este modo, a su primera interlocutora: “Aquella tarde le gustó a Sara más que nunca la tarta de fresa. Le parecía que la estaba probando por primera vez. –Es que no hay nada como una buena conversación para que sepan ricas las cosas –dijo la abuela” (*Caperucita en Manhattan* 91); y, al igual que Sorpresa del hombre de negro, recibe de esta un encargo que se convertirá más adelante en su misión como nueva Caperucita: “-Dinero llama a dinero –dijo la abuela-. A ver si me aparece un novio rico. Búscamelos tú. ¿Te parezco muy vieja? ¿O crees que todavía puedo sacar algún novio?” (*Caperucita en Manhattan* 91).

La oportunidad de comenzar su viaje en solitario le llega a Sara el día que sus padres la dejan al cuidado de la señora Taylor para asistir al funeral de un familiar. En este momento termina la primera parte de la novela, titulada significativamente “Sueños de libertad” y comienza la segunda, “La aventura”, precedida por una cita de *La Celestina*: “A quien dices tu secreto das tu libertad”, que cobrará sentido a medida que vaya acercándose el final del relato.

Es con la alcahueta de Rojas con quien la crítica ha llegado a relacionar al personaje que Martín Gaité introduce en este momento y que actuará en la vida de Sara como intermediaria entre esta y su deseo de independencia; se trata de Miss Lunatic, una vagabunda de edad imposible que pasea por las calles de Nueva York empujando un carrito lleno de cachivaches y dando consejo a quien lo necesita:

La relación existente entre el 'secreto' y la 'libertad' quedaría conectada con el final abierto, pero hay ciertas concordancias con el célebre personaje de Rojas, Celestina, que tienen aquí una vertiente positiva. La experiencia de Miss Lunatic no está dominada por la astucia y la codicia que mueven a la acción en *La Celestina*, sino precisamente por todo lo contrario: sus fórmulas sanan a sus clientes y amigos, pero sin perseguir compensación porque el dinero y la libertad son conceptos que se oponen para Miss Lunatic (Roger 330).

Este personaje, foráneo a la historia original de *Caperucita Roja*, añade a la novela de Martín Gaité una dimensión fantástica que funciona como símbolo de los valores que esta desea subrayar en su reescritura. Así, en la ambigua naturaleza de Miss Lunatic se mezclan el espectro de Madame Bartholdi<sup>67</sup> y el espíritu de la estatua de la libertad, resultando para Sara en una guía espiritual de la que carece la *Caperucita* tradicional, pero que no es ajena al mundo de los cuentos, tal como señala la propia autora: “Yo sabía, casi desde el principio, que para llevar a cabo esta escapatoria Sara Allen necesitaría de la ayuda de un ser sobrenatural, ese “acompañante mágico” que tantas veces en la literatura sirve de guía a los niños perdidos” (*Pido la palabra* 149).

Miss Lunatic, deseosa de encontrar una heredera -“¡Qué vieja soy! –pensó- ¡Cómo me gustaría descargar mis fardos más secretos en alguien más joven, digno de heredarlos! ¿Pero en quién...?” (*Caperucita en Manhattan* 141)-, reconoce en Sara a un ser especial, como salido de un cuento, al mismo tiempo que la niña recibe la aparición de la anciana como inspiración para superar su miedo:

---

<sup>67</sup> Tal como ella misma describe en *Pido la palabra*, Martín Gaité basa el personaje de miss Lunatic en un hecho histórico que encontró al azar y que la fascinó: la estatua de la libertad fue esculpida por el artista alsaciano Frederic Auguste Bartholdi, quien había sacado el molde del rostro de su obra a partir de una mascarilla del de su madre, una hermosa mujer llamada Charlotte Bartholdi:

No lo pensé más. El alma de madame Bartholdi vivía dentro de la estatua y muy bien podía ocurrir, dado que se trataba de un relato fantástico, que por las noches, harta de encierro, como harta estaba Sara Allen de su casa de Brooklyn, se descolgara por canales imprevistos y saliera a trotar por las calles de Nueva York predicando la libertad de quien todos hablan y a quien todos tienen tanto miedo (*Pido la palabra* 150).

Miss Lunatic se detuvo a mirarla y en seguida comprendió por qué le había emocionado tanto aquella inesperada visión. Le recordaba muchísimo a la Caperucita Roja dibujada en una edición de cuentos de Perrault que ella le había regalado a su hijo, cuando era pequeño. Se acercó a ella, abriéndose paso por entre la oleada de gente que las separaba. La niña, al ver los viejos zapatos de miss Lunatic parados allí en el suelo junto a los suyos, levantó los ojos, que tenía, efectivamente, llenos de lágrimas. Y la miró. Pero sin acusar extrañeza ni miedo al descubrir ante sí una figura tan extravagante. Al contrario, sus ojos parecieron revivir con un fulgor de alivio y confianza. Y miss Lunatic, que ya hacía mucho tiempo que no había visto una mirada tan transparente y candorosa, sintió como si su viejo corazón se calentara ante las llamas de una inesperada hoguera (*Caperucita en Manhattan* 142-143).

Esta profunda conexión con miss Lunatic, quien ofrece a Sara la oportunidad de una conversación sin ataduras, redime a la pequeña del sentimiento de culpa derivado de su desobediencia, alterando así la moral tradicional del cuento en el que la protagonista era castigada por salirse del camino establecido y atender a las distracciones que este le ofrecía:

-Bueno, eso no importa. Lo que vale la pena siempre es largo de contar. Pero me gustaría saber si tú tienes ganas de contarlo o no. Eso es lo único importante.

[...]

-¿Ganas? ¡Oh, sí, muchísimas! –exclamó la niña-. ¿Pero a quién se lo puedo contar?

-A mí, por ejemplo.

-¿De verdad?

-Claro. ¿Tan raro te parece? Por cierto, ¿eres de aquí?

-De Manhattan no. Vivo en Brooklyn. Y ahora voy hacia el norte, a Morningside, a casa de mi abuela. Mejor dicho, iba... Me he parado aquí porque... Bueno, es que nunca había salido sola... Quería ver Central Park... Pero, de pronto... no sé, me han entrado remordimientos.

-Por favor, hija, remordimientos. ¡Qué palabra tan fea! (*Caperucita en Manhattan* 144).

Así, Sara experimenta por primera la tan ansiada libertad -“La niña se soltó de la mano de miss Lunatic y dio un brinco con los brazos tendidos hacia el cielo -¡Oh, soy libre!-exclamaba-. ¡Libre, libre, libre! (*Caperucita en Manhattan* 147)”- y aprende, al descubrir el secreto de su nueva amiga, a no temerla:

-Dios te bendiga, Sara Allen, por haberme reconocido –dijo madame Bartholdi, mientras depositaba un beso en la manita fría de la niña-; por haber sido capaz de ver lo que otros nunca ven, lo que nadie hasta hoy había visto. No tiembles, no vuelvas a tener miedo jamás. Mírame a la cara por favor. Llevo más de un siglo esperando este instante.

Sara levantó la vista del plano arrugado de Manhattan y de la servilleta con manchas de chocolate, y durante unos segundos vio ante sus ojos, rodeado de un fognazo resplandeciente, el rostro inconfundible de la estatua que había saludado de lejos a millones de emigrantes solitarios, avivando sus sueños y esperanzas. Pero ahora no la tenía lejos, sino al lado, sonreía y le estaba besando a ella la mano (*Caperucita en Manhattan* 161-162).

Esta escena, en la que miss Lunatic se revela ante Sara como la musa que inspiró la estatua de la Libertad, aparece enmarcada dentro de filmación de una película que se está llevando a cabo en la cafetería donde las amigas se han sentado a charlar, lo que fascina

al director del rodaje, quien desea incluirlas sin previo aviso como elemento exótico para amenizar la trama. La incorporación de las protagonistas a la película queda marcada en el texto, además de por un espacio en blanco entre los párrafos, mediante referencias expresas al proceso cinematográfico, tanto en su fase de apertura -“¡Silencio! ¡Preparados! ¡Secuencia cuatro! ¡Acción! Y se oyó el golpe seco de la claqueta al cerrarse” (*Caperucita en Manhattan* 158)-, como en su cierre: “Sara sitió mucho calor cerca de su espalda. No entendía nada. Luego notó que se apagaban unos focos muy potentes que las habían estado iluminando” (*Caperucita en Manhattan* 162).

Este juego literario metaficcional, en el que se borran los límites entre la realidad y la fantasía a través de la alusión a los espejismos creados en el cine, permite a la autora crear un distanciamiento del hasta ahora único punto de vista desde el que se narra la historia<sup>68</sup>. El lector obtiene así una nueva perspectiva desde la que asimilar el fantástico encuentro de la protagonista con el espíritu de la libertad, el cual queda asimismo ligado, como es habitual en la autora, al proceso de la escritura: “Sí -dijo Sara-, cuando sea mayor quiero escribir novelas de misterio. Esta noche me estoy inspirando muchísimo” (*Caperucita en Manhattan* 171).

Será precisamente el poder del lenguaje el secreto que finalmente comparte Madame Bartholdi con Sara, explicándole la utilización de un pasadizo subacuático a través del que es capaz de abandonar la estatua de la libertad y deambular por las calles de Manhattan convertida en vagabunda:

Dices una palabra que te guste mucho, echas las dos manos por delante, como cuando te tiras a una piscina, y tú no tienes que hacer nada más. En seguida se establece una corriente de aire templado que te sorbe y te lleva por dentro del túnel como volando, sin rozar contra las paredes ni nada (*Caperucita en Manhattan* 177).

De este modo, la protagonista no solo entra en contacto con la libertad, sino que posee la clave para poder hacer uso de ella; sin embargo, tal como le explica su amiga, aún le queda pasar una última prueba: “quedarse a solas para conocer la atracción del impulso, la alegría de la decisión y el temor del acontecer” (*Caperucita en Manhattan* 180). La libertad en persona le da, pues, a Sara un consejo que representa la antítesis de aquel dado por su madre a la Caperucita del cuento clásico, convirtiendo la desobediencia por la que esta fue castigada en la esencia de su experiencia iniciática:

---

<sup>68</sup> Técnica ya usada, como vimos anteriormente, en el relato “El pastel del diablo”.

Le aconsejó que se diera un paseíto solitario por Central Park, antes de dirigirse a casa de la abuela. ¿No lo tenía pensado así? Y luego, que en los bosques se pensaba muy bien.  
[...]

-Y no olvides una cosa –le dijo miss Lunatic-. No hay que mirar nunca para atrás. En todo puede surgir una aventura. Pero ante las ansias de la nueva aventura, hay como un miedo por abandonar la anterior. Plántale cara a ese miedo (*Caperucita en Manhattan* 180-181).

Sara se adentra así en el bosque urbano de Central Park obedeciendo a una filosofía muy diferente de la de su homónima tradicional, dispuesta a disfrutar del camino “sin perderse detalle” (*Caperucita en Manhattan* 184). Y, como era de esperar, se encuentra con el lobo, en este caso Mr. Edgar Woolf, “el Rey de las Tartas”, propietario de la pastelería más lujosa de Manhattan y personaje con el que el lector ya está familiarizado por haber sido introducido con anterioridad en la historia. De él ya sabemos que no entraña malas intenciones, sino que busca desesperadamente la auténtica receta de la tarta de fresa, la única que recibe malas críticas de sus clientes.

Mister Woolf, a pesar de su aspecto lobuno y su actitud ansiosa, se gana casi de inmediato la confianza de Sara –“las aletas de su nariz afilada se dilataban como olfateando algo, lo cual le daba cierto toque de animal al acecho. Pero en cambio la mirada parecía de fiar; era evidentemente la de un hombre solitario y triste” (*Caperucita en Manhattan* 184-185)-, estableciéndose entre ellos una comunicación productiva que les conduce a la solución de sus problemas. Así, el interrogatorio a través del cual el lobo se aprovecha de la ingenuidad de la niña en el cuento tradicional se convierte aquí en el preámbulo de un intercambio provechoso para ambos interlocutores, en el que Mister Woolf consigue la receta que tanto buscaba y Sara encuentra al novio ideal para su abuela. Es, además, la primera vez que Sara desempeña el papel de ayudante mágico heredado de Miss Lunatic:

-¿Qué haces aquí tan sola, hermosa niña? –le preguntó cortésmente-. ¿Esperabas a alguien?

-No, a nadie. Simplemente estaba pensando.

-¡Qué casualidad! –dijo él-. Ayer más o menos a estas mismas horas me encontré a una persona que me contestó lo mismo que tú. ¿No te parece raro?

-A mí no. Es que la gente suele pensar mucho. Y cuando está sola más.

-¿Vives por este barrio?

-No, no tengo esa suerte. Mi abuela dice que es el mejor barrio de Manhattan. Ella vive al norte, por Morningside. Voy a verla ahora y a llevarle una tarta de fresa que ha hecho mi madre (*Caperucita en Manhattan* 185).

La figura del lobo encarnada por Mister Woolf muestra, en un principio, un comportamiento acorde con su retrato en la tradición popular, dando lugar a sospechas

sobre posibles aviesas intenciones: “había acercado la cesta a su rostro afilado, rodeado de un pelo rojizo que le asomaba por debajo del sombrero, estaba oliendo la tarta y sus ojos brillaban con triunfal codicia” (*Caperucita en Manhattan* 186). Este hecho acentúa la subversión de la siguiente escena, donde el ‘feroz’ personaje se humilla ante su joven acompañante:

Entonces ocurrió algo inesperado. Mister Woolf, sin dejar de masticar ni de relamerse, volvió a caer de rodillas, pero esta vez delante de Sara. Hundió la cabeza en su regazo y exclamaba implorante, fuera de sí...

-¡La receta! ¡La auténtica! ¡La genuina! Necesito esa receta. ¡Oh, por favor! Pídeme lo que quieras, lo que quieras, a cambio. ¡Me tienes que ayudar! ¿Verdad que vas a ayudarme? (*Caperucita en Manhattan* 187).

De este modo, la nueva Caperucita de Martín Gaité se convierte en la rescatadora de la historia, salvando de la desesperación al “Dulce Lobo” y cumpliendo el deseo romántico de su abuela: encontrarle un novio rico, ya que Edgar Woolf había estado enamorado de Gloria Star en su juventud. Por ello, y a petición de Sara, se dirige a casa de esta a bordo de su limusina mientras la niña se entretiene por el camino montada a su vez en un vehículo para ella sola. Así, al igual que en la historia tradicional, cuando nuestra Caperucita llega a la casa de su abuela, el lobo ya ha llegado primero, aunque en esta ocasión no para devorar a la anciana en espera de la joven presa, sino para seducir a la mujer madura que todavía desea disfrutar de su vida erótica. De este modo, tal como señalan O’Leary y Ribeiro, “Martín Gaité celebrates females sexuality at all ages and refutes the fairy-tale norm that sexually active women are dangerous” (259):

La abuela, vestida de verde, giraba en brazos del Dulce Lobo, a los sonos de Amado mío, que se estaba oyendo en el pick-up. De vez en cuando echaba la cabeza para atrás y su pareja se inclinaba hacia su oído y le decía algo que la hacía reír. Encima de la mesita había una botella de champán abierta y dos copas a medio llenar (*Caperucita en Manhattan* 221).

La abuela Rebeca, al igual que Miss Lunatic, supone una revisión del arquetipo femenino asociado a las mujeres de avanzada edad, especialmente solteras o viudas, cuyo retrato en el imaginario popular fluctúa entre los extremos de la malvada bruja o la inocente anciana. Para Martín Gaité, la sabiduría y la experiencia de estas mujeres, activas e independientes, establece el modelo a seguir por la joven protagonista. Así lo comenta Mercedes Carbayo-Abengózar:

Con este cuento, Martín Gaité recrea una nueva visión del mundo en la que las mujeres se enfrentan a su destino y buscan su libertad, a la vez que cambia la imagen típica de la mujer anciana representada siempre como bruja mala o abuelita indefensa. Las dos mujeres ancianas de este cuento son mujeres sabias, pero no usan su sabiduría en hacer bebedizos que



duermen a la protagonista sino que la aconsejan para despertarla y encaminarla hacia la libertad. Son en suma mujeres responsables y autónomas (n. pág.).

El “happy ending, pero sin cerrar”, tal como se titula el último capítulo de la novela, se produce aquí gracias no a la intervención masculina, como era el caso de la famosa versión de los hermanos Grimm, sino a la asimilación por parte de Sara de las enseñanzas modeladas por estas experimentadas mujeres, para quienes la vida se basa en la libertad individual. De este modo, Sara supera la historia tradicional y, una vez cumplido el encargo de la abuela, sintiendo que en este cuento ella “estaba estorbando” (*Caperucita en Manhattan* 221), se lanza –literal y metafóricamente- hacia su propia independencia pronunciando una de las palabras de su invención: “Metió la moneda en la ranura, dijo: «¡Miranfú!», se descorrió la tapa de la alcantarilla y Sara, extendiendo los brazos, se arrojó al pasadizo, sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad” (*Caperucita en Manhattan* 227).

De nuevo, y tal como veíamos en los casos de *Altalé* y *Sorpresa*, el intenso deseo de autonomía y la apropiación del poder del lenguaje llevan a la heroína de Martín Gaité al encuentro consigo misma y con su destino.

En *La reina de las nieves*, donde la autora toma como hipotexto el conocido cuento de Hans Christian Andersen del mismo título<sup>69</sup>, será un protagonista masculino y de mayor edad, Leonardo Villalba, el que emprenda su particular aventura con el fin de hallar las respuestas a su existencia, siendo la expresión lingüística el elemento libertador también en esta obra.

Así, Leonardo aparece torturado por la sospecha de que su familia –sus padres y su abuela paterna, todos fallecidos- le han ocultado un secreto importante para la formación de su identidad. A medida que va descubriendo los entramados de su propio origen, la narración se convierte en un diálogo intertextual entre la novela de misterio y el homónimo cuento de hadas:

Desde el acantilado que está cerca el faro, mientras oía sobre mi cabeza el chillido de las gaviotas, soñaba con el castillo de hielo de la Reina de las Nieves y con aquel niño que había perdido la memoria y se esforzaba, con las mejillas azuladas de frío, por descifrar a solas un

---

<sup>69</sup> La autora dedica su novela precisamente al escritor danés, al que considera su cómplice colaborador, y a su hija, fallecida en 1985: “Para Hans Christian Andersen, sin cuya colaboración este libro nunca se habría escrito. Y en memoria de mi hija, por el entusiasmo con que alentaba semejante colaboración” (*La reina de las nieves* 7).

rompecabezas incomprensible, arrodillado sobre las baldosas del inmenso vestíbulo (*La reina de las nieves* 155-156).

La búsqueda ontológica de Leonardo queda enmarcada por su relación con tres mujeres: Gertrud Scribner, la esposa de su padre a quien ha asumido como madre, Inés Guitián, su abuela paterna, y Casilda Iriarte, el amor de juventud de su padre y quien finalmente descubre como su madre biológica. Entre el recuerdo de la frialdad de Gertrud, que enseguida queda comparada con la reina del cuento -“Mi madre me intrigaba más que mi padre, mucho más, me preguntaba por qué tendría los dedos tan finos y tan fríos” (*La reina de las nieves* 102)- y la aparición de la misteriosa Casilda, quien se identificará más tarde con Gerda, Leonardo solo contará con el recuerdo de las enseñanzas de la abuela que, como veremos, le alentarán a seguir con sus averiguaciones.

La metáfora del cristalito de hielo, que en el relato clásico pertenece al diabólico espejo en cuyo reflejo se exageran y distorsionan los defectos humanos, articulará la novela de principio a fin a través de una estructura narrativa mucho más compleja que la de los otros textos de la autora anteriormente analizados. Así, a lo largo de una organización tripartita en la que cada sección aparece dividida simétricamente en cuatro, quince y cuatro capítulos, una sinfonía de voces, incluida la del propio Leonardo, irá componiendo un mosaico que no quedará completo hasta la última página.

En la primera parte, será el narrador omnisciente quien trace un inicial boceto de la historia, desvelando mediante la intervención de varios personajes secundarios importantes detalles sobre los protagonistas y los acontecimientos que han ido definiendo las relaciones entre ellos. De este modo, es Rosa Figueroa, la antigua sirvienta de Inés Guitián, quien introduce los principales componentes del conflicto: los misteriosos y esporádicos encuentros entre la nueva señora de la Quinta Blanca y el hijo de doña Inés, y los rumores de los malos pasos a los que parece haberse encaminado la vida del hijo de este, un muchacho aficionado a los cuentos y que creció sin el cariño de su madre:

[...] tanto como lo tuve en el regazo y tantos cuentos como le conté, Virgen mía, que nunca se cansaba la criatura aquella de oír cuentos, y luego siempre quería saber si lo que acababa de oír había pasado de verdad y en qué país y cuándo.

[...]

Era un alma de Dios el niño aquel. Y mimo no sería el que le dio su madre, que nunca lo quiso, ni quiso a su suegra, ni nos quiso a ninguno aquí. Un pedazo de hielo era esa señora (*La reina de las nieves* 18-19).

El paralelismo entre Gertrud y la fría reina de Andersen queda, pues, tempranamente establecido en el relato, así como los sentimientos de curiosidad y extrañeza que genera en su hijo, de quien todavía no conocemos la identidad:

Gertrudis, se llama, aunque ellos la llamaban de otra manera, no me acuerdo bien, porque poco volvió a sonar su nombre aquí. A doña Inés no le gustaba sacarla a relucir ni para bien ni para mal, y el niño lo veía raro, porque es lo que era. A la abuela la mareaba a preguntas, pero como si no. Luego, cuando creció, tampoco él hablaba de la madre, se le perdió aquel ansia de preguntar y se volvió más serio, pero de pequeño no sabes lo que era. A mí me sacaba un libro de mapas muy grande que tenían en el salón del piano y me enseñaba el sitio de donde era su madre, muy arriba, un sitio muy frío decía él que era, aunque nunca había estado, y preguntaba que por qué no había estado él allí. Le pedía a la abuela que le contara cuentos de ese sitio, y otros los inventaba él (*La reina de las nieves* 20).

Leonardo no intervendrá hasta el segundo capítulo e incluso entonces aparece introducido a través de otro personaje secundario, Julián Expósito, compañero de celda del protagonista que no puede evitar su fascinación por el carácter excéntrico del que algunos apodan “el Filo” –“el filósofo”-. Será Julián quien nos dé las primeras pinceladas del Leonardo adulto, que comienza a perfilarse como “un chico raro”, en consonancia con Altalé, Sorpresa o Sara Allen:

¿Qué estaría soñando para sonreír así? Tenía unos sueños muy absurdos este chico. Unas veces los escribía y otras se los contaba. Y era él mismo quien solía pedirle que se los contara, aun a sabiendas de que los adornaba con mentiras y fantasías alimentadas en la vigilia. Tuvo que confesarse que cuando llevaba, como ahora, varios días sin oírle, la celda parecía vaciarse de aire y el tiempo, sofocante como una nube de plomo, se balanceaba sobre ese vacío. Y echaba de menos aquellas peroratas que tantas veces interrumpía iracundo porque le impedían conciliar el sueño, cuajadas de palabras desconocidas, de imágenes disparatadas, bifurcadas por extraños vericuetos; era imposible que hubiera soñado aquello, seguramente lo inventaba o lo habría leído en algún libro, ¡pero qué más daba, si distraía tanto! (*La reina de las nieves* 25-26).

Al igual que estas otras heroínas de Martín Gaité, Leonardo es un gran aficionado a la lectura y muestra un don natural para la fabulación. Del mismo modo, se encuentra como ellas en una continua búsqueda de interlocutor compaginada con la indagación en su propia identidad. Su compañero de celda será el primero con el que le veamos compartir pensamientos:

- [...] ¿Sabes el cuento del leñador al que se tragó la luna?  
-No estoy para cuentos esta noche. Tengo otras cosas en que pensar.  
Fue la última frase que dijo Julián tratando de mantenerse a la defensiva. Pero en el acento de poca convicción con que sonó a sus propios oídos supo que perdía pie. Además, el otro venía lentamente hacia acá, sonriendo de aquella manera rara.  
-¿Qué cosas, hombre? Ponte a contarlas y verás. Todo es cuento.  
Hablaban sin mirarle, como si estuviera solo. Ahora se había detenido junto a la repisa y acariciaba los libros con gesto abstraído.

«¿Qué significado yo para él?», se dijo Julián. «Posiblemente nada». Y le miró con súbito rencor.

-No todos sabemos contar cuentos –dijo entre dientes (*La reina de las nieves* 33).

En sus conversaciones con Julián, Leonardo plantea ya las obsesiones que le perseguirán hasta la resolución del misterio que envuelve su origen. Así, imagina la visita de una mujer que estaba pintada en un cuadro de su abuela que le fascinaba de niño. Esta mujer, que –según su imaginaria historia- le habla de su padre, anticipa la aparición de Casilda en el próximo capítulo y se presenta como portadora de claves a las que el protagonista todavía no tiene acceso:

-¿Pero esa del cuadro es la que ha venido? ¿La conocías tú?

-En persona no. ¿Qué te estaba contando?

-Que te habló de tu padre.

-Ah, sí... De mi padre... ¿Qué me pudo decir?... Se me ha ido..., calla...Le dije a ella: «Lo voy a apuntar»... o no sé bien si se lo llegué a decir, pero desde luego sé que lo quise apuntar..., siempre pasa igual, las cosas hay que apuntarlas enseguida, si no te entra pereza y dices: «no hace falta, ¿cómo se me va a olvidar algo tan importante?». Porque lo que me dijo era importante..., pero no lo cazo... Espera (*La reina de las nieves* 36).

La escritura se perfila desde este momento como herramienta para desentrañar la realidad, al mismo tiempo que la lectura y las referencias literarias se convierten en metáfora de los enigmas de la propia vida. De este modo, Leonardo hace referencia al cuento que marcará su existencia:

-Esquinas de tiempo no, de proyectos no, la cárcel no alberga más tiempo que el de tus sueños, por eso tiene forma y es tan blanca, ¡qué blanca la veo! ¿No la ves blanca tú?, porque no existe. Es el blanco de la nieve, de la luna, el blanco de la nada, nos hemos muerto y estamos recordando lo que pasaba antes, contemplándolo a través de un cristal sin sentir nada, como desde a ventana del castillo de hielo adonde arrastró a Kay la Reina de las Nieves, ¡Dios mío, qué cuento aquel!, ¡qué lástima que no te gusten los cuentos...! (*La reina de las nieves* 40).

La presentación del personaje de Casilda Iriarte, a la que se dedica un capítulo completo, y la puesta en libertad de Leonardo cierran esta primera parte de la novela, en la que el lector, a modo de mosaico, ha recibido las bases sobre las que se montará la trama. Casilda, cuyo nombre, al igual que el de Leo, conoceremos de manera indirecta, en este caso a través de una carta que ella misma porta consigo, queda de inmediato ligada al protagonista, tanto en el plano real como en el imaginario. Así, se establece un obvio paralelismo físico entre esta, la mujer retratada en el cuadro de la abuela y la mujer de gris, cuya visita imaginaba Leonardo en la cárcel; a la vez que descubrimos el punto

de conexión entre ambos personajes en la de figura Eugenio Villalba, el padre de Leonardo.

De este modo, en la carta antes mencionada, escrita por Eugenio, este desvela el triángulo amoroso en el que se encuentra atrapado y en el que Casilda hace el papel de amante, mientras él guarda las apariencias en su vida conyugal. El hijo, rechazado por Gertrud, a la que aún suponemos su madre biológica, parece no tener un lugar en su familia, aunque sí una gran similitud con la mujer que su padre verdaderamente ama:

Querida Casilda: salgo para Chicago con Gertrudis la semana que viene. Pasaremos una temporada larga en casa de su hermana. No queda otro remedio porque aquí no mejora y además le ha tomado manía a su psiquiatra, casi tanta como a mí. Hace unos días estuve hablando con él. Dice que todos los conflictos de Trud arrancan de su rechazo a hablar de Leonardo o a oírlo mencionar, que esa es la raíz de su agresividad [...]. Estoy llegando al límite de mis fuerzas, Casilda, y te necesito como nunca. Pesar se ha convertido en un callejón sin salida, en un tormento inútil que me corroe la salud [...]. Te lo dije la última vez: me desesperas por un lado, y por otro me arrebatas. Siempre estuviste loca y me enamoré de ti por eso, porque me dabas envidia. Porque cabalgabas y sigues cabalgando la locura sin desaliento, sin caer nunca en la tentación de cambiar ese caballo por otro. Sería absurdo, a estas alturas, que yo me atreviera a dudar de tu generosidad y lealtad para conmigo, pero también sé que me desprecias. Como Leonardo. Aunque tú con más datos para hacerlo. Pertenecéis a una raza distinta. A ese grupo de seres privilegiados y superiores para quienes la soledad supone liberación y no condena (*La reina de las nieves* 47).

La segunda parte de la novela, la más extensa y narrada en primera persona, aparece titulada significativamente “De los cuadernos de Leonardo”. En ella la autora establece un juego metaliterario en el que encontramos al protagonista ordenando los papeles que darán forma a la propia novela que tenemos en las manos. Sin embargo, el secreto que intuimos ya desvelado por Leonardo no se nos revelará en este momento, pues él mismo comienza a contarnos la historia desde el principio, desde la llegada a la casa de sus padres después de enterarse de la muerte de ambos al salir de prisión. Y es que, nos recuerda, las buenas novelas “suelen comenzar con una llegada” (*La reina de las nieves* 73).

Así, el protagonista va desentrañando poco a poco el misterio que rodea su origen a través de la reelaboración de la metáfora del hielo presente en el relato de *La reina de las nieves*. Una vez enterado de la muerte de sus padres en un accidente, Leonardo se halla como Kay, el muchacho protagonista del cuento de Andersen, condenado a jugar al “juego de la razón fría”. En este proceso será la voz de la abuela, portadora de la sabiduría popular, quien le traiga memorias de su infancia y le anime a continuar sus pesquisas:

Luego, bajo el bienestar de los primeros efectos del hash, observé que daba por concluida su misión y que se apoyaba contra la puerta del jardín en una actitud de expectativa y disponibilidad que dejaba traslucir también cierto voluptuoso abandono. Le miraba vagamente intrigado, como en sueños.

-¿Y este qué pinta en el cuento, abuela? ¡Qué cuento más difícil de entender!

-Lo más difícil no ha empezado todavía –dice la abuela-. Estaba la pájara pinta sentadita en el verde limón; con el pico picaba la hoja, con la hoja picaba la flor. Ni de noche ni de día, ni por tierra ni por mar, ni vestida ni desnuda. Adivina adivinanza.

-Pero dímelo más claro, tú lo sabes todo, ¿qué es lo más difícil?

-Te pierdes la impaciencia –dice la abuela-. Deja que lo atrancado se abra solo, pero no atranques lo que está abierto. Pin pin zarramacatín, la pega la mega pasó por aquí vendiendo limones a maravedí. Lo más difícil es saber quién pasó por aquí sin que se notase y quién parecía que estaba y quién se escondió.

[...]

-Deja los acertijos, anda, abuela, que no los entiendo. Mejor cuéntame un cuento.

-Pues tienen mucha miga, niño, los acertijos –dice la abuela- y si no, a ver por qué te acuerdas después de tanto tiempo, por algo será.

-Debe ser por la cama. Me mareo un poco, ¿sabes?

-¿Te mareas? –dice la abuela-. Sana, sana, culito de rana, si no sanas hoy, sanarás mañana. Déjame ver lo que te has hecho en esa mano, pero no vale que la escondas, a la mano-mano-muerta. ¿A ver? Tienes sangre.

-No ha sido nada; de cerrar una puerta.

-¿Ves? –dice la abuela-, por atrancar lo que está abierto, ¡qué manía con las puertas!, y en cambio queriendo siempre entrar donde no se debe, igual que la mujer de Barba Azul. Mucho te gustaba ese cuento. Y el de la Reina de las Nieves.

-Sí, era maravilloso, me gusta mucho todavía. ¿Cómo empezaba? (*La reina de las nieves* 80-81).

La abuela funciona, pues, en el relato como un estímulo a través del cual el protagonista conseguirá averiguar la verdad sobre los lazos que le unen a Casilda, ahora famosa escritora y dueña de la Quinta Blanca, la casa que Leonardo había heredado de su abuela y puesto a la venta; se restablece de este modo el orden natural en el que Gertrud se sitúa como madrastra y Casilda como madre. El regreso al mundo de la infancia y a los relatos disfrutados entonces actúa, así, como catarsis que permite a Leo entrar en contacto con aspectos ignorados de su propia existencia, reconciliándose consigo mismo y su historia personal. De este modo, recordar el “principio del cuento” supone encontrar la puerta de entrada hacia ese pasado por descifrar:

Apreté más los ojos secos. Quería retroceder, navegar hacia atrás, hacia aquellos comienzos de verano antiguos, necesitaba reingresar en el reino del «érase que se era», mediante el rescate de la fórmula exacta de iniciación. Principiaba el estío...

Me invadió un estallido de resplandor, como ante el brillo de una joya largo tiempo enterrada. Se echaron a cantar todos los pájaros del verano, se descolgaron subiendo y bajando por los rayos de sol para dar la bienvenida al niño aún inocente que acaba de ser depositado sano y salvo en la Quinta Blanca por un chófer de rostro anónimo, mientras sus padres viajan a lugares desconocidos.

-Principiaba el estío –repetí jubiloso-, principiaba el estío (*La reina de las nieves* 96).

Al recordar las emociones provocadas mientras escuchaba el cuento en boca de la abuela, Leonardo va hilvanando su trayectoria vital con los acontecimientos del relato de Andersen, estableciendo un paralelismo entre los personajes de este y las personas que le rodeaban cuando era niño. Así, se identifica con Kay y retoma la imagen del cristalito de hielo que paraliza la capacidad de sentir y lo aleja de quienes le aman:

Fue en alguna de aquellas comidas cuando empecé a sospechar que mis padres no se querían y a tener por seguro que ya se les había metido el cristalito en el ojo, ¿pero cuándo?, ¿qué día? [...] Yo quería saber el cuándo de todas las cosas para no perderme, y sin embargo vivía perdido en la maraña fascinante de los cuentos de la abuela, la única persona mayor a la que me atrevía a preguntarle cosas, aunque me contestara de modo misterioso.  
-¿Sabes a qué edad se me meterá a mí en el ojo el cristalito de hielo? (*La reina de las nieves* 102-103).

A partir de este momento, el hielo se convierte en el eje fundamental alrededor del cual se articula el conflicto central de la novela y que solo se resolverá cuando Leonardo, al igual que Kay, consiga entregarse a un llanto redentor en brazos de su particular Gerda. El frío, que va ganando el corazón del protagonista hasta congelarlo y que en el relato clásico se personifica en la figura de la Reina de las Nieves, proviene en el texto de Martín Gaité de la mujer que ha usurpado el lugar materno. La fascinación y el temor de Leonardo niño por el personaje de ficción se trasladará, pues, en su narración de adulto hacia el plano real, hasta identificarse plenamente con su supuesta madre. Así, Leonardo reflexiona sobre las primeras impresiones que le produjo la gélida Reina:

La Reina de las Nieves no venía en ninguna estampa de las del libro y yo tampoco me atreví a dibujarla nunca, tal vez por eso mismo la veía tan clara dentro de mi cabeza, como si la hubiera conocido de toda la vida; formaba parte de esos miedos con presencia tan sólida que no se quieren ni nombrar (*La reina de las nieves* 98).

Descubre más tarde, al fin, al recordar el momento en el que Gertrud le entregó una carta póstuma de su abuela, la conexión tan largo tiempo intuida:

Tarda uno mucho en descifrar las cosas, tenías razón, abuela, es cuestión de paciencia. La solución al misterio puede venir engastada dentro del mismo texto misterioso que la camufla, como pasaba con tus acertijos. Ahora ya sé por qué no fue tu hijo quien me trajo la carta, o no me la encontré sobre la mesa o no me la mandó certificada un notario. Entró ella vestida de blanco. Y la traía en la mano. Y poco antes había empezado a nevar. La fatalidad elige cuidadosamente a sus mensajeros, no creas que he entendido poco. He entendido lo fundamental, lo que tú nunca quisiste decirme, tal vez para que no se me helara del todo el corazón. La mensajera de aquella carta, a quien siempre besé y llamé madre con cierta aprensión, al sacarla de entre los pliegues de su manto blanco y tendérmela, me estaba dando también la clave de su propia identidad. Una clave descifrada a destiempo, cuando ni ella ni tú sois ya, señora abuela, más que un montón de polvo, un puñado de tiempo inmemorial. Pero quiero que sepas, donde estés, que por fin lo he entendido por mí solo, sin ayuda de nadie. Tu carta póstuma me la trajo en persona la Reina de las Nieves (*La reina de las nieves* 160).

Esta carta, donde la abuela le hace heredero de la Quinta Blanca, pero en la que no se desvela ninguna pista sobre el secreto familiar que le tortura, es considerada por Leonardo como detonante definitivo de su alejamiento del mundo de la infancia y el comienzo de su letargo emocional, simbolizado una vez más en el cristalito de hielo clavado en el ojo de Kay y la condena al eterno rompecabezas:

De aquella carta, que cerraba la puerta a todas las preguntas, me había saltado a los ojos nada más sacarla del sobre una partícula del espejo que se les hizo añicos a los dioses del mal en el tiempo irrecuperable del «érase que se era», y ya aquel cristalito se me estaba colando hasta el corazón, bajaba vertiginosamente a helarme las lágrimas, la nostalgia y la memoria. Quedaba condenado a jugar eternamente al Juego de la Razón Fría, combinando pedacitos de hielo sobre la superficie blanca desconocida e infinita. Y ninguna Gerda me iba a venir a rescatar. A la semana siguiente, cuando llegó mi padre, le dije que quería vender la Quinta Blanca. Lo antes posible. A cualquier precio. No quería saber detalles (*La reina de las nieves* 159).

Sin embargo, de regreso a la casa familiar, con la oportunidad de indagar en su pasado e intentando dejar atrás los últimos años oscuros –helados- de su juventud, descubrirá que puede que sí haya una Gerda esperándole. Así, el hallazgo de las cartas y la fotografía de Sila en la caja fuerte de su padre –con quien entabla una conversación onírica-, abrirá una brecha que comienza a iluminar los misterios que le han acompañado desde siempre:

Y aquella caja de hierro oculta detrás del cuadro era un símbolo visible de todas las puertas cerradas de los cuentos.  
-¿Por qué has puesto tus secretos detrás del faro? –le pregunté en un impulso repentino-.  
¿Quiere decir algo eso? (*La reina de las nieves* 112).

La descripción retrospectiva de Leonardo sobre cómo llegó a conocer la clave de acceso a los tan celosamente guardados documentos paternos está cuajada de referencias a los relatos clásicos y a la pericia de sus héroes, aludiendo de nuevo a la resolución de un rompecabezas que nos recuerda al tantas veces mencionado juego de la razón fría de Kay:

Yo me daba cuenta de estar ante una oportunidad excepcional y aguzaba mi ingenio para aprovecharla. Me acordé del cuento del Gato con Botas, de cómo logró entrar en el castillo del ogro, a base de astucia, haciéndole ver que desconfiaba de sus palabras.  
-Es tan raro eso, papá, que si no lo veo, no lo puedo creer –dije con candor ficticio. [...]  
Ante mis ojos atentos, hizo una demostración experta y apresurada, manipulando la rueda. Dos veces a la derecha y una a la izquierda. No alcancé a ver en qué letras se había detenido. Pero eran tres. Enseguida sacó su llavero, eligió la llave pequeña, la metió en la cerradura y la puerta blindada se abrió.  
-¡Abracadabra!-dijo-. ¿Has visto?  
[...]



En rumias sucesivas surgió como hipótesis la flor de lis, que leída al revés se convierte en un río, el río Sil. Además en la palabra estaba mi inicial. ¿Pero y la S? No hay ninguna persona en la familia cuyo nombre empiece por esa letra [...]. La S es el secreto de mi padre. Hoy, además, lo sospecho con mayor fundamento. Pero de eso hablaré luego. Es un rompecabezas que no se puede pretender resolver a toda prisa (*La reina de las nieves* 114).

El descubrimiento de Sila y la inmediata afinidad que Leonardo siente hacia ella, aún sin conocerla en persona, comienza a aunar las piezas de su fragmentada realidad. Así se establece un diálogo imaginario que le irá llevando hasta la Sila de carne y hueso, que al igual que Gerda en el cuento clásico, resolverá las dilucidaciones internas que condenaban al protagonista:

«Sila, Sila», susurro, «aprieta más mi cuello con el lazo del no, que a mí no me haces daño, dime más, dime, Sila, cuéntame disparates a través del vacío, dime quién te ha enseñado a habar así, cuánto has tardado en llegar, Sila. Habíamos nacido para encontrarnos» (*La reina de las nieves* 122).

A través de este diálogo, Sila se presenta, pues, como una nueva Gerda, pero una Gerda autora, cuyo discurso altera el propio proceso de escritura de Leonardo, fundiéndose así definitivamente el binomio vida-literatura tan característico de los personajes de Martín Gaité:

Y me estremece repetir su nombre. Saberlo ha trastornado mis vacilantes planes literarios, disipando las dudas relativas al orden con que debo insertar en esta narración los retazos de otra que veía distante y desenfocada, en qué tiempo de verbo trasladar al papel el discurso quebrado en esos otros papeles. Por fin conozco el nombre, hasta ahora celado, de quien los escribió, salobre y simultáneo, como un golpe de mar que no pude arrastrar más que presente, el presente continuo de los cuentos que confluyen de pronto a nuestra vida y forman para siempre parte de su caudal. Ya está. Se ha dirimido la cuestión. Iba viajando a tientas, pero desde el momento en que he salido por el túnel oscuro de la S a la luz de este nombre indiscutible que ahora puede alienarse con los de Gerda y Kay, Sila dice en presente ya todo lo que dice, no hay más regla que esa, porque a mí me lo dice, su tiempo se trasvasa y funde con el mío. Sigue, Sila, te escucho. ¿Verdad que estás hablando para mí? Pues claro -dice-, ¿y para quién si no? (*La reina de las nieves* 123).

Una vez más, al igual que en las otras obras de la autora que nos interesan, nos encontramos con una personalidad femenina activa e independiente, que, tal como Serena en *El castillo de las tres murallas*, abandona a su propio hijo para poder realizarse como mujer lejos de un hombre que no entiende sus ansias de libertad. El trazo literario dejado tras ella -recordemos el diario de Serena- será de nuevo el elemento de conexión que conduzca a un final reencuentro. Sin embargo, en el caso de *La reina de las nieves* la escritura adquiere una dimensión todavía más profunda, ya que, a través de las cartas de Sila, Leonardo descubre una similitud de gustos literarios entre ellos que convierten la

lectura no solo en instrumento liberador del protagonista, sino en la clave del encuentro con un interlocutor adecuado:

Y se van desvelando afinidades, literarias también, que es lo más raro. A los dos nos gustaban en la primera edad «los libros donde hay vértigo», que así describe ella (y sonrío al leerlo) el encogimiento del héroe romántico, por una parte contagiado de la desmesura de la noche, del mar o de la tormenta, pero incapaz, por otra de abarcar esos fenómenos (*La reina de las nieves* 123).

Este encuentro, que adquiere una intensidad vertiginosa para Leonardo, consolida definitivamente el paralelismo entre su historia personal y el cuento de su niñez. Así se plasma en la imagen en la que él y Sila aparecen trasmutados en Kay y Gerda montados en su trineo:

Son demasiados datos de una vez, demasiados espectros colándose en esta amalgama vida-literatura que cada vez se va espesando más, a medida que leo. Empecemos por Ibsen, que de espectros sabía más que nadie. Hacía tiempo, muchísimo, que yo no me acordaba para nada de Elida. «La dama del mar» estaba sumergida y ahora reaparece [...] Y se abre otro conducto subterráneo, porque de pronto pienso (hasta ahora no se me había ocurrido pensarlo) que Andersen nació en una isla de Odense, algunos años antes de que Ibsen viera la luz al sur de Noruega, tal vez no muchos, lo tengo que mirar, tampoco serán muchos los kilómetros que separen estos dos puntos fríos y brumosos del mapa, y Henrik tuvo que oír hablar de Hans Christian, incluso conocerlo, no lo sé. Pero en este caso, en este cuaderno sus textos han venido a trenzarse de forma tan casual y misteriosa como se complementa mi visión de los acantilados con la que Sila me trae al saltar por encima de ellos, vértigo sobre vértigo, qué galope, nos vamos a estrellar. «No, tú agárrate bien a mí, que ahora cabalgamos juntos», dice ella. [...] Yo me agarro fuerte a su espalda y cierro los ojos, como cuando iba en el trineo con Gerda y Kay. Tengo vértigo, Sila, nos vamos a estrellar (*La reina de las nieves* 126).

Así, entre “ráfagas de vértigo” -tal como se titula uno de los capítulos finales de esta segunda parte de la novela-, Leonardo-Kay conecta dos piezas esenciales de su rompecabezas, descubriendo que Sila, su particular Gerda, es Casilda Iriarte, afamada escritora y actual dueña de la Quinta Blanca, el caserón de la abuela que él quiere recuperar. El contacto real entre los dos protagonistas se hace ahora factible. Sin embargo, aunque Leonardo pretende tomar una perspectiva puramente comercial, tratando de ver a la antigua amante de su padre como rival en la propiedad de la casa familiar, los sentimientos que le unen a ella son ya demasiado fuertes. De este modo, ha llegado incluso a experimentar unos celos que pronto descubriremos como edípicos y que se asemejan a los que sentía de pequeño por el abandono de Gerda en pos de Kay:

Un día la abuela me había dicho: «Lo que te pasa es que tienes celos de Kay.» Y cogí una rabieta, porque era verdad. Porque Gerda, desde que una mañana muy temprano se calzó los zapatitos rojos y, negándose a aceptar la evidencia de la desaparición de Kay, se escapó de casa sin rumbo fijo, dispuesta a buscar a su amigo, cada vez se iba alejando más de mí [...] Me había dejado definitivamente solo y se negaba a llorar en mi hombro. La envidiaba en el

fondo, sí, porque era libre y se atrevía a abrirse camino al raso. Decidí desentenderme de ella. Pero no la podía olvidar. Porque no la podía seguir. Y me metía en mi cuarto a pintar una niña muy fea y jorobada con el traje roto en harapos grises. «Me estoy volviendo malo como Kay», pensaba (*La reina de las nieves* 153-154).

Un posible encuentro con Sila representaría, pues, para Leonardo el reencuentro con Gerda y el enfrentamiento con la mujer que, pese a haberlo abandonado, arrojándolo por “el despeñadero de la literatura del mal” (*La reina de las nieves* 156) a la frialdad de los sentimientos no expresados, es la única que puede devolverle la paz consigo mismo. La necesidad de una figura femenina salvadora, que supla el cariño maternal y protector nunca recibido, adquiere una presencia cada vez más fuerte en la mente del lector, donde las inclinaciones sexuales del protagonista quedan relegadas a un segundo plano. Comenzamos a tener la certeza de que la extraña excitación que Leonardo experimenta en todo lo relativo a Sila, y la posibilidad de finalmente conocerla en persona, es el miedo a la reconciliación con ese aspecto de su infancia –las preguntas no contestadas- que ya adolescente le congeló el corazón y lo dejó sumido en frías elucubraciones:

Me da miedo, un miedo cerval, la sola idea de oír la voz de Casilda Iriarte, a quien bastará con pronunciar «diga» para abrirme una puerta o clavarme un puñal. Y es, al mismo tiempo, lo que más deseo, el único remedio que vislumbro para salir de este círculo infernal. [...] Antes tengo que estar seguro de que este asunto de la compraventa constituye el motivo principal, por no decir el único, que me impulsa a telefonar a quien tanto me obsesiona. [...] ¿No será, por el contrario, el anhelo de adquirir nuevos datos lo que se me presenta como un placer diabólico, que tan pronto me incita como me hace retroceder? (*La reina de las nieves* 240-241).

Una llamada de teléfono bastará para que ambos interlocutores recuperen una intimidad proveniente del mundo de la infancia, donde las historias contadas antes del sueño crean complicidad e incluso dependencia entre quien las cuenta y las escucha. Así, Leonardo se convierte en el niño que espera anhelante el comienzo del relato y que demanda su continuación, mientras que Sila adopta el papel de la madre que lee a gusto del hijo pero que controla la narración:

-Te explicas muy bien. Y además, ¡qué coincidencia!, poco antes de llamar tú, estaba leyendo algo muy parecido a eso que dices. ¿Conoces a Moritz?

-No, ¿quién es?

-Un prerromántico alemán. Murió a finales del dieciocho. ¿Te importa si te leo un párrafo suyo?

-No, no, me encantaría.

-Pues espera.

[...]

-Lea por donde quiera, se lo ruego, yo tampoco suelo tener sueño por la noche. Y estoy harto de leer yo solo. De hablar conmigo mismo. Me encantará oírlo.

- [...] Pero el hilo no está aquí, no lo encuentro ahora.

-Da igual, siga leyendo, por favor, es maravilloso.  
-Aquí está, escucha. Para Andreas, la infancia era como el Leteo en que bebemos el olvido de nuestros estados anteriores. El hilo que une nuestra existencia actual con otra previa se encuentra allí, pensaba, tan finamente tejido que el ojo casi no llega a distinguirlo. Pero si uno observa con intensidad acaba por descubrir algo [...]. Bueno, no sigo, porque te leería el libro entero.  
-¡Otro trocito! No me canso de oírla [...].  
-[...] Aquí habla de los sueños, ¿te gusta eso?  
-Muchísimo. Me gusta todo. Ese libro ¿dónde lo ha encontrado?  
-Lo compré en Brasil. No interrumpas ahora (*La reina de las nieves* 257).

La literatura es, pues, una vez más, puente entre los conflictos internos de los personajes y sus circunstancias reales, proporcionándoles claves que les conducen a un entendimiento consigo mismos y lo que les rodea. Del mismo modo que Altalé, Sorpresa y Sara Allen, Leonardo alcanza la libertad al tomar las riendas de su propio destino y enfrentarse a los miedos que le paralizaban a través del poder catártico del lenguaje: “He hablado mucho rato seguido, a mí mismo me extraña. Hasta Andersen ha salido a relucir” (*La reina de las nieves* 260). Así, su conversación con la Señora de la Quinta Blanca termina con una invitación a pasar las Navidades juntos y la velada promesa de un secreto que será revelado:

-Siempre he dado por supuesto que volverías –dice-. Una simple cuestión de fe. También sería largo de contar para que lo entendieras. Muy largo.  
-Pero en Navidades tendremos tiempo, ¿verdad?  
-Eso espero Leonardo. Buenas noches (*La reina de las nieves* 260).

Por su lado, Casilda Iriarte sufre igualmente la ansiedad de enfrentarse a su pasado: “-¿Tú qué crees Mauricio, que acabará viniendo? –preguntó al cabo-. Hace ya diez días que llamó por teléfono y no ha vuelto a saberse nada de él. Yo tengo miedo./ -¿De que venga o de que no venga?/ -De las dos cosas” (*La reina de las nieves* 282). Así, en la tercera y última parte de la novela tendremos la oportunidad de oír su voz y conocer, a través de sus febriles confidencias con su sirviente y hombre de confianza Mauricio Brito, detalles acerca de su relación con Eugenio Villalba y cómo este y su madre, debido a la infertilidad de Gertrud, le pidieron concebir un hijo con Eugenio para después abandonarlo en la puerta de la Quinta Blanca.

El encuentro final entre Leonardo y Casilda despejará todas las dudas, al descubrir éste sus propios rasgos en el rostro de la que hasta ahora era tan solo la antigua amante de su padre. Después de este reconocimiento, contemplando el mar que a lo largo de la novela ha funcionado como símbolo de la independencia y libertad de Sila –hija del

farero-, nuestro protagonista logrará dar rienda suelta al llanto y expulsar, por fin, el cristal de hielo que atenazaba sus sentimientos:

-Por fin has venido, Gerda, cuánto has tardado en venir. Dame un beso –suplicó con voz velada por la emoción.

Casilda se incorporó, adelantó el cuerpo y empezó a besarle despacio en la frente, en las mejillas, en los párpados. Luego, cuando vio que llegaba el momento, juntó las manos y las colocó bajo la barbilla de Leonardo, a modo de cuenco, para recoger aquel llanto que, desbordando los ojos incapaces de contenerlo, ya le resbalaba manso por la cara.

Notó que, dentro de la primera lágrima, relucía una especie de aguja de vidrio que vino a pincharse, al caer, en la palma de su mano izquierda. La cogió con dos dedos de la otra y la miró al trasluz. Era el cristalito de hielo (*La reina de las nieves* 331).

La reunión entre madre e hijo cierra, pues, la novela recomponiendo el esquema bipolar de los cuentos de hadas en cuanto a las figuras de la madre buena y la madre mala (madrstra), subvirtiendo al mismo tiempo los patrones tradicionales asignados a estos personajes. De este modo, es la amante ilegítima del padre, transgresora y rebelde, y no la esposa oficial, la que completa la búsqueda de identidad del protagonista. Así, para Dorothy Odartey-Wellington Martín Gaité:

Desmiente asimismo las expectativas, tal como se representan en los cuentos de hadas. Y esto es posible porque en *La reina de las nieves* Martín Gaité redefine los valores que determinan la figura de la madre de un lado y del otro derrumba los estereotipos sexuales en general. La que es “mala” es la cómplice del padre y este no es el modelo de Leonardo. Su modelo es su madre biológica que se presenta como “buena” porque efectivamente se encuentra fuera de los márgenes de las leyes patriarcales (545).

La autora crea, pues, una nueva Gerda que supera la función salvadora de la joven amiga de Kay; se trata en este caso de una mujer madura que consigue conciliar las diferentes facetas de madre, amante y escritora a través de una profunda fe en sí misma y en su independencia. En este caso, Casilda no acude al rescate de Leonardo, como hiciera Gerda con Kay, sino que espera a que sea él quien, enfrentándose a su propio destino, la descubra. De esta manera, Martín Gaité borra los patrones patriarcales para elaborar una historia sobre la libertad y la elección del destino individual, tal como señalan O’Leary y Ribeiro:

Freedom –in echo of Martín Gaité’s many short stories on the subject –is thus double-edged, as it implies an ability to make the correct choices in life, and in this Martín Gaité diverges from Andersen’s tale, since, as Leonardo himself complained to his grandmother as a child, Kay’s fate is decided by evil goblins whose broken mirror enters the child’s heart, whereas Leonardo, influenced by the romantic heroes of nineteenth-century literature, *chooses* the path of rebellion. If Kay is saved by Gerda, a force from without, Leonardo will be saved not only by Casilda, but by his own actions in seeking her out –in short, by a force from within his own heart (150).

La combinación de sexualidad y maternidad en el personaje de Sila<sup>70</sup>, incluyendo las referencias a la experiencia edípica de Leonardo, así como la capacidad de superación individual del protagonista a través del cuestionamiento de las convenciones sociales a las que sucumbiera su padre, subvierten los esquemas tradicionales representados en los cuentos de hadas canónicos y convierten, pues, la novela en una revisión del cuento de Andersen que toma como referencia.

Carmen Martín Gaité se erige, así, como una de las principales escritoras españolas de la segunda mitad del XX que, retomando la tradición popular, rescata sus valores más liberadores, rechazando aquellos otros que limitan el desarrollo del individuo –hombre o mujer- en sus búsquedas personales<sup>71</sup>. La palabra y su expresión escrita se convierten además en elemento transformador de la realidad y, al igual que en otras de las autoras estudiadas en esta investigación, tales como Rosario Ferré y Luisa Valenzuela, en instrumento creador de la propia identidad más allá de las imposiciones heredadas. Así la autora podría hacer suyas las palabras de su personaje Leonardo Villalba: “Y de esta

---

<sup>70</sup> Esta conjunción complementaria, en la que una mujer puede ser a la vez madre e individuo erótico, permitiendo del mismo modo a sus hijos desarrollarse personalmente en libertad, la veíamos ya en el personaje de Serena en “El castillo de las tres murallas”. O’Leary y Ribeiro comentan así las coincidencias entre este personaje y la Casilda de *La reina de las nieves*:

Serena’s quest for identity recalls Casilda’s history in *Reina*, and in this sense the two works are complimentary. Like Casilda, Serena combines both motherhood and sexuality, and her adulterous union with her daughter’s music teacher is not condemned but presented as her means to achieve happiness. Serena’s legacy to her daughter gives the key to Martín Gaité’s didactic message in the story: “Que descifrara las cosas ella sola” (253-254).

<sup>71</sup> Cabe señalar que otras escritoras anteriores o contemporáneas a Carmen Martín Gaité en el panorama literario español de posguerra, tales como Carmen Laforet, con su novela *Nada* (1944), Ana María Matute con *Primera memoria* (1959) y Esther Tusquets con *El mismo mar de todos los veranos* (1978), habían explorado ya los cuentos de hadas como material a través del cual revisar las estructuras sociales y culturales de la época, en las que la mujer jugaba un papel secundario respecto al hombre. Así, Andrea, la “chica rara” de Laforet, tal como la describió la propia Martín Gaité, será identificada con Cenicienta y Caperucita en varios momentos de la novela, en los que su comportamiento resultará diametralmente opuesto al de las heroínas de dichos cuentos. Por su parte, Matia, en *Primera Memoria* y la anónima protagonista de Tusquets, recurren continuamente a cuentos como *La sirenita*, *La reina de las nieves* o *Blancanieves* para expresar sus experiencias en una realidad que no les es favorable y en la que no encuentran un modelo femenino válido que seguir. Así se refiere Odartey-Wellington al uso de los cuentos tradicionales por parte de estas autoras:

En estas obras hay pruebas tanto textuales como extratextuales que indican que la presencia de los motivos de cuentos de hadas en ellas no es meramente accidental, sino que forma parte intrínseca de la urdimbre narrativa de las mismas. Para todas estas novelistas, las convenciones están allí como parte de la continua revalorización de las herencias culturales de Occidente, y además, adquieren un significado narrativo claramente intencionado (530-531).

mezcla de pasado y presente surge un nuevo surco intemporal: el de mi escritura” (*La reina de las nieves* 119).

#### IV. 2.4. Ana María Shua: Ficciones y minificciones

'The question is', said Alice, 'whether you can make words mean so many different things'.

'The question is', said Humpty Dumpty, 'which is to be Master- that's all'

Lewis Carroll *Through the Looking Glass*

Ana María Shua (Buenos Aires, 1951) cambia su propio apellido -Schoua- y deja claro desde sus primeros textos que la realidad no es si no aquella que queramos creer, y aún esta debe ser cuestionada. Es por ello que Francisca Noguero la definió como una escritora a la que “hay que leer con los brazos en alto” (“Para leer con los brazos en alto” 142), y es que Shua sorprende al lector con un arriba las manos a punta de humor e ironía que lo traslada a un mundo donde las apariencias, más que engañan, desengañan. Los cuentos de hadas no serán una excepción.

El relato maravilloso le llega a Shua a través de su pasión por las tradiciones populares; como amante del folclore universal, esta prolífica autora argentina explorará a través de la literatura infantil, juvenil y adulta diferentes facetas de los cuentos, dedicándose a su recopilación, invención y reescritura<sup>72</sup>. Esta última faceta es la que me propongo investigar en el presente capítulo, en el que contemplaré tres cuentos recogidos en *Los días de pesca* (1981) para después centrarme en diversos microrrelatos

---

<sup>72</sup> Shua, de origen judío, se interesó grandemente por el folclore y las tradiciones de este pueblo, escribiendo obras como *Risas y emociones de la cocina judía* (1993), la colección orientada al público juvenil *Cuentos judíos con fantasmas y demonios* (1994) y la recopilación de textos *Sabiduría popular judía* (1997). También dedicó su atención a las tradiciones orientales, africanas y europeas, tal como puede verse en la colección de relatos *Planeta Miedo* (2004). Este libro, clasificado como literatura infantil/juvenil, recoge un cuento coreano que me interesa mencionar por su relación con el motivo de la *Bella Durmiente*, en esta ocasión con un macabro giro final:

Sintiéndome un miserable, me incliné sobre la hermosa jovencita dormida en un sueño eterno y la besé por primera vez, en la frente. No sé qué esperaba. Quizás soñé por un instante en que mi beso me traería el perdón. Que la haría despertar, sonreír, cambiar el odio fijo en sus ojos por una mirada de amor.

Pero en el instante en que posé mis labios sobre su piel, su cuerpo comenzó a cambiar ante mis ojos. De golpe perdió el aspecto fresco y rosado y se convirtió en un cadáver del color de la cera, con ojeras como grandes pozos grisáceos. Sus uñas crecieron rápidamente, marrones, repugnantes. Las encías se retrajeron mostrando en una mueca horrible las raíces de los dientes. Un olor dulzón a carne muerta impregnó el aire (*Planeta Miedo* 15-16).



pertenecientes a *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000) y *Temporada de fantasmas* (2004).

*Los días de pesca* es la primera colección de relatos publicada por la autora y, en ella, se observa ya la feroz ironía que caracterizará más tarde sus minificciones. De esta obra me interesan tres textos que, sin aludir a ningún cuento en concreto, tienen relación con la revisión de personajes y motivos tradicionales; se trata de “Princesa, mago, dragón y caballero”, “La escoba y la bruja” y “El detective, el vampiro y la niña”.

El primero de estos relatos parodia la búsqueda del amor idealizado propia de las historias de princesas y caballeros, poniendo en entredicho la imagen de la mujer como premio a las fatigas del héroe. Shua retoma los elementos arquetípicos de esta clase de cuentos para desmontarlos uno a uno, hasta deconstruir totalmente el característico final en el que el valiente muchacho rescata a la indefensa dama en peligro. Así, nos presenta al caballero Arnulfo de Kálix, el cual pretende, a través su participación en el Gran Torneo, enfrentarse al mago que ha capturado a la princesa Ermengarda en un castillo guardado por un dragón.

Ya desde el primer párrafo, la presencia de una voz omnisciente nos pone en la pista de que el relato no se desarrollará de la manera esperada, sino que nos ofrecerá la posibilidad de contemplar los hechos desde un punto de vista alternativo: “Y esa noche el caballero Arnulfo de Kálix y el Príncipe Verde bebieron juntos por el fin de la amistad que los unía y por la eternidad de la belleza (que los separaba)” (*Los días de pesca* 25).

Este narrador posmoderno, como lo llama Ksenija Bilbija en su artículo “In Whose Own Image?: Ana María Shua’s Gendered Poetics of Fairy Tales”, interviene en el relato añadiendo detalles que permiten parodiarlo desde su propia dinámica y estructura, siendo las apostillas entre paréntesis uno de los métodos más eficaces para descubrir, insinuándolas, profundas capas del pensamiento del héroe a las que nunca tendríamos acceso en una narración tradicional. Para Bilbija esta información nos pone en contacto con la parte más real de la psicología del personaje, ausente en su imagen ideal como arquetipo:

Although a hero in his most fundamental aspects (bravery, dexterity and persistence), Arnulfo is not presented as perfect and natural. More than anything else, he plays the role of the hero in this particular tale, but there is a gap between that role and his actual representation. From that gap emanates the urge that gets translated into a series of revelations about friendship, happiness, maturity and life goals. Discursively, the gap

between the real self and the projected ideal is worked through the ironic double voice of the omniscient narrator who has access to the mental world of the protagonist but does not consider it either important or worthy of further elaborations essential to the development of the narrative. He appears to be most honest and engaged when narrating within parenthetical brackets (212).

Es también en estos paréntesis donde encontramos la clave de la crítica hacia los mecanismos patriarcales elaborada por Shua en esta historia, denuncia que se basará en la repetición de la expresión “(a su imagen)”, reiterando de este modo la dislocación entre los ideales asignados a la mujer y la realidad de esta como individuo. La autora desarrolla esta idea a través de periódicas referencias a la manera en la que Arnulfo imagina a la princesa, en las que veremos al héroe evolucionar y madurar como sujeto mientras ella se convierte y transforma como objeto de su deseo.

Así, de niño, el futuro caballero escucha la leyenda de la princesa encerrada y es seducido de inmediato por ella, aunque no por la fantasía de rescatar a la joven, sino por la de enfrentarse al peligro y la lucha: “Arnulfo, que había prestado una vaga atención al resto de la leyenda, se sintió de pronto llamado a su destino: el tema del combate con el Dragón le encendía los sueños” (*Los días de pesca* 28). Más tarde, con el despertar de la curiosidad sexual en la adolescencia, el estereotipo femenino empieza a tomar forma y, a partir de ahí, a crecer en la mente del protagonista: “El caballero Arnulfo amaba y deseaba ya a la princesa Ermengarda (a su imagen) como un chico ama y desea a su primera, no poseída bicicleta. Con pasión. Tercamente” (*Los días de pesca* 30).

A lo largo de la historia el deseo por la idea de la princesa va evolucionando hacia un sentimiento cada vez más cotidiano, cuya imposibilidad de realización llega a ser totalmente interiorizada por el protagonista. Así, la deseada imagen será anhelada por un joven Arnulfo “como ama y desea un muchacho de barrio a una estrella de cine. Secretamente. Sin esperanzas” (*Los días de pesca* 32), y asimismo “como ama y desea a su primera, no escrita novela, un exitoso redactor publicitario. Con desesperación. Con desencanto” (*Los días de pesca* 34). Posteriormente, en la madurez, el caballero sueña a su princesa “como el funcionario ambicioso en la mitad de su carrera ama y desea el alto puesto al que ha sacrificado ya casi todas sus esperanzas. Obstinadamente. Con tristeza” (*Los días de pesca* 38), y “como el piloto de un gran avión comercial para innumerables pasajeros ama la frágil avioneta monoplaza que nunca más volverá a pilotear. Más que a nada. Angustiosamente” (*Los días de pesca* 44). Finalmente, es ya un anciano quien

desea “como un hombre que nunca vio el mar ama la vieja fotografía de un barco que cuelga de la pared de su escritorio y que ha mirado todos los días de su vida. Por costumbre. Fatigosamente” (*Los días de pesca* 46).

Ermengarda queda, pues, reducida a un mero aderezo en la historia del caballero Arnulfo, una simple motivación para su propia superación personal dentro de un mundo de estructuras patriarcales en el que ya se nos ha situado al principio del relato: “Había muchas razones por las que un caballero podía estar interesado en intervenir en el Gran Torneo y muy pocas tenían relación con la Princesa” (*Los días de pesca* 25); el honor, la fama, la gloria y la riqueza son los objetivos principales que mueven las acciones de aquellos capaces de funcionar activamente, mientras la mujer espera, pasivamente, a ser rescatada.

La denuncia del orden falocéntrico llevada a cabo mediante la ironía que percibimos en la narración se atisba ya en el propio título del relato: “Princesa, mago, dragón y caballero”, donde la autora da prioridad a la princesa y relega al caballero al último lugar, en una prolepsis del desenlace de la historia. La intencionalidad del título no se desvela claramente hasta la última escena y, en un principio, presenta una contradicción con respecto al sistema ideológico por el que se rige el protagonista, y que Shua irá poco a poco desmontando, convirtiéndolo en lo que Bilbija llama “un don Quijote posmoderno”:

Like a postmodern Don Quixote, Arnulfo becomes infatuated with a discursive female phantasm –we should not forget that he first heard about the Princess Ermengarda from a ballad- and dedicates his life to the dual aim of becoming a true knight in order to gain possession of the “real” princess. The prince is charmed by the spell of a literary genre and does not possess the power to break out of its absolute laws. He is caught up in the web of narrative conventions in much the same way that Princess Ermengarda is invented and maintained as an image of ideal womanhood by the patriarchal social order. Women are best when they are imagined, rather than engaged in a dialogue with their dragon-like nature (213).

Pero cuando el anciano caballero Arnulfo, después de toda una vida dedicada a perseguir su destino ideal, vence al mago y llega al castillo, ya no conserva ni el más mínimo interés por la amada imagen femenina, sino que solo le queda la antigua fantasía infantil de enfrentarse con el dragón, ahora transformada en una vieja cuenta pendiente consigo mismo:

Pero el caballero Arnulfo no pensaba ya en la Princesa Ermengarda. Como en aquellos días en que por primera vez escuchara la leyenda, solo pensaba en el Dragón. Y en lugar de

desear el combate lo temía, con todas sus fuerzas. Con las pocas fuerzas que le quedaban. Aferrándose al andrajoso pedazo de vida que le faltaba. [...] Pero cada vez que cruzaba un arroyo, el reflejo de su cara arrugada le recordaba el largo precio que había pagado ya por la Princesa. Y sus hábitos de viejo comerciante le exigían recuperar la inversión. Intentarlo. El aliento de fuego del Dragón quemaba sus pesadillas (*Los días de pesca* 46-47).

La realidad, sin embargo, le ofrece un panorama desilusionador, donde el dragón ya no representa la amenaza que imaginaba, sino que es solamente “un juguete roto” al que elimina fácilmente en “un combate que no tendría la forma de sus sueños” (*Los días de pesca* 47). Por su parte, la princesa, destrozada por la muerte de su único compañero, recibe a Arnulfo como al extraño que para ella es:

La Princesa Ermengarda, llorando, se abraza al cuello del Dragón, y trata de devolverle con sus besos su hálito de fuego. No le importa mancharse el vestido muy claro, muy tenue, con la sangre verde de su amigo. Tantos siglos, tantos largos y aburridos siglos han pasado juntos Ermengarda y el Dragón. La Princesa levanta la vista y mira asustada al Caballero, ese desconocido (*Los días de pesca* 48-49).

Shua otorga al personaje femenino la capacidad de reaccionar, dotándolo de personalidad propia y poniendo fin a su cosificación como construcción imaginaria masculina. Desde el punto de vista de la princesa el caballero adquiere, de este modo, una nueva categoría en la escala de autoridad tradicional, en la que se ve desplazado al extremo opuesto del privilegiado lugar que históricamente le había sido asignado. El final del texto revela, pues, al verdadero protagonista anunciado en el título -la princesa-, así como su relación con el resto de los personajes, mostrando una subversión definitiva respecto a la posición de los géneros en el sistema patriarcal.

De este modo el supuesto salvador, tradicionalmente merecedor del instantáneo amor de la liberada damisela, aparece ante esta como una figura amenazante que causa su más profundo extrañamiento. La autora pone, así, en evidencia las asunciones seculares sobre la mujer, que debe aceptar no solo el ser elegida sino estar agradecida por ello. Sin embargo, nuestra princesa no parece haber roto del todo con las imposiciones patriarcales y cae víctima de una especie de síndrome de Estocolmo con respecto al dragón que, pese a ser su carcelero, es también su único contacto con otro ser vivo.

En la dirección que apunta Ksenija Bilbija, podríamos interpretar la confusión que experimenta Ermengarda ante su recién estrenada libertad como una metáfora de las cuestiones a las que se enfrentaron las primeras feministas:

Whom should a woman, a “liberated woman” nevertheless, trust after being incarcerated for so long in the castle structured by patriarchal hegemony? How does the liberation affect

feminism after the flight from the masculine order? Why should the princess suddenly accept the unsolicited “liberator”, a complete stranger, after learning for centuries how to negotiate with her monstrous captor? (214).

Ermengarda es, pues, en sí misma el interrogante abierto al lector sobre la situación de la mujer actual y su opción de aceptar o desafiar los patrones impuestos socialmente sobre ella. La desorientada princesa inaugura también la constante en la obra de Ana María Shua de revisar la figura femenina en los cuentos de hadas, lo que la convierte en una de las escritoras latinoamericanas que podría inscribirse entre las que María Teresa Medeiros-Lichem describe como precursoras de la deslegitimación de las narrativas patriarcales<sup>73</sup>:

I became aware that a singular mode of feminine writing had taken shape in Latin America. The motivation behind many of these women writers has been to question, to understand and to verbalize a specific feminine experience from a perspective of generic disadvantage and oppression. Their aim has not only been to inscribe their text into the discourse of gender, class and race, but to also respond to social and political imperatives. By refusing vertical systems of domination and by challenging the inequalities which still prevail between the powerful and the subjugated, these writers served as eloquent observers and as agents of change in the social transformations that arose in reply to the crisis of modernity (*Reading the Feminine Voice* viii).

En esta línea encontramos “La escoba y la bruja”, el segundo relato que nos interesa en la colección *Los días de pesca*. El texto comienza presentando dos personajes femeninos genéricos -la bruja y la niña- manteniendo una conversación en la que no oímos la voz de la joven pero sí el consejo admonitorio de la bruja como mujer de mayor

---

<sup>73</sup> En las obras recopilatorias *Cabras, Mujeres y Mulas* (1998) y *El libro de las mujeres* (2005) Shua recoge textos que reflejan la misoginia transmitida a través de las tradiciones populares judeocristianas e islámicas. Aunque en este caso no se trata de un trabajo de revisión, la intención de poner en evidencia las ideologías asociadas a la mujer desde cosmovisiones masculinas deja claro el espíritu de cuestionamiento de esta autora:

Las historias, las coplas, canciones y refranes misóginos reunidos en este libro no son infantiles, aunque muchos de ellos han cumplido, por añadidura, la función de educar a niños y jóvenes de ambos sexos, enseñándoles a temer y a desconfiar de ese ser extraño, incomprensible, tan útil y necesario y al mismo tiempo tan difícil de controlar: la mujer. Otros relatos (y proverbios) están dedicados a caracterizar a la mujer ideal y a promover en las niñas la conducta que esa cultura considera correcta en una buena y generalmente abnegada esposa, madre o hija. Y también hay, en todos los pueblos del mundo, cuentos protagonizados por mujeres fuertes, inteligentes, valerosas, dignas de admiración. La diferencia es que estas mujeres se consideran siempre casos aislados, y no paradigmas de su género. Mientras que en los cuentos en que se exhiben los horrores que ciertas mujeres son capaces de cometer, las protagonistas suelen presentarse como ejemplos de características que definen y descalifican lo femenino en términos generales (*El libro de las mujeres* 21).

edad y experiencia: “-Tonta -le dijo la bruja-, con el amor no basta; es necesario legalizarlo” (*Los días de pesca* 59). La razón de la frase se desvela en la línea siguiente: “La niña acarició su vientre en cuarto creciente” (*Los días de pesca* 59). El embarazo de la muchacha se describe posteriormente como consecuencia de un encuentro amoroso provocado gracias al conjuro de amor efectuado por ella misma, procedimiento que indigna a la bruja por la poca pericia demostrada:

-Es increíble, indignante -la bruja hablaba casi para sí misma y sus palabras eran la mismo tiempo una acusación contra la niña-, el daño que hacen esos libritos de divulgación. Las consecuencias están a la vista -echó una mirada rencorosa al vientre de la niña-. Se deja de lado al profesional, se subvierten las jerarquías, cualquier amateur se cree mago. ¿Y ahora me venís a consultar? ¿Recién ahora? (*Los días de pesca* 60).

Un espacio tipográfico divide esta escena con la que terminará el relato y en la que se resuelve la relación personal entre los personajes: el amante de la niña no es otro que el marido de la bruja. En esta ocasión la bruja habla con sus compañeras sobre cómo negó ayuda a la inexperta muchacha y castigó la infidelidad de su esposo a través de una singular venganza:

-Ja, mosquitas muertas a mí -comentaba después la bruja en el segundo aquelarre de la temporada-. La eché a escobazos.  
-¿Y qué pasó con él? -preguntó una bruja joven, compadecida por la suerte de la niña.  
-¿Con el desgraciado de mi marido? Lo convertí en escoba. Era la única manera de tenerlo siempre entre mis piernas (*Los días de pesca* 60).

La escoba, instrumento que en la imaginería tradicional permite a la bruja volar, dotándola de una libertad mágica de la que carecen las princesas, adquiere aquí una connotación fálica asociada en este caso con la dominación del elemento femenino sobre su propia sexualidad. La madurez sexual de la bruja se contrapone así en el relato con la ingenua visión romántica de las relaciones amorosas propia de la juventud, cuyo resultado suele decepcionar el ansia de un final feliz: “Una tímida lágrima dejó caer la niña; deslizóse por el tobogán de su mejilla, dejando un surco negro de delineador” (*Los días de pesca* 60).

Shua rompe en este texto la dicotomía característica de los cuentos de hadas, en los que la imagen de la mujer aparece frecuentemente polarizada entre la vieja bruja mala y la joven bondadosa, para replantear las relaciones femeninas y su importancia en el proceso de crecimiento personal de la mujer. De este modo, el hecho de que la joven acuda a la mujer de mayor edad en busca de consejo, pese a ser esta la mujer del hombre

que ha sido su amante, pone de manifiesto la necesidad de aprendizaje a través de una figura de más autoridad dentro del propio género. Sin embargo, el rechazo orgulloso de la esposa hacia la incauta niña deja abierta la cuestión de la lucha de poder en el campo de las relaciones con el otro sexo<sup>74</sup>.

El motivo de la bruja y su relación con la escoba es utilizado de nuevo por Shua en el microrrelato 213 de la colección *La sueñera* (1984): “Toda bruja tiene su escoba o la desea” (*La sueñera* 93). El poder sugestivo en este caso es aún más fuerte que en el cuento que analizábamos anteriormente, ya que deja al lector una mayor libertad de asociación de ideas, orientada aquí también, hacia la consideración de la escoba como objeto de deseo.

El tercer relato de *Los días de pesca* al que voy a dedicar atención es “El detective, el vampiro y la niña”. De nuevo, no se trata exactamente de una re-escritura de cuento de hadas, pero la intención de cuestionar las estructuras y temáticas de la ficción clásica que presenta, así como la aparición del motivo niña-lobo que lo culmina -común en muchas revisiones de *Caperucita Roja*- hacen su análisis pertinente en la investigación que me ocupa.

Shua nos ofrece una historia entre el género negro y las crónicas vampíricas en la que volverá a utilizar las intromisiones del narrador crítico que apareciera en “Princesa, mago, dragón y caballero” para minar las expectativas creadas en el lector ante un determinado tipo de texto. En esta ocasión, Shua opta por una voz paródicamente analítica que va desgajando minuciosamente los elementos de una historia detectivesca, ofreciendo así una información doble: los eventos ocurridos en la ficción y los pasos seguidos en la elaboración de la misma.

Al ser consciente del proceso de escritura seguido por el autor, el lector participa en la historia tomando un punto de vista activo que le permite el alejamiento necesario para cuestionar las estructuras que subyacen en ella. Así, el relato se abre definiéndose a sí mismo y a sus personajes:

---

<sup>74</sup> Shua retoma el tópico de la bruja y su marido infiel en otro microrrelato: “Hombre que huye”, de *Temporada de fantasmas* (2004). En este texto la autora vuelve a jugar con las expectativas del lector, dejando la información reveladora para el final; así nos presenta a un hombre en apuros perseguido por una bruja para descubrir cuando esta le da alcance que la víctima era en realidad su esposo en busca de aventuras extramatrimoniales. Volveré a este relato al final del presente capítulo en relación con el tema de la huida.

Este cuento incluye a un detective y un vampiro [...] La acción se desarrolla en la calle Corrientes, en el parque Lezica y en otras zonas de la capital. El detective responde, cuando no está distraído, a un nombre indiferente a las vicisitudes del relato y disfraza con sus mecanismos detectivescos una estructura de personalidad maniática y obsesivamente aburrida. El vampiro ha ocultado su identidad precolombina en oficios diversos, insospechables y nocturnos. Durante el cuento trabaja circunstancialmente de tachero. Clásicamente, una joven de blanco y largo cuello concentra los límites de la acción y personajes (*Los días de pesca* 61-62).

Una vez presentado el triángulo de los personajes, se desarrolla una acción en la que la relación criminal-víctima-rescatador evoluciona rompiendo los esquemas preconcebidos del género negro a través de la parodia de sus procedimientos más característicos, incluyendo la técnica cinematográfica y las estructuras del reporte policial:

En presencia de la pareja niña-vampiro se congela la imagen, interrumpido el beso a pocos centímetros del blanco cuello de la niña, interrumpido el segundo y tan gozoso como el primer grito a pocos centímetros de los labios de la niña, inmovilizado incómodamente en la cavidad faringo-laríngea. Se retoma la acción.

El detective y su frustración semiprofesional están a punto de retirarse cuando, inesperadamente, la niña, por oscuras razones

- a) temor potencialmente inspirado por su circunstancial compañero;
  - b) repentina atracción por los ojos marrones del detective;
  - c) constatación táctil de la súbita declinación del empuje de su circunstancial compañero,
- invita al detective a compartir un café que beberá cada uno de su propia taza en una confitería próxima al parque con luz adecuadamente azulada y música pretendidamente funcional (*Los días de pesca* 63).

Mediante la ruptura del momento climático en el que el vampiro se acerca al cuello de la niña y el cambio de foco del interés erótico de esta hacia el detective, Shua nos conduce hacia un final en el que nada es lo que parecía: el supuesto personaje peligroso, el vampiro, ha quedado eliminado de la historia y la indefensa niña -en realidad un travesti- se transforma en lobo sediento de sangre de la nueva víctima, el detective:

Aparentemente finalizadas las palabras y al borde de los hechos, la niña prefiere preanunciarlos con una confesión y consiguiente esclarecimiento de su nuevo amigo. Descubre así el detective que la niña no es tal sino travesti, séptimo hijo varón en su familia numerosa. Sumándose a esos factores el anuncio de la media noche declamado por el locutor de radio Mitre y la recordable luna llena, la niña se transforma en lobizón con el ya mencionado tácito epílogo (*Los días de pesca* 66).

Estos tres relatos que he analizado constituyen, pues, un temprano ejemplo de re-escrituras de los motivos tradicionales de los cuentos de hadas en la obra de Ana María Shua. El epígrafe bajo el que aparecen agrupados junto con otros textos –“Historias de la vida real”- hace que el lector se sienta inclinado, tal como señala Bilbija, a tomar estas



historias de un modo paradigmático o ejemplar (211); sin embargo, en ellos la realidad no es precisamente aquello que esperamos, sino el resultado de giros imprevistos en el devenir de los acontecimientos, lo que hace plantearse al lector la validez de las ideas preconcebidas.

Esta postura de cuestionamiento inaugurada en *Los días de pesca* será continuada por la autora en sus colecciones de microrrelatos donde, como veremos, depurará la técnica de revisión del cuento clásico a través de una ruptura sistemática de los patrones característicos de este género. La propia elección formal de la microficción será clave para la gran eficacia subversiva de los textos que a continuación me propongo analizar.

Prestaré, pues, atención a las reescrituras recogidas en los cuatro volúmenes de minificciones publicados por Shua hasta el momento: *La sueñera* (1984), *Casa de geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000) y *Temporada de fantasmas* (2004). La recurrencia al cuento de hadas como elemento intertextual en todos ellos marca una clara tendencia temática dentro de la obra de esta escritora argentina, lo que me permitirá estudiarla a la luz de la última crítica sobre los ciclos cuentísticos en la literatura latinoamericana<sup>75</sup>.

Dada la repetición de los hipotextos elegidos en las cuatro colecciones antes mencionadas, agruparé las revisiones de acuerdo a su temática, considerando que el conjunto de todas ellas forma una serie integrada en sí misma que va más allá de los límites de cada libro y permite poner en conexión toda la producción microtextual de la autora. Posteriormente, para cerrar el capítulo me referiré a algunos textos que, sin ser

---

<sup>75</sup> El cuento breve anglosajón fue el primero en recibir la atención de la crítica, que bautizó estos textos con el nombre de *short short stories*. En los últimos años han sido muchos los estudios acerca de esta categoría en la literatura hispanoamericana. Investigadores como Lauro Zavala, David Lagmanovich, Guillermo Siles, Dolores M. Koch y Francisca Noguero, entre otros, han coincidido en señalar el carácter marginal de estas escrituras de difícil clasificación, que, ya desde la multiplicidad de nombres que le son asignados – microtexto, microrrelato, cuento brevísimo, minicuento, minificción- se erigen como hijas legítimas de la ruptura estética posmoderna. La crítica especializada propone, además, unos rasgos generales para este tipo de obras, entre los que destacan la extrema brevedad, las estructuras proteicas y elípticas, el uso del humor sobre todo a través de la parodia y la ironía y la intertextualidad (Boráros-Bakucz 2). Cuando un conjunto de minificciones con similitudes formales entre sí aparecen recogidas en un volumen nos encontramos ante lo que Lauro Zavala ha llamado “series fractales” (*La minificción bajo el microscopio* 157) y a lo que otros autores se han referido como “textos integrados” o “ciclos cuentísticos”. Ana María Shua es para todos estos estudiosos un punto de referencia fundamental en la microcuentística actual, hasta el punto de que Guillermo Siles la define como “la culminación definitiva del proceso de formación del género en el siglo XX” (215).

reescrituras, subvierten elementos propios de los cuentos tradicionales recuperando el espíritu de los textos incluidos en *Los días de pesca*<sup>76</sup>.

Comenzaré con su relato más versionado: *El príncipe rana*, que cuenta con siete reescrituras, cinco de ellas recogidas en la sección “Versiones”, en *Casa de geishas*. Los textos de Shua replantean los mecanismos lógicos de este cuento tradicional, donde una caprichosa princesa aprende a ser agradecida besando al amable batracio que, en compensación, se transforma en príncipe. Así, “Sapo y princesa II” nos ofrece una posibilidad no pensada pero perfectamente admisible si continuamos la lógica del cuento: “Pero, habiéndose transformado el sapo en un apuesto príncipe, cómo refrenar su natural impulso de besar al príncipe, que se convirtió nueva y definitivamente en sapo” (*Casa de geishas* 88).

El final circular paradójico se desarrolla de forma más compleja en el microrrelato 150 de *La sueñera*, donde es la propia princesa, después de haber roto el hechizo del príncipe, la que revela su auténtica naturaleza anfibia para encontrarse con la intolerancia de su marido. De este modo, Shua pone en evidencia los diferentes paradigmas estéticos y morales establecidos tradicionalmente para cada sexo:

Este es el cuento de un príncipe convertido en sapo reconvertido en príncipe por el beso de una princesa con la que comete matrimonio sólo para descubrir que ella tiene –sorpresas y dulzuras de la convivencia- la costumbre extraña de atrapar mosquitos con su larga lengua, o el cuento de una rana convertida en princesa reconvertida en rana por el abandono de un indignado desagradecido príncipe, todo depende, en fin, de qué lado se lo mire (*La sueñera* 68-69).

La denuncia que podemos inferir de este texto debe ser entendida dentro del cuestionamiento sistemático de la autora hacia todas las estructuras ideológicas asimiladas, lo cual motiva, tal como describe Irma Verolín, la producción de unas “historias en las que aquello en lo que se confía se convierte en el agresor, es la traición de las formas, de las leyes conocidas, de lo que se espera según la experiencia o el saber acumulados” (277). La superación de la ideología feminista<sup>77</sup> y la desacralización de los

---

<sup>76</sup> Creo pertinente insistir en la idea de cómo los textos de Shua vuelven una y otra vez sobre ellos mismos a través de sus diferentes colecciones de relatos y microrrelatos, en una macro-estructura que parece girar en espiral, regida por sus propias leyes internas, y que quizá sólo pueda analizarse a la luz de la clasificación inverosímil –si se me permite el guiño- de una “botánica del caos”.

<sup>77</sup> La profesora Noguero ha insistido en la crítica más allá del feminismo ejercida por las principales autoras contemporáneas que han trabajado reescrituras de cuentos de hadas:

mitos tanto masculinos como femeninos quedan reflejadas en “Sapo y Princesa I” de la colección *Casa de geishas*, donde, en palabras de Noguero, se plantea “que los seres maravillosos no tienen cabida en los prosaicos tiempos modernos” (“Para leer con los brazos en alto” 199):

Si una princesa besa a un sapo y el sapo no se transforma en príncipe, no nos apresuremos a descartar al sapo. Los príncipes encantados son raros, pero tampoco abundan las auténticas princesas (*Casa de geishas* 87).

Los siguientes textos de “Versiones”, “Sapo y princesa III” y “Sapo y princesa IV”, utilizan la técnica de “bola de nieve” (Noguero, “Para leer con los brazos en alto” 199), combinada con el recurso referido por Lauro Zavala como “enumeración epifánica”, que consiste en el nombramiento sucesivo de una serie de elementos hasta llegar a una súbita revelación (“Estrategias literarias” 181). En ambos relatos se crea ansiedad en el lector por conocer el resultado final, el cual se resuelve a través de un giro humorístico que ridiculiza en un caso el comportamiento narcisista y en otro la ambición humana:

La princesa besa al sapo, que se transforma en príncipe, besa al príncipe, que se convierte en jofaina, besa a la jofaina, que se transforma en petrel, besa al petrel, que cambia su forma por la de un heliotropo, besa al heliotropo que se vuelve espejo y es inútil y hasta peligroso que la princesa siga insistiendo en besar su propia imagen pero lo hace, de todos modos, complacida (*Casa de geishas* 89).

Envalentonada por su primer éxito con el sapo, la princesa dedica sus días a besar a los burros, a las arañas, a los buitres, a los gusanos, a los jabalíes, a las víboras, a los caracoles y a los palafreneros, obteniendo, hay que reconocerlo, alguna ocasional transformación (bajo la celosa mirada del príncipe): un jabalí convertido en víbora, algún buitre que pasa a ser caracol, y la siempre renovadora esperanza de los palafreneros, que sueñan con transformarse en herederos del trono (*Casa de geishas* 90).

En “Sapo y princesa V” Shua da una vuelta de tuerca más en su exploración de las posibles transformaciones a partir del binomio sapo-príncipe, quedando claro que la única manera de enfrentar la realidad es ir más allá del final feliz:

Considerando la longitud y destreza de su lengua, la princesa se interroga sobre su esposo. ¿Fue en verdad un príncipe antes de ser sapo? ¿O fue en verdad sapo, originalmente sapo, a quien hada o similar concediera el privilegio de cambiar por humana su batracia estirpe si

---

En el plano literario, las escritoras contemporáneas han desvelado el contenido sexista y patriarcal de los cuentos de hadas invirtiendo los papeles y yendo más allá del final feliz. El enfoque idealista ha dado paso a la revisión irónica, cruenta o humorística, a través de la que se reflejan las nefastas consecuencias que el arquetipo convencional ha acarreado a la mujer y, de manera más ocasional, al hombre. En la mayoría de los casos los finales se presentan abiertos: no ofrecen alternativas a los modelos tradicionales, pero brindan sugerencias sobre cómo vivir al margen de las cuestiones de género. En los textos quedan al descubierto los silencios seculares de la mujer, los aspectos animales de la sexualidad y los económicos del matrimonio (“Para leer con los brazos en alto” 197-198).

obtuviera el principesco beso? En tales dudas se obsesiona su mente durante los sudores del parto, un poco antes de escuchar el raro llanto de su bebé renacuajo (*Casa de geishas* 91).

Por último, me interesa contemplar el único microrrelato referido a los cuentos de hadas que no se halla en esta colección bajo la sección “Versiones” sino bajo la homóloga “Casa de Geishas”, titulado “Para princesa muy lectora”. En el mundo ecléctico tejido por Shua, donde nada es lo que parece –“Claro que no es una verdadera Casa y las geishas no son exactamente japonesas [...]. A qué escandalizarse de que ni siquiera sean travestis [...], de que ni siquiera tengan ombligo” (*Casa de geishas* 10)-, el sapo recupera su simbología sexual –clara en la tradición oral- para ponerse al servicio de los caprichos de múltiples princesas:

A tal punto están previstos todos los deseos y provisto todo lo necesario para satisfacerlos, que se incluye entre el personal a un sapo bien alimentado para princesas que deseen experimentar ciertos trucos o intentar mutaciones. Después de veinte princesas se lo reemplaza por uno recién salido del estanque. De acuerdo con el resultado de las experiencias, al anterior se le entierra o se le rinde pleitesía (*Casa de geishas* 56).

La inclusión de mujeres como clientas de una casa de placer y las connotaciones sociales inferidas de la palabra “princesa” permiten a Shua romper los tabúes tradicionales relacionados con la sexualidad femenina, a la vez que se descentraliza el relato clásico para convertir al sapo en un fetiche erótico. El texto entra así en relación con la colección a la que pertenece donde, tal como apunta Guillermo Siles: “La casa de la simulación es burdel y, al mismo tiempo, lugar donde no solo se satisfacen, sino también donde se originan y estimulan los deseos; en este movimiento, el libro trabaja irónica y refractariamente con la apropiación de los discursos sociales” (243).

El siguiente cuento más versionado por Shua es *Cenicienta*, que cuenta con cinco revisiones, repartidas entre *La sueñera* –un texto- y *Casa de geishas*, con una serie de cuatro reescrituras. El relato de *La sueñera* lleva el número 200 de la colección y recurre a la técnica de la enumeración que habíamos visto anteriormente en versiones del *Príncipe rana*; esta vez no se progresa hacia transformaciones futuras a partir del elemento ya transformado en la historia tradicional –en el caso de *Cenicienta* la calabaza que se convierte en carroza-, sino que se exploran las posibles transformaciones pasadas que ese elemento pudo haber tenido hasta alcanzar la forma con que originalmente se nos mostró en el conocido relato: “Después de haber sido la carroza de *Cenicienta*, qué difícil

volver a ser zapallo si no hubiese sido antes piedra de afilar y antes canela y antes nutria y antes baobab y antes aún brahamán y pecador” (*La sueñera* 88).

Los cuatro textos recogidos en *Casa de geishas* se alejan de este ludismo para crear un corpus de relatos integrados bajo la idea del estereotipo femenino que anula la personalidad de la mujer. De este modo, los tres primeros se centran en el zapatito de cristal<sup>78</sup> como símbolo de la aprobación masculina y la falacia que esta representa. Así, la protagonista de “Cenicienta I” esperará en vano la llegada de un príncipe, más interesado en coleccionar “trofeos” que en establecer relaciones románticas: “A las doce en punto pierde en la escalinata del palacio su zapatito de cristal. Pasa la noche en inquieta duermevela y retoma por la mañana sus fatigosos quehaceres mientras espera a los enviados reales. (Príncipe fetichista, espera vana)” (*Casa de geishas* 74).

En “Cenicienta II”, la autora plantea la asimilación del dictado masculino a través del modelo que representa la famosa protagonista del cuento, burlándose en la última línea de cómo este comportamiento impuesto resulta ridículamente inútil en la prosaica realidad: “Desde la buena fortuna de aquella Cenicienta, después de cada fiesta la servidumbre se agota en las escalinatas barriendo una atroz cantidad de calzado femenino, y ni siquiera dos del mismo par para poder aprovecharlos” (*Casa de geishas* 75).

El previo conocimiento de la historia es también el punto de partida de “Cenicienta III”, donde Shua plantea el tema de la manipulación del cuerpo femenino para complacer los patrones estéticos establecidos. En este caso, la autora retoma la versión de los hermanos Grimm en la que se narra la automutilación de las hermanastras para adaptar

---

<sup>78</sup> Shua elige el zapato de cristal descrito por Perrault frente al de piel de la versión de Basile o al de oro de los hermanos Grimm. Se ha comentado en muchas ocasiones que Perrault debió equivocarse al transcribir de las versiones orales francesas *vair* (piel jaspeada) por *verre* (cristal); sin embargo, el zapato de inverosímil –e incomodísimo- material ha pasado a la cultura popular a través de las versiones más difundidas del cuento, incluida la de Walt Disney. El psicoanalista Bruno Bettelheim opina que Perrault no cometió un error sino que deliberadamente utilizó el cristal para dotar al zapato de una transparencia que evitaría el poco elegante episodio de las mutilaciones de los dedos por parte de las hermanastras, ya que a través del vidrio las heridas podrían verse. Bettelheim considera que este y otros detalles exclusivos del relato de Perrault –como la calabaza convertida en carroza- son precisamente los que han hecho su versión la preferida hasta nuestros días, ya que con estos elementos fantásticos “la «Cenicienta» de Perrault queda reducida a una hermosa fantasía, en la que no nos sentimos implicados en absoluto. Sin embargo, este es el tipo de historia que quieren oír la mayoría de las personas” (270). Cabría cuestionarse si el gusto social por la versión en la que la heroína, según el propio Bettelheim, “es demasiado sosa e insulsamente buena” y “carece de toda iniciativa” frente a las protagonistas que “son, en otras versiones, mucho más humanas” (260) no es una tendencia casual, sino fruto de la mentalidad patriarcal inculcada.

sus pies al codiciado zapato. Ante la igualdad física de las mujeres entre las que puede elegir para contraer matrimonio, el príncipe se vale del criterio económico, razón que posiblemente no quede registrada en la reescritura de su propia esposa. De este modo, Shua supera de nuevo la mera crítica feminista y explora las falacias de la historia:

Advertidas por sus lecturas, las hermanastras de Cenicienta logran modificar, mediante costosas intervenciones, el tamaño de sus pies, mucho antes de asistir al famoso baile. Habiendo tres mujeres a las que calza perfectamente el zapatito de cristal, el príncipe opta por desposar a la que ofrece más dote. La nueva princesa contrata escribas que consignan la historia de acuerdo con su dictado (*Casa de geishas* 76).

La última revisión de *Cenicienta* se vale de la jerga del psicoanálisis para mostrarnos a la protagonista después de su casamiento, el cual no le trae la felicidad esperada sino una continuación de la obediencia a las imposiciones del otro, lo que acaba por anular su ya minada personalidad: “Nada fuera de lo común en esta dupla que terminan por conformar esposo y madre, confundándose en una sola entidad exigente, amenazante, superyoica (en este caso príncipe-madrastra), en la frágil psiquis de Cenicienta” (*Casa de geishas* 77). De esta manera, Shua no solo subvierte el final feliz de la historia tradicional sino la extendida interpretación psicológica del cuento, en la que el matrimonio simboliza la completitud psíquica del individuo<sup>79</sup>, entrando en consonancia con otras revisiones contemporáneas que, tal como apunta Carolina Fernández, “cuestionan la felicidad que pueda derivarse de matrimonios basados en términos patriarcales que dejan a la mujer indefensa y a merced del marido” (“Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta” 155).

En relación con la exploración psicoanalítica de los relatos tradicionales, el microtexto 21 de *La sueñera* da un giro humorístico al relato de *Caperucita* para plantear la envidia provocada en la adolescente por la madurez sexual de la mujer adulta: “Con petiverias, pervincas y espicanardos me entretengo en el bosque. Las petiverias son olorosas, las pervincas son azules, los espicanardos parecen valerianas. Pero pasan las horas y el lobo no viene. ¿Qué tendrá mi abuelita que a mí me falte?” (*La sueñera* 20). Para Fiona Mackintosh, la efectividad subversiva de esta reescritura radica en la

---

<sup>79</sup> Bruno Bettelheim en su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (1976) afirma que “Cenicienta guía al pequeño desde sus peores sufrimientos –desilusión edípica, angustia de castración, mala opinión de sí mismo debido a la creencia de la mala opinión que los otros tienen de él- hacia el desarrollo de su autonomía y capacidad de trabajo, ayudándole a alcanzar una identidad positiva por sí solo” (284).

sustitución cómica del miedo por el deseo y en el cuestionamiento de la jerarquía “matrilineal” –abuela, madre, niña- tradicionalmente inalterable (160).

El afilado humor con el que Shua elabora las revisiones de los cuentos tradicionales adquiere un tono ácido en sus dos versiones de *Blancanieves*, ambas recogidas en *Casa de geishas*. En ellas se desplaza a los personajes fantásticos a una existencia real en la que se destruyen los finales felices y se denuncia lo absurdo de la conducta humana y sus sacralizaciones. Así, en “Los enanos son mineros” el matrimonio y sus acuerdos, que en un principio parecían una “solución sensata” (*Casa de geishas* 79), no proporcionan la esperada satisfacción a la pareja, sino que desencadenan una serie de eventos que destruyen los dos pilares canónicos de la institución matrimonial –el económico y el sentimental-, conllevando una rutina desencantada:

Los enanos, mientras tanto, han cavado un túnel que los lleva directamente a la bóveda del Banco Central. Ejerciendo su natural oficio, extraen los lingotes de oro que respaldan la emisión monetaria del reino. El subsiguiente caos económico provoca la caída de la familia reinante. Encabezan la sublevación los verdaderos jardineros, despedidos por causa de los enanos.

Blancanieves y el Príncipe se refugian en la casita del bosque. La Reina mala está vieja y aburrida y de vez en cuando los visita: su hijastra es ahora una mujer de cierta edad y el espejo mágico le dice que las hay más bellas. (El espejo es malvado pero no miente). Los enanos se separaron y escriben desde países lejanos y diversos.

El príncipe se acuerda a veces de su primera esposa y se pregunta cómo habría sido su vida si no se hubiera separado de Cenicienta (*Casa de geishas* 79-80).

Por su parte, el brevísimo “En cajas de cristal” plantea la soledad y el vacío existentes tras cualquier tipo de mesianismo: “Lenin y Blancanieves en sus respectivas cajas de cristal y esa larga fila de príncipes azules, de turistas que no alcanza a colmar la pavorosa ausencia de enanitos” (*Casa de geishas* 132).

La última revisión de un personaje concreto de los cuentos de hadas a la que voy a referirme es la única versión de la autora dedicada a *La Bella Durmiente*. Este microrrelato, número 78 de *La sueñera*, presenta un ejemplo típico del sentido del humor de la autora, en el que la ironía funciona como escalpelo que disecciona las partes ocultas en los patrones asumidos. En la lógica del relato, la paradigmática pasividad de la princesa proporciona al matrimonio una “eterna” insatisfacción sexual:

Durante cien años durmió la Bella. Un año tardó en desperezarse tras el beso apasionado de su príncipe. Dos años le llevó vestirse y cinco el desayuno. Todo lo había soportado sin quejas su real esposo hasta el momento terrible en que, después de los catorce años del almuerzo, llegó la hora de la siesta (*La sueñera* 78).

Me interesa ahora comentar una serie de minitextos en los que Shua subvierte las historias tradicionales a través de la desarticulación de los mecanismos propios del género más que mediante la revisión de un personaje concreto, recuperando así en cierta manera el espíritu de las revisiones integradas en *Los días de pesca*. Estas reescrituras se hayan concentradas en su mayoría en las dos últimas colecciones de microrrelatos de la autora, *Botánica del caos* (2000) y *Temporada de fantasmas* (2004), y en ellas los cuentos se filtran en el desorden orgánico creado por las ideas y tradiciones adquiridas como espectros de una cultura en proceso de transformación.

El profundo choque entre el funcionamiento de las historias heredadas y la realidad se encuentra en la base de casi todos estos textos, en los que se plantea el prosaísmo de la vida humana en contraste con las expectativas creadas por nuestras propias fabulaciones. De este modo, en “Semillas de buena calidad” encontraremos poco maravilloso el hecho de que las semillas de maíz sean capaces de brotar sin cuidado alguno frente a aquellas “habas mágicas que llevaban al niño más allá de las nubes hasta la casa del gigante” (*Botánica del caos* 20).

Asimismo, en “De Boccaccio”, después de describir la romántica historia de dos amantes de noble cuna, la autora concluye con una amarga reflexión: “De donde se deduce que la pasión sincera y las respuestas conmovedoras son imprescindibles para ser transformado en personaje y vivir eternamente. Pero para prolongar el modesto lapso de una vida humana, es mucho mejor tener parientes ricos” (*Botánica del caos* 148).

La mundana existencia puede incluso anular por completo la posibilidad de sucesos maravillosos. Así, en “Annelise, Hermelinda y Botafogo” los tres protagonistas, cuyos nombres nos trasladan de inmediato a la esfera de los cuentos, son absorbidos por sus respectivas rutinas en una ciudad que fracasa como ámbito para lo fantástico:

De cómo Annelise, Hermelinda y Botafogo recorrieron inútilmente las avenidas, entraron a buena parte de los bares, cafés y restaurantes, transitaron callejuelas secretas, mudaron sus viviendas, cabalaron transportes colectivos y fueron devorados por trenes subterráneos, asistieron a escuelas numerosas, trabajaron en múltiples empresas, tuvieron largas vidas simultáneas, pero como la ciudad es tan grande, no llegaron a encontrarse ni se conocieron jamás (*Botánica del caos* 163).

En otras ocasiones son los humanos los incapacitados para descubrir el lado oculto de la realidad, ese que hemos vislumbrado a través de las lecturas infantiles y que la vida adulta niega. Así lo muestra Shua en “Conocer al lobo”, donde el cuento de *Capucina*



funciona como hipotexto ya asimilado por la joven narradora: “Me llevan al zoológico a conocer al lobo. ¡He oído tanto hablar de él!” (*Botánica del caos* 172). En esta minificción la autora conecta con la idea desarrollada por Luisa Valenzuela en el relato “Si esto es la vida yo soy Caperucita Roja” de su colección *Simetrías* (1993), donde una progresiva animalización de la protagonista conduce al autorreconocimiento final a través de la fusión niña-abuela-lobo. En el caso de Shua, el lobo interior trae consigo el lado más angustioso de los instintos:

Exijo ver al lobo, al verdadero. Este es el único lobo, me dicen, no hay otro. A los cuatro años ya sé que los adultos engañan y se engañan. Me juro a mí misma no crecer más de lo necesario: me juro buscar al lobo, conocerlo. Es un juramento estúpido. Muchos años después me arrepiento (y es inútil) aullando de hambre y de pena con nostalgia de luna (*Botánica del caos* 172).

En *Temporada de fantasmas* me interesan los microtextos recogidos bajo el epígrafe “Misterios de la ficción”, en los que la autora continúa desarticulando los mecanismos típicos en los que se sustentan los cuentos tradicionales y da muestras de una clara conciencia posmoderna. De este modo, en “El niño terco” Shua denuncia con ironía la moral castigadora de las historias canónicas destinadas al público infantil<sup>80</sup>:

En un apartado de su obra dedicado a las leyendas infantiles, los hermanos Grimm refieren un cuento popular alemán que la sensibilidad de la época consideraba particularmente adecuado para niños. Un niño terco fue castigado por el Señor con la enfermedad y la muerte. Pero ni aún así logró enmendarse. Su bracito pálido, con la mano como una flor abierta, insistía en asomar fuera de la tumba. Solo cuando su madre le dio una buena tunda con una vara de avellano, el bracito se retiró otra vez bajo tierra y fue la prueba de que el niño había alcanzado la paz.

Los que hemos pasado por este cementerio, sabemos, sin embrago, que se sigue asomando cuando cree que nadie lo ve. Ahora es el brazo recio y peludo de un hombre adulto, con los dedos agrietados y las uñas sucias de tierra por el trabajo de abrirse paso hacia abajo y hacia arriba. A veces hace gestos obscenos, curiosamente modernos, que los filólogos consideran dirigidos a los hermanos Grimm (*Temporada de fantasmas* 23).

A continuación, Shua retoma dos personajes paradigmáticos de la cuentística clásica para desplazarlos la mundana realidad. Se trata de la bruja y el pájaro azul, ambos enmarcados en los tópicos tradicionales de la búsqueda y la huida. En el caso de “El

---

<sup>80</sup> En el texto “El mapa del tesoro”, del mismo epígrafe, Shua demuestra nuevamente que la posmodernidad no respeta los parámetros de la moral establecida:

Dos pícaros le venden a un tonto el mapa de un tesoro. El tonto cava en el lugar indicado y no encuentra nada. Los pícaros apuestan el dinero en el casino y ganan una fortuna. La mujer del tonto lo abandona y se va con uno de los pícaros o quizás con los dos. El tonto se sienta a la puerta de su choza a lamentarse de la ruptura de los códigos tradicionales (*Temporada de fantasmas* 32).

pájaro azul”, la autora convierte al personaje popularizado por Madame D’Aulnoy<sup>81</sup> en presa de un hambriento y desilusionado perseguidor, poniendo en evidencia la brevedad de la felicidad accesible al hombre: “Lo atrapa en un día frío, desgraciado. El anciano está hambriento. El pájaro está flaco pero es carne. Le arranca sus plumas todavía azules con cuidado, lo espeta en el asador y se lo come. Ahora se siente satisfecho, brevemente feliz” (*Temporada de fantasmas* 26).

En “Hombre que huye” la autora recupera el tema de la infidelidad masculina desarrollado en el relato “La escoba y la bruja”, de *Los días de pesca*. En ambos textos la mujer-esposa reacciona territorialmente ante las correderías extramatrimoniales del marido, atraído por mujeres de menor edad. Shua nos hace pensar de nuevo en el rechazo social hacia la sexualidad femenina en la madurez, el cual podemos ver concentrado en la acepción coloquial que, según el Diccionario de la Real Academia, comporta la palabra bruja: “mujer fea y vieja” (*DRAE*).

En el microrrelato al que me refiero se vuelve a poner en práctica la técnica de la enumeración epifánica. En esta ocasión se trata de una serie de objetos que van convirtiéndose en obstáculos entre los dos protagonistas -el hombre que huye y la bruja que lo persigue- creando una tensión que se resuelve en la inversión de los roles víctima/perseguidor, ya que es la bruja la que sufre las persecuciones de jovencitas por parte de su esposo:

Para detener a la bruja que lo persigue, arroja un peine y el peine se convierte en bosque. Jadeando, la bruja atraviesa el bosque y los árboles que se inclinan con la fuerza de su aliento. Entonces el hombre arroja una piedra, y la piedra se convierte en una montaña. Jadeando, la bruja trepa la montaña, y provoca avalanchas la fuerza de su aliento. El hombre deja caer una lágrima y la lágrima se convierte en un lago. Pero la bruja se inclina sobre el agua y se bebe el lago hasta dejarlo seco. Después atrapa a su marido y se lo lleva para la casa, es hora de cenar y no de andar correteando ninfas (*Temporada de fantasmas* 28).

Para cerrar este capítulo, me interesa comentar el último microrrelato de *Temporada de fantasmas* que alude a los cuentos tradicionales y que representa de una manera especial la esencia de las revisiones de este tipo de relatos en el contexto de mi

---

<sup>81</sup> El relato “El pájaro azul” (“L’Oiseau blue”) fue publicado por la escritora francesa Madame D’Aulnoy dentro de su colección *Le Contes des Fées* (1697). En él, el príncipe Charmant es convertido en pájaro azul por haberse enamorado de la hijastra de la reina y no de su hija. El microrrelato de Shua puede relacionarse también con la película de George Cukor *El pájaro azul de la felicidad* (1976), en la que se desarrolla una metafórica persecución de la felicidad representada por un pájaro azul.

trabajo. Se trata de “El caballero vengativo”. En él, una doncella elude la muerte a través de una ingeniosa treta, pero cae de nuevo en las manos de su asesino:

La doncella astuta sabe que el caballero la odia y la ama. En la noche de bodas, acuesta en su lugar a una muñeca de su tamaño hecha con miga de pan. Una vejiga llena de leche y miel ocupa el lugar del corazón.

El caballero entra al cuarto en penumbra. Clama venganza. Parte con su daga el corazón de la que cree su amada. Un líquido dulce y espeso salpica su cara, sus labios.

-¡Qué dulce era mi amor!- solloza desesperado-. Ojalá pudiera volverla a la vida.

-Aquí estoy- dice la joven astuta, emergiendo desde debajo de la cama.

-Para volver a matarla una y otra vez- dice feliz el caballero, clavándole la daga.

Después, reinicia los sollozos (*Temporada de fantasmas* 33).

Tal como apunta la propia Shua en la entrevista realizada para esta investigación (Anexo VI. 1.1. 301), el motivo del caballero que intenta asesinar a una dama que se ha mostrado más inteligente que él –y resulta engañado por ella en tal intento- ha estado presente en la tradición folclórica al lado de otros relatos en los que, por el contrario, la mujer es presentada como un ser de pocas luces. En el caso del tema elegido por la autora, el de la muchacha que, conocedora de las intenciones criminales de su esposo, se representa a sí misma en el lecho nupcial por una muñeca rellena de miel, estamos ante uno de los desenlaces propios de los cuentos pertenecientes al ciclo de “La Joven Lista” (Gutiérrez 54).

Shua proporciona a la historia un bucle final en el que el caballero aprovecha su segunda oportunidad al encontrarse con la joven, pero no para reconciliarse con ella sino para llevar a cabo su crimen. La vuelta al llanto del asesino nos deja con una inquietante impresión respecto a los instintos violentos y la incapacidad humana para controlarlos. En “Arroz con leche”, relato aludido anteriormente en esta tesis, Rosario Ferré también revisa este motivo. En su caso, la muchacha, después de utilizar la treta de la muñeca rellena de miel, lleva a la muerte a su victimario. El potencial para la interpretación feminista de este cuento de Ferré desaparece en el microrrelato de Shua que, sin conocer la versión de la puertorriqueña (Anexo VI. 1.1. 303), da una vuelta de tuerca más a la deconstrucción de un conocido motivo de la cuentística tradicional.

Esta conexión muchas veces inconsciente entre las autoras que dedican parte de su obra a la reescritura del cuento maravilloso es un aspecto que me interesa subrayar, ya que pone en evidencia una necesidad común fruto de la estética de la que se nutren estas escritoras. La siguiente descripción de Guillermo Siles, que resume la utilización de la

tradición oral por parte de Shua tal como ha sido analizada en este capítulo, podría de hecho aplicarse a todas y cada una de las autoras analizadas en este trabajo:

Las relecturas de la cursilería y el lugar común abandonan la perspectiva emparentada con gestos tiernos de la infancia, ya que efectúan, a instancias del humor malevolente y corrosivo, un proceso de distanciamiento en el lector, y son capaces de devolvernos una visión irreverente, desacralizada acerca de las cristalizaciones de ciertos aprendizajes y de modelos culturales desgastados por el uso. Estos gestos subvierten los valores establecidos, enjuician los aspectos ramplones de la vida contemporánea y desarticulan las estructuras del discurso patriarcal, cuya hegemonía persistió durante siglos en las sociedades occidentales (225).

#### IV. 2.5. Espido Freire: Cuentos de hadas “in/filtrados” en la escritura

Espido Freire (Bilbao, 1974) cita en más de una ocasión un poema de dos líneas de Leopoldo María Panero titulado “Érase una vez”, en el que se subvierte radicalmente el enfoque desde el que se relatan las historias con final feliz: “Cuentan que la Bella Durmiente/ nunca despertó de su sueño”<sup>82</sup>; así dice el poema y así ocurrirá en los textos de Espido, donde la fascinación por el folclore y sus posibilidades como elemento intertextual nos acerca a los elementos más oscuros de los cuentos de hadas, presentándonos unos protagonistas que traspasan a menudo el espacio real de la existencia.

La utilización del relato tradicional como subtexto alcanza en esta escritora una dimensión global, que impregna toda su obra y determina un estilo literario caracterizado por la evolución de unas mismas constantes. En su artículo “Espido Freire: una nueva visión de los cuentos de hadas”, Paula López Jiménez analiza estos elementos nucleares, que producen lo que ella llama una escritura de “círculos concéntricos” en la que el tiempo, los personajes, los espacios y las leyendas se construyen a través de una estructura narrativa marcada por la repetición (151).

Así, los cuentos de hadas aparecen filtrados en los textos de Espido como un ingrediente narrativo esencial desde sus más tempranas creaciones: *Irlanda* (1998), su primera novela publicada, y *Cuentos malvados* –compilación de relatos juveniles dados a conocer al público en 2003–, para llegar a desarrollarse más tarde como tema ensayístico en *Primer amor* (2000). Nos centraremos, pues, en estas tres obras para analizar cómo la

---

<sup>82</sup> Este poema, recogido en la temprana obra del autor *Así se fundó Carnaby Street* (1970) aparece citado en *Primer amor* (*Primer amor* 185). Más tarde, la escritora expresará su admiración por estos versos en su entrevista con Alfredo Valenzuela: “Nadie podría fundir mejor en una frase la muerte, la leyenda, y el misterio” (86). Cabe mencionar que Panero incluye en la misma colección de poemas el titulado “Blancanieves se despide de los siete enanos”, en el que el abandono de Blancanieves de la casa de sus anfitriones produce la decadencia y destrucción del entorno que hasta entonces ha compartido con ellos. La conclusión feliz queda así sustituida por un final absoluto de la historia y sus personajes, paralelo al sueño eterno de la Bella Durmiente:

Los espejos silenciosos, ahora, qué grotescos, envenenados peines, manzanas, maleficios, qué olor a cerrado, ahora, qué grotescos. Os echaré de menos, nunca os olvidaré. Pañuelos que se pierden en el horizonte. A lo lejos se oyen golpes secos, uno tras otro los árboles se derrumban. Está en venta el jardín de los cerezos (57).

recuperación de los conocidos relatos incluye a la autora dentro de la corriente posmoderna que nos interesa abordar en el presente estudio.

Comencemos por *Irlanda*, novela que no solo supuso el debut de Freire en el panorama literario español sino que estableció unas pautas en su escritura que tanto la crítica como la propia autora siguen tomado como referencia. Así, la publicación norteamericana *Fairy Tale Review*, proyecto dirigido por Kate Bernheimer y dedicado a la recopilación de autores contemporáneos que utilizan en sus obras la estética y los motivos de los cuentos de hadas, incluye en su último volumen –*The violet issue* (2007)– el primer capítulo de esta obra.

En *Irlanda* Freire desarrolla la historia de Natalia, una joven de quince años que, después del fallecimiento de su hermana Sagrario tras una larga enfermedad, es enviada a la finca familiar a pasar el verano con sus primos, entre los que se encuentra la hermosa y egocéntrica Irlanda. El ambiente alrededor del caserón, una vez habitado por los antepasados de la familia, y la constatación de la presencia de la hermana muerta en los pensamientos de Natalia crean una atmósfera en la que los personajes parecen moverse en un tiempo indefinido entre la vida y la muerte. Es precisamente esta atemporalidad la que dota a la narración de la sensación de eternidad propia de las leyendas y los cuentos de hadas:

El viento comenzó a golpear contra las ventanas, y a colarse bajo las puertas, y yo me encontré en la habitación del pozo, sola de nuevo, sin saber ya si soñaba o si el tiempo se enroscaba de manera extraña y debía repetir de nuevo la misma vida desde el entierro de Sagrario y llegar a la casa del campo y acostarme en la habitación del pozo y recordar a Sagrario moribunda y vivir el entierro, como esos espejos que reflejan espejos hasta el mareo. Poco a poco recordé que había cosas nuevas, cosas que aún no había vivido, y que por tanto el tiempo caminaba como era debido.

Escondí la cabeza bajo las sábanas y escuché, con el corazón golpeándome en el pecho. El viento se deslizaba entre los dedos de los muertos, y me traía sus voces; y yo no quería escuchar nada. Si alguna vez llegara a entender lo que decían en susurros, me uniría a su cortejo y quedaría cautiva para siempre, presa entre los dos mundos (*Irlanda* 46-47).

Para Toshiya Kamei, este rasgo hace de Freire una escritora singular dentro de la corriente revisionista de los cuentos tradicionales, ya que presenta a sus personajes “in a world full of magical qualities” frente al “gritty urban realism” al que tienden otras autoras. Según Kamei, Freire se sitúa de esta manera en la línea del realismo mágico, aunque conectando con la corriente feminista que revisa los cuentos de hadas priorizando el punto de vista de la mujer (32).

Heredera de Ana María Matute en la búsqueda del misterio de las leyendas e historias contadas al amor de la lumbre, Freire retoma los cuentos de hadas para destacar su aspecto más subversivo. Así, en *Irlanda* Sagrario se transforma en una Bella Durmiente cuyo dormir deriva en una muerte que, solo al final del relato, descubriremos como asesinato a manos de la propia Natalia. Para la enferma Rosario la vida se había convertido en un estado tortuoso entre el sueño y la vigilia que la lleva a desear el fin, deseo ejecutado por su hermana ante los propios ojos del lector sin que este sea consciente de ello; solo una relectura nos permitirá descifrar en la descripción de Natalia la sinonimia no metafórica entre sueño y muerte:

-No poder bailar jamás, no saber si es el vacío lo que se abre tras mi ventana o en esta ciudad casi olvidada, no despertar ya jamás, no imaginar que duermo –lloró en voz muy baja, con lagrimones lentos-. Quiero irme ya. Quiero terminar de una vez. Ahora estaría preparada para morir. Debería morirme ahora que dejo el único camino en el que he estado, el único que me han permitido conocer. Y avanzo tan sola...  
La miré durante mucho tiempo y sentí el silencio en que nos dejaba con su muerte. Entonces coloqué suavemente su cansada cabeza en la almohada y la dejé dormir hasta el día siguiente. Por la mañana la encontramos muerta, tan lejos en la senda que apenas nos decía adiós con la mano (*Irlanda* 27-28).

A partir de ese momento la voz de Sagrario acompañará a su hermana, surgiendo en sus recuerdos como una Bella Durmiente espectral que la interpela desde el otro mundo: “¿Duermes, Natalia? Te escucho tan lejana que debes estar dormida. ¿Y sueñas? Cuéntame tus sueños. Hace tanto tiempo que duermo que ya no tengo tiempo para fantasías. [...] Llevo demasiado tiempo durmiendo” (*Irlanda* 92). Sagrario, al igual que la Bella Durmiente del poema de Panero, jamás despertará de su sueño, pero sigue presente a través de esa pregunta que se intercala repetitivamente en la narración – “¿Duermes, Natalia?”-, sumiendo a la protagonista en un estado psicológico a caballo entre el mundo real y el de sus propios fantasmas, con los que se identifica: “No había finales felices, no había bailes con príncipes misteriosos de mirada de agua calmada y mi sueño, como el de Sagrario, no se acabaría jamás” (*Irlanda* 166).

La súbita revelación de la protagonista como personaje psicótico responsable no solo de la muerte de su hermana sino de la de los animales que aparecen cargados de simbolismo a lo largo de toda la novela –la tortuga de Sagrario que puebla sus pesadillas, el gato de su prima y las crías de urraca que se había comprometido a cuidar-, pone al

lector en la sospecha de lo que ocurrirá a continuación: la muerte falsamente accidental de Irlanda.

Y con un golpe seco que arrasó todas mis fuerzas empujé a Irlanda hacia el sol que se escondía. La baranda cedió, y yo caí al suelo sobre los restos de la almena que se venía abajo. Oí un chillido animal y el grito de Gabriel. La torre derrumbada se inmovilizó como un movimiento más en el tablero de ajedrez [...].

Miré hacia abajo. El camino había desaparecido. La hierba continuaba en su lugar, y salpicados entre ella, trocitos de vidriera de la capilla. Me llené de sollozos hipócritas y nada estropeó la satisfacción de ver roto el hermoso cuerpo de Irlanda (*Irlanda* 180-181).

La torre desde la que es empujada Irlanda juega un papel fundamental como elemento tomado de los cuentos de hadas sometido a revisión. En los cuentos tradicionales, la altura y aislamiento propios de las torres las convierten en espacios misteriosos en los que tienen lugar hechos extraordinarios, cruciales para la trama; recordemos así la torre en la que la bruja encierra a Rapunzel y desde la que esta deja caer su larguísimo pelo para dejar subir primero a su malvada carcelera y luego al príncipe, o el desván situado en lo alto del castillo de la Bella Durmiente, donde la anciana hila con el huso y la joven princesa se pincha el dedo, cayendo en el maleficio que la hará dormir por cien años.

Freire recupera este espacio tradicional y lo dota de un carácter mortífero convirtiéndolo en el escenario de un crimen, pues la protagonista aprovecha el ruinoso estado de la edificación para impulsar a su prima al vacío. Este final nos llevaría a identificar a la rubia y bella Irlanda con la canónica princesa y a Natalia con la malvada bruja, esta vez triunfante. Sin embargo, la historia juega con esas identificaciones de manera más compleja, dejando siempre difusos los límites entre el bien y el mal, rasgo frecuentemente señalado por la crítica al analizar las obras de la autora. Así lo describe Beatriz Martínez Villarino:

La lucha interior que se forja en el ser humano para obrar según las normas establecidas o según deseos que se aparten de ellas, queda reflejada en la narrativa de Espido Freire. La línea que separa el Bien y el Mal se desdibuja llevando a los personajes a una especie de locura que les hará crear su propia realidad imaginada donde puedan ir cambiando, experimentando una metamorfosis que no tiene cabida en este mundo; por eso en la mayoría de los casos termina con muerte. Cuando el mal se apodera de ellos introduciéndose en sus vidas no lo pueden remediar por mucho que lo intenten. Solo mediante la destrucción podrán librarse de él (3-4).

Así, Natalia es al mismo tiempo la bruja envidiosa y la princesa torturada por la a su vez bella y cruel Irlanda, que aprovecha su atractivo para dominar a su antojo a aquellos que la rodean. Natalia adquiere perfil de hechicera a través de su conocimiento



de las plantas y el herbario que va coleccionando en la torre. Esta afición de la protagonista juega asimismo una doble función, tanto como pasatiempo propio de una joven retraída y solitaria como ciencia que le proporciona una sabiduría maléfica que la lleva a envenenar al gato de su prima:

Con la vista fija en el vaso pensé que me sería fácil preparar una cocción de digital y hacérsela tomar. Bebí el agua, pero la idea continuó. Podría trocear los sonajeros colorados de la digital y un cuarto de hora bastaría para convertir el agua en mortal. Se lo contaría a la pequeña, mientras decorábamos su pastel de cumpleaños. Y luego cocería el hígado que el gato comía en esa cocción, y enterraría los despojos en el bosquecillo de laureles y castaños que se veía desde mi ventana (*Irlanda* 158).

Esta sabiduría acerca a Natalia a la bruja medieval descrita por Jules Michelet en *La sorcière* (1862); una mujer inteligente, conocedora de plantas y venenos, solitaria, incomprendida, rechazada y finalmente corrupta y maldita: “Pero ella, ella que hizo a Satán, que lo hizo todo, el bien y el mal, que favoreció tantas cosas, de amor, de afectos, de crímenes... ¿qué le sucede? ¡Hela aquí sola en la landa desierta! [...] Sola para siempre. ¡Para siempre sin amor! ¿Qué le queda? Sólo el espíritu que la arrebató hace poco” (160). De este modo, Natalia nunca consigue una comunicación amorosa más allá de su imaginación; Gabriel elige a Irlanda y su papel de princesa queda definitivamente negado:

«Es aún tiempo, Gabriel –pensé-, ahora que aún no te atan a ella más que unos besos en la torre.» Su perfil de cuento de hadas, los ojos melancólicos y ausentes se extraviaron en las contraventanas que ocultaban las tardes amaratadas. [...] «El tiempo volará y yo me convertiré en un espectro del agua, ajada y maligna junto al pozo, vestida de algas y sargazos y llamaré por ti para atraparte en mis aguas profundas y estancadas. Pero tú puedes liberarme. La princesa de la torre no era Irlanda sino yo, y tú tienes tu espada para abrirte camino.» Gabriel me miró con lástima (*Irlanda* 153).

El deseo de ser la princesa del cuento que se frustra en Natalia se hará realidad en su prima, con el encanto y la belleza característicos de esos personajes canónicos; sin embargo, consciente de su poder de atracción sobre los demás, Irlanda se nos presenta también como una “bruja sexualizada, manipuladora y malvada”, tal como la describe la propia Freire en la entrevista incluida en este trabajo (Anexo VI. 1.3. 305). Así, marca al “príncipe” deseado por Natalia solo para hacerla sufrir:

Los hombros y la espalda de Gabriel mostraban señales rojas, caminos abiertos a zarpazos por las uñas de Irlanda [...] Mientras yo me encerraba en mi cuarto a soñar, ella seguía con su dedo el sendero de vértebras de Gabriel, clavando sus uñas para marcarle y que yo supiera en la mañana que había sido suyo (*Irlanda* 164).

La crueldad de Irlanda llega a su límite cuando le describe a Natalia cómo será su futuro y el de su hermana pequeña si las envían a la escuela donde ella estudia: “Quizás te veas rodeada de chicos que quieran saber si es cierto o no lo que se cuenta de vosotras [...]; sabrás lo que es tener que rehuirlos, y lo que es una chica de la que todos hablen. Sé muy bien como lograrlo, no sería la primera vez” (*Irlanda* 161-162). Pero estas amenazas no podrán cumplirse, y la hermosa princesa-bruja Irlanda morirá después de una última demostración de ostentosa frivolidad:

-Mi hermano es definitivamente estúpido. -Luego sacudió la cabeza e hizo que el viento entrara en su pelo-. Es perfecto, ¿verdad?  
-¿El qué? -pregunté, aunque yo pensaba en Gabriel.  
-Todo. El mundo. Esta casa en el ocaso. Los pájaros volando. La vida. Yo (*Irlanda* 179).

Al descubrir la manipulación a la que hemos sido sometidos como lectores a través de la narración de Natalia, esta se nos revela como la auténtica hechicera, maestra en el arte de contar historias y capaz de subvertir los cuentos infantiles para convertirlos en una tortura macabra, con una escena final -como apunta Mónica Poza Diéguez- “asombrosa cuanto menos porque se trata de un humano que atormenta a un espíritu” (4). Podríamos decir que Freire no solo recupera aquí la crueldad de los castigos de los cuentos tradicionales (recordemos a la madrastra de Blancanieves bailando en unos zapatos de hierro incandescente), sino que la supera al infligir una pena más allá de la muerte:

La pequeña jugaba a construir coronas de flores, y me hacía hablarle de la torre, del gato, del corazón despedazado de la lombarda y de cómo había dado fin a los sufrimientos de SAGRARIO, y de todos los espectros del verano, aunque mis padres siguieran sin aprobar los cuentos que yo narraba y hubieran preferido que viera un poco más la televisión y que en todo caso yo le leyera historias sobre niñas devoradas por un lobo y madrastras que envenenaban a sus hijas más hermosas con manzanas rojas. A veces le contaba los cuentos que mis padres deseaban, pero solo cuando estábamos en el cementerio, sentadas sobre la lápida de Irlanda. A Irlanda nunca le habían gustado los cuentos (*Irlanda* 184).

En *Irlanda* vemos, pues, una subversión de las imágenes canónicas de los cuentos de hadas, donde la protagonista da muerte a dos personas identificadas con figuras de los relatos tradicionales: la Bella Durmiente SAGRARIO y la princesa/bruja Irlanda. La predominancia de los personajes femeninos y la profundización en su psicología presenta además una visión emancipadora con respecto a la imagen de la mujer reflejada en dichas historias; sin embargo, en este aspecto la autora también da un paso más allá de las

revisiones meramente feministas, ya que integra este punto de vista dentro de una cuestión de carácter más universal: la lucha interna entre el bien y el mal.

Continuaremos con *Cuentos malvados*, una colección de micro-relatos que, pese haberse publicado en 2003, la autora confiesa conservar desde su juventud en una libreta, en la que iba anotando a modo de ejercicio unos textos que “eran pequeñas ventanas para atisbar otras realidades” (Ortega Bargueño n. pág.). Ella misma nos explica la razón por la que desde el título califica de “malvadas” estas narraciones:

Eran cuentos malvados a conciencia porque hacen pensar en el bien y el mal, aunque a mí me desagrada la moralina y que se imponga lo bueno sobre lo malo. Prefiero subvertir el orden establecido y me fascina cambiar los cuentos de hadas y el destino de los príncipes y las ranas (Ortega Bargueño n. pág.).

La reescritura de cuentos de hadas aparece, por tanto, como uno de los principales ejes de esta compilación de noventa y nueve relatos donde, en siete apartados diferentes, se revisan personajes legendarios y míticos como sirenas, ángeles o el minotauro cretense. Los textos que analizaremos se hallan en el apartado titulado “Los cuentos”, donde encontramos nuevas versiones de *La princesa y el guisante*, *Blancanieves*, *Cenicienta*, *El príncipe rana* y tres dedicadas a *La Bella Durmiente*.

Es inevitable, dentro del marco de este trabajo, relacionar estos micro-textos de Espido con los más conocidos de Ana María Shua en *Casa de geishas* (1992), donde se retoman personajes mitológicos y fantásticos en punzantes reescrituras, entre las que se encuentran cuatro versiones diferentes de *Cenicienta*, cinco de *El príncipe rana* y una de *Blancanieves*. Freire, conocedora de Shua, presenta unos textos quizá menos maduros literariamente que los de la escritora argentina, pero de una fuerza subversiva similar, donde los personajes violentan la historia tradicional en pocas líneas, tal como lo demuestran los sapos y princesas de ambas autoras:

Sapo y princesa I

Si una princesa besa a un sapo y el sapo no se transforma en príncipe, no nos apresuremos a descartar al sapo. Los príncipes encantados son raros, pero tampoco abundan las auténticas princesas (*Casa de geishas* 87).

Llamó por él durante toda la noche, gritando, pero el príncipe no regresó, y la rana saltó a la charca, llorando, sabiendo que el día había llegado, que alguien le había besado y su sapo de tantos años no volvería jamás (*Cuentos malvados* 109).

La descentralización del punto de vista canónico representado en los cuentos de hadas a través de un molde tan experimental como el micro-relato sitúa definitivamente a

Espido en la órbita de la Posmodernidad, formando parte de un grupo de escritoras contemporáneas como Ángela Carter, Shua o Valenzuela, que –en palabras de Francisca Noguero- “han desvelado el contenido sexista y patriarcal de los cuentos de hadas invirtiendo los papeles y yendo más allá del final feliz” (“Para leer con los brazos en alto” 3). Los *Cuentos malvados* de Freire encajan bien en la descripción de Noguero acerca de las revisiones de estas escritoras:

El enfoque idealista ha dado paso a la revisión irónica, cruenta o humorística, a través de la que se reflejan las nefastas consecuencias que el arquetipo convencional ha acarreado a la mujer y, de manera más ocasional, al hombre. En la mayoría de los casos, los finales se presentan abiertos: no ofrecen alternativas a los modelos tradicionales, pero brindan sugerencias sobre cómo vivir al margen de las cuestiones de género. En los textos quedan al descubierto los silencios seculares de la mujer, los aspectos animales de la sexualidad y los económicos del matrimonio (“Para leer con los brazos en alto” 3).

Freire desmantela, pues, en estos escritos los mensajes inferidos de los relatos tradicionales, y lo hace a través de diferentes técnicas. Así, en sus tres versiones de *La Bella Durmiente* considera distintas posibilidades que podrían estar ocultas en la historia original si esta se contempla bajo nuevas perspectivas. En la primera versión encontramos a una princesa que no cree necesario dar explicaciones acerca de la pérdida de su virginidad –“al fin y al cabo, ¿a quién le importaba lo que hubiera ocurrido hacía ciento dos años?” (*Cuentos malvados* 104)- mientras en la segunda se nos presenta a un paciente pastor que durante cincuenta y dos años visita el castillo con la esperanza de que esa vez su beso despierte a la bella dormida. Podemos preguntarnos si, en el caso de que viva para despertarla, la princesa abandonaría la comodidad de la realeza para irse con un ya anciano cuidador de ovejas. Finalmente, en la tercera versión Espido recupera el punto de vista del hada malvada para descubrir la generosidad de su hechizo<sup>83</sup>:

Una le otorgó la belleza, otra una hermosa voz. El hada más joven solo le había traído un perrito. El hada negra lo notó, se compadeció de ella, maldijo a la princesita y sonrió condescendentemente al retirarse para que el hada joven tuviese algo que regalar (*Cuentos malvados* 110).

---

<sup>83</sup> Tal como veíamos en el correspondiente capítulo de este trabajo, en “No se detiene el progreso” Luisa Valenzuela nos presenta también a un hada de piel “bastante oscura” cuyo supuesto maleficio es malinterpretado. En el caso de la “Brhada” la intención no es asimismo la muerte de la princesa, sino que tiene un objetivo de carácter progresista al pretender la prohibición y desaparición del incómodo huso y la instauración de un artefacto más moderno: la rueca (*Cuentos completos* 73).

En el caso de *Blancanieves*, Freire recoge la visión de la madrastra desde dos perspectivas bien diferentes. En una, la reina se inquieta hasta que comprueba que el corazón que acaba de ingerir era el deseado –“ordenó llamar al cazador, que le aseguró que el corazón era de la princesa, y como prueba le mostró también su cabeza. La reina sonrió, apaciguada. Odiaba la carne de ciervo” (*Cuentos malvados* 102)- mientras que en la otra llora arrepentida su intento de asesinato, ni siquiera consolada por ser finalmente la más hermosa del reino: “De pronto se sintió sola y vacía. Presa de una infinita nostalgia cogió un pequeño retrato de su hijastra y lloró amargamente toda la tarde” (*Cuentos malvados* 111). En su línea indagatoria de las fronteras entre el bien y el mal, Espido no niega la maldad del personaje tradicional, sino que explora las consecuencias psicológicas de sus actos descubriendo direcciones tan opuestas como la satisfacción y el arrepentimiento.

El desplazamiento del punto de vista continúa siendo la técnica elegida en los restantes textos, que tendrán como foco a los personajes femeninos olvidados en los cuentos tradicionales: la rana que espera la vuelta de su esposo el sapo, ahora convertido en príncipe; una de las muchachas a las que no le cabe el zapato de cristal y una de las princesas que supuestamente no detectó el guisante bajo su colchón. En los tres casos, Freire replantea la validez de las asunciones transmitidas por las conocidas historias cuestionando los valores que plantean:

Durante trece años durmió en la misma cama, y despertó dolorida y molesta cada mañana, pero la reina parecía tan estricta que no se atrevió a quejarse. Cuando murió, la vieja reina escamoteó el guisante, y promulgó ostentosamente que aquella mujer no era una princesa (*Cuentos malvados* 100).

El día había sido caluroso, y ella tenía los pies hinchados. Llorosa e impotente, vio cómo el príncipe dejaba la casa y se desposaba con una criada llena de mugre. Demasiado tarde recordó el otro zapatito que aún guardaba, y del cual no volvió a hablar jamás (*Cuentos malvados* 103).

Los silencios seculares de la mujer se convierten en los verdaderos protagonistas de estos textos, conectando a Freire con las autoras que expresan a través de las revisiones de los cuentos de hadas su disconformidad con el rol femenino tradicional. Pero la denuncia feminista no es el mero propósito de los microrrelatos *malvados*, sino que se inserta dentro de la línea experimental propia de esta forma literaria, convirtiéndolos en textos ex-céntricos propios de la episteme posmoderna, donde “se pulveriza la noción de

centro, orden y jerarquía, y se inicia un nuevo trabajo sobre los márgenes, las fronteras y las minorías, por lo que lo periférico pasa a ser observado centralmente” (Rufinelli en Noguero “Micro-relato y posmodernidad” 54).

En un estilo narrativo totalmente diferente encontramos por último *Primer amor* (2000), un ensayo donde Espido compara las relaciones amorosas entre hombres y mujeres con los personajes prototípicos de los cuentos infantiles. Así, Rapunzel es “la mosquita muerta”, Cenicienta la hábil cazadora “maestra *del ten con ten*”, la princesa del guisante “la chica-florero”, la del *El príncipe rana* “la chica mala”, Caperucita la que se deja engañar y, por supuesto, Barbazul el terrible ejemplo de la violencia de género.

El mensaje que se desprende de esta obra es que tanto el hombre como la mujer deben adaptarse a los nuevos papeles que la sociedad les asigna y donde la igualdad entre ambos sexos es la pauta que lleva a una relación satisfactoria. Esta adaptación no es fácil debido al anquilosamiento de los patrones tradicionalmente transmitidos que tan claramente se refleja en los cuentos:

Desde luego, una gran parte de estos amores perduran en el tiempo. Si los dos componentes de la pareja se conforman con los roles típicos, si los dos se pliegan a lo que se espera de ellos, las fricciones sociales disminuyen, y con ello los problemas. Las voces que clamaban que la desintegración de la familia surgió cuando la mujer se incorporó al mercado de trabajo respaldaban esa idea: la Bella Durmiente, casada o soltera, no puede ni debe actuar. Pero las Durmientes actuales se están pinchando con las zarzas que las rodean, y los hombres no vienen a auxiliarlas.

Algo está cambiando en el cuento en los últimos años: algo sumamente inquietante, y que no estaba previsto. Todos los personajes permanecen a la espera, paralizados, esperando que el otro dé el primer paso. Parece que la maldición del hada se ha extendido también al príncipe y que falta tiempo para que alguien, quien sea, venga a despertarles (*Primer amor* 33).

Freire concluye cuestionando la necesidad de seguir dando a conocer unas historias que parecen haber hecho más daño que beneficio a nuestra cultura, y propone como solución inventar nuevos relatos: “Quién sabe si no hemos de crear nuevos cuentos, historias en las que los finales felices sean distintos [...]. Y tal vez hubiera sido mejor para nosotros no haber escuchado nunca esas historias y haber creado las nuestras propias” (*Primer amor* 188). Ella misma ya ha comenzado.

#### **IV. 2.6. Las reescrituras líricas de Montserrat Ordóñez, María Negroni, Becky Rubinstein y Miriam Reyes**

Al igual que en el caso de géneros como la novela y el relato corto, las escritoras anglófonas fueron pioneras en revisar los motivos de los cuentos de hadas tradicionales a través de la poesía. Entre ellas, la estadounidense Anne Sexton con su obra *Transformations* (1971) y la greco-americana Olga Broumas con *Beginning with O* (1977) suponen, como veíamos en el correspondiente capítulo de esta investigación, un punto de referencia fundamental en cualquier estudio contemporáneo de este tipo de reescrituras<sup>84</sup>.

Sin embargo, en los últimos años varias poetas del ámbito hispano han alcanzado tanto la calidad literaria como la intensidad subversiva de sus homólogas en lengua inglesa, superando la etiqueta de “feminismo” asignada a estas últimas. Las autoras que me propongo analizar en este capítulo, la mexicana Becky Rubinstein (México D.F, 1948), la argentina María Negroni (Rosario, 1951), la española-colombiana Montserrat Ordóñez (Barcelona, 1941) y la española Miriam Reyes (Orense, 1974) presentan, como veremos, un consolidado grupo dentro del fenómeno revisionista del relato tradicional en nuestra literatura y corroboran -por su edad y origen- la actualidad e internacionalidad de mi investigación.

Al aunar a estas poetas bajo un mismo capítulo pretendo asimismo profundizar en un terreno poco estudiado por los hispanistas hasta este momento, situando a estas autoras a la altura de las tan frecuentemente aludidas por la crítica anglosajona en el contexto de la revisión de la figura mítica de la mujer sustentada por el patriarcado. Tal como señala Donald Haase en su comentario del famoso trabajo de Alicia Ostriker “The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking” (1982), las autoras que revisan los cuentos de hadas a través de su poesía consideran el relato tradicional

---

<sup>84</sup> El profesor y crítico alemán Wolfgang Mieder recoge en su antología *Disenchantments; an Anthology of Modern Fairy Tale Poetry* ciento una reescrituras de setenta y ocho poetas anglófonas, mujeres en su mayoría, en las que los cuentos de hadas se hallan, en palabras del propio Mieder, “transformed into parodistic, satirical, or cynical anti-fairy tales” (*Disenchantments* 13). Meider destaca como principal punto en común de estas revisiones el espíritu crítico que obliga al lector a reevaluar los sistemas sociales asumidos. Tal es el caso de la “Cinderella” de Sylvia Plath, en la que la joven decide no huir al llegar la hora señalada, o del poema titulado “Interview” de Sara Henderson Hay, en el que la madrastra desmiente la fama que Cenicienta le ha dado a ella y a sus hijas.

como un espacio similar al mito, donde se construyen y perpetúan las ideas culturales sobre los roles sexuales (*Fairy Tales and Feminism* 22).

De este modo, tal como señala Haase, Ostriker utiliza la imagen de Prometeo para aludir al apropiamiento que estas autoras hacen del poder de la palabra en sus versos, llevando a cabo de ese modo “a vigorous and various invasion of the sanctuaries of existing language, the treasuries where our meanings for ‘male’ and ‘female’ are themselves preserved” (*Fairy Tales and Feminism* 22). El trabajo de Francisca Nogueroles “Un canto a la rebeldía: Heroidas y más en la última literatura escrita por mujeres” es iluminador a este respecto en cuanto a poetas hispanas que actualizan los paradigmas de la mujer angélica o demoníaca encarnadas en personajes mitológicos tales como Penélope, Circe y las sirenas<sup>85</sup> (“Un canto a la rebeldía” 89). En esta línea abierta por Nogueroles me dispongo, pues, a abordar la obra de aquellas que llevan esta revisión al terreno del cuento maravilloso.

En primer lugar trataré los poemas “Cenicienta” de Montserrat Ordóñez y “Sleeping Beauty” y “Cuento de hadas” de María Negroni, por ser piezas que revisan los cuentos de hadas de manera independiente dentro de la temática de sus poemarios. A continuación comentaré las obras *De caperuzas cotidianas* (1991) de Becky Rubinstein y *Bella durmiente* (2004) de Miriam Reyes dedicadas en su totalidad a la revisión de un cuento concreto: *Caperucita* en el caso de Rubinstein y *La Bella Durmiente* en el de Reyes. Así como los poemas de las colecciones *Caballero de polvoroso azul* (1993) y *El vientre de Pandora* (1993) también de la autora mexicana, donde se revisan las figuras del príncipe azul y Blancanieves respectivamente.

Montserrat Ordóñez elige al personaje de Cenicienta, víctima femenina por excelencia de los cuentos de hadas, para revisar el tema de la belleza triunfante presente en este relato alrededor de la problemática de la anorexia. En la historia original, el hábito hace al monje y el príncipe sólo reconocerá a su amada cuando esta consigue calzar el zapato perdido la noche de su deslumbrante aparición. El simbolismo de este zapato y la competición y hasta el sufrimiento de las féminas del cuento por adaptarse a su molde ha

---

<sup>85</sup> Nogueroles se refiere a las poetas argentinas Luisa Futoransky, Diana Bellesi y Olga Zamboni, y a las nicaragüenses Michele Najlis y Gioconda Belli.



hecho correr ríos de tinta de crítica feminista. Marina Warner llama, así, la atención sobre la aculturación femenina presente desde las versiones más antiguas de la historia:

The great antiquity of this story gives the reader today a dizzy feeling; in its essential structure and its lively details “Cinderella” has been told for over a thousand years, passed on from voice to text and back again, over and over again until it reaches the decorous drawing rooms of the Parisian *précieuses* and finds its Western canonical form in Perrault’s “Cendrillon”. The Chinese version exhibits many features of its social context. The tiny, precious, golden shoe, a treasure among country people who would have gone barefoot or worn bark or straw pattens, also reverberates with the fetishism of bound feet: the T’ang dynasty, established in the sixth century, introduced this custom to China and it marked out highborn, valuable, desirable women [...].

In other settings, the lost shoe likewise denotes the wearer’s beauty, and brutal imagery of deformation, cultural and literal, returns: in the Grimm Brothers’ tale, the sisters hack off their toes, hack off their heels to fit the sleeper, and birds warn the prince: “Turn and peep/ turn and peep/ there’s blood within the shoe” (203).

La protagonista de Ordóñez, en su afán por alcanzar una figura inverosímil – “cuerpo perfecto si no se nubla/ si no se eriza y/ se le cierran las cicatrices devoradoras”- (Ordóñez: 14), mantiene una batalla con su anatomía que se encarna en sus pies y en un calzado convertido en el absurdo envoltorio de unas extremidades inertes:

Baila y ayuna.  
Sus zapatillas de oro y cristal  
Han recogido alquitrán y sangre  
Trampas y odios  
Pies amputados residuos tóxicos.  
Ahora calzada  
sorda y zurda  
ella es el sueño  
regalada vendida  
ya no se mueve en su estrecha piel  
su pie el destino de un rumbo falso (14).

De este modo, la belleza que supone la clave del éxito de la Cenicienta tradicional se convierte aquí en la fuerza destructora del presente de la protagonista, condenada al vómito y la insatisfacción personal, sin perspectiva de un final feliz. Asimismo, los elementos antaño cargados de magia y fortuna, tales como las zapatillas, las cenizas y los animales, aparecen en esta versión despojados de su capacidad transformadora, enmarcados ahora en la prosaica soledad de la enfermedad:

Empieza por el principio  
corre sin aire al bosque de leche  
algo de loba y algo de esclava  
rabiacadabra escupe la maga  
ratas y pájaros la reconocen  
sopla lentejas en la ceniza  
quema los zuecos las zapatillas  
cambia de pie

se estira húmeda  
pisa y se va.  
El tiempo pasa. Escucha. El tiempo pasa (14-15).

Merece la pena notar que Ordóñez escapa de la dualidad príncipe/princesa, que en la mayoría de las revisiones ocupa el principal motivo de reescritura, en un afán de las autoras por cuestionar la validez de la figura masculina rescatadora. Ejemplos de ello son los conocidos poemas de Anne Sexton y Olga Broumas, cuyas *Cinderellas* ponen de manifiesto tanto la artificiosa felicidad del “happy ending” (en el caso de Sexton), como la soledad de la mujer –la poeta- en un mundo intelectual dominado por los dictados patriarcales (en el de Broumas):

Cinderella and the prince  
lived, they say, happily ever after,  
like two dolls in a museum case  
never bothered by diapers or dust,  
never arguing over the timing of an egg,  
never telling the same story twice,  
never getting a middle-aged spread,  
their darling smiles paste on for eternity.  
Regular Bobbsey Twins.  
That story (Sexton 56-57).

Apart from my sisters, estranged  
from my mother, I am a woman alone in a house of men  
who secretly  
call themselves princes, alone  
with me usually, under cover of dark. I am the one allowed in  
to the royal chambers, whose small foot conveniently  
fills the sleeper of glass. The woman writer, the lady  
umpire, the madam chairman, anyone’s wife.  
I know what I know (Broumas 57).

Ordóñez, sin embargo, evita la oposición masculino/femenino, trasladando la problemática social<sup>86</sup> del cuento al complejo mundo psicológico de los desórdenes alimenticios. La Cenicienta de Ordóñez no confronta, pues, a un príncipe de carne y hueso, sino a los dictados internalizados de este, ante los cuales habrá de rendir cuentas de una perfección imposible<sup>87</sup>.

---

<sup>86</sup> Recordemos que para la crítica feminista los cuentos de hadas no son “problem solving stories” tal como los describen los psicólogos y psicoanalistas, sino creadores de problemas –“problem-creating stories” en palabras de Kay Stone (69)- que han afectado durante siglos al proceso socializador femenino.

<sup>87</sup> Sería simplista entender la anorexia como una enfermedad causada por una obsesión femenina por ajustarse a los parámetros de la moda y los cánones de belleza imperantes, ya que esta condición no afecta exclusivamente a mujeres ni está solamente causada por el deseo de adelgazar. Sin embargo, el llamativo

La figura de Cenicienta, paradigmática entre las féminas de los cuentos por su pasividad ante el sufrimiento provocado por otros, ha sido utilizada recientemente como imagen de otra lacra que, al igual que la anorexia, ocupa con frecuencia un destacado puesto en las noticias de actualidad: se trata de la violencia de género. Así el ayuntamiento de Barcelona publicó en el año 2001 una guía de concienciación hacia el maltrato doméstico titulada “Cenicienta tiene un mal sueño. Apuntes para despertar y salir del cuento”<sup>88</sup>. La artista catalana Marisa Ordóñez diseñaría la portada de este cuaderno y colaboraría con la donación de una escultura inspirada en este mismo tema, a la que impondría precisamente ese título “Cenicienta tiene un mal sueño”. Aunque no se trata en este caso de una obra literaria ni poética, el uso artístico-social del cuento al que nos referimos me parece razón de suficiente importancia para mencionar la obra de Ordóñez en este punto de mi investigación. Una entrevista con la autora, una foto de la escultura cedida por esta y una imagen del diseño de la portada del mencionado cuaderno se hallan incluidas en el anexo y el apéndice a este trabajo (Anexo VI. 2. 331, Apéndice D 339, Apéndice E 340).

Los cuentos de hadas cobran un sentido más críptico en los dos poemas que la argentina María Negroni les dedica en su colección *El viaje de la noche* (1994). Parte del universo hiperrealista y onírico de Negroni, ambos poemas “Cuento de hadas” y “Sleeping Beauty” describen el viaje metafórico del yo lírico en busca de su identidad; en palabras de Jorge Monteleone se trata de “an “I” who has departed without a destination, who is shipwrecked, who finds herself in unknown cities where everything has changed, who is surrounded, harassed, asked to relinquish little by little, to take leave of love, of heritage, of belonging” (12).

---

aumento de casos en chicas adolescentes, admiradoras de la extrema delgadez de las modelos de pasarela, ha hecho de la anorexia una enfermedad tristemente popular durante las dos últimas décadas y sigue siendo hoy en día causa de preocupación y crítica en numerosos medios de comunicación. Ejemplo de ello es la polémica que envolvió recientemente a la firma Ralph Lauren al mostrar en su campaña publicitaria unas fotografías retocadas por Photoshop en las que la modelo francesa Filippa Hamilton aparecía retratada con unas proporciones de inverosímil delgadez; posteriormente, y pese a que la famosa casa de modas pidió disculpas, se despidió a la modelo por –según sus propias declaraciones– “estar demasiado gorda” (*Europa Press*). Es, pues, en este contexto social en el que analizo el poema de Montserrat Ordóñez.

<sup>88</sup> Relacionadas con este mismo proyecto, la cuentista Nunila López Salanero y la ilustradora Myriam Cameros Sierra elaboraron el relato “La Cenicienta que no quería comer perdices”, una llamada a la libertad de la mujer sometida a maltratos físicos y psicológicos en el hogar. Este cuento, publicado por Planeta en 2009, comenzó a distribuirse a través de la página web [www.educarenigualdad.org](http://www.educarenigualdad.org).

El marco hipotextual del cuento maravilloso se convierte en este contexto en un ámbito más de exploración de las múltiples facetas de la individualidad, que en “Sleeping Beauty” se manifiesta en un desdoblamiento entre el sueño y la vigilia. A través del motivo del viaje, que define la colección en la que está contenido, el poema describe el periplo metafórico del yo lírico en busca de sí mismo para encontrarse sumido en un sueño indescifrable:

He cruzado el océano. He hecho todo este esfuerzo  
para verte. [...] Pero al llegar  
te he encontrado dormida, sonámbula, como a la  
espera de algo (la realidad tal vez), como puesta en  
medio de la noche por todo lo que huye de la noche,  
sostenida en una espera levísima, una muerte casi  
irreal. ¿He llegado muy tarde? ¿Me apuré demasiado?  
Te veo dormir, sentada en un bosque azul,  
tridimensional, fabulosamente estático. Cómo no sé  
despertarte, decido volver a mi casa del otro lado del  
mar. Pero mi casa no existe, no es mía, son otros los  
que allí dan órdenes. Ah ¿cuántas millas antes de tu  
despertar? ¿Cuál de las dos está viva? ¿Quién me libra  
de tu sueño poderoso? (78).

De esta Bella Durmiente que no logra encontrar su identidad pasamos a una princesa con complejo de Electra en “Cuento de hadas”. La subversión de los motivos de los cuentos clásicos es más fuerte en este caso, ya que los roles tradicionales aparecen invertidos en una protagonista que llega al autovictimismo en un frustrado intento de llamar la atención paterna. Así, rechaza la camaradería con las otras mujeres de la casa, a quienes considera sus enemigas: “Mi padre se ha vuelto a casar y en el castillo reinaría/ la paz si no fuera por mí que, a diferencia de mis/ hermanas, odio a la madrastra, no hago sino pedir a/ mi padre que no me abandone en incitar a todos a la/ insumisión. Pero nadie me escucha” (98).

La búsqueda del propio aislamiento y la marginación a la que se condena a sí misma nos hace pensar en una Cenicienta con cierta tendencia masoquista, aunque no sin impulsos de abandonar el comportamiento arquetípico de mujer destinada a la pasividad: “Yo me quedo de/ este lado del foso, sola en el desván de la torre./ resentida, orgullosa, rumiando el ilusorio embrión/ de un final. Soy una niña audaz, helada o terca como/ pena, una víctima en busca de su asesino. Pero no/ logro morir” (98). El verso final, que regresa a la figura paterna con la que se abrió el poema, pone de manifiesto la inactividad del padre ante los sufrimientos de la hija: “Papá no toma partido” (98).

De esta manera, María Negroni se integra en el grupo de autoras, y más concretamente de poetisas, que utilizan los cuentos de hadas para explorar los roles sexuales establecidos por el patriarcado; unos patrones de comportamiento que crean en la mujer un continuo conflicto entre el ansia de libertad y la esclavitud al imaginario impuesto. Así lo resumen estos versos de la autora pertenecientes a su poema “Ecuyère y militar”:

Ella piensa en un hombre y hace de él una imagen  
que la oprime: corpulento, traje militar, banda  
presidencial. Ella piensa en un hombre y se  
transforma en niña para que el hombre la mire  
arrobado. Como podría mirarse una ecuyère  
montada sobre un potro blanco en la pista  
encendida del circo (14).

Trataré a continuación la obra de dos poetisas que han utilizado un cuento de hadas concreto para desarrollar un poemario destinado a su revisión. Se trata de *De caperuzas cotidianas* (1991), de la mexicana Becky Rubinstein, y *Bella Durmiente* (2004), de la española Miriam Reyes. En ambos casos el título elegido para dar nombre a la colección revela qué relato tradicional será el hilo conductor de los poemas contenidos en ella. Rubinstein es también autora de otras dos series de poemas publicadas simultáneamente, *Caballero de polvoroso azul* (1993) y *El vientre de Pandora* (1993), a las que, como ya señalé, también dedicaré atención por tratar la figura del Príncipe azul y Blancanieves<sup>89</sup>.

*De caperuzas cotidianas* consiste en once poemas que deconstruyen el cuento de *Caperucita Roja* desde la conjunción Caperucita-lobo, que también encontramos en Ángela Carter y Luisa Valenzuela. Sin embargo, en Rubinstein la expresión de este vínculo no llega a la fusión armónica que retratan las autoras antes mencionadas, sino que permanece en una tensión constante. Para la escritora mexicana el conflicto creado por la dualidad de la naturaleza femenina, en parte humana y en parte animal, aparece enmarcado en la tradición patriarcal heredada, lo que imposibilita su resolución.

En Rubinstein encontramos, pues, una ambivalencia entre los dos aspectos representados por Caperucita y el lobo, que no llegan a manifestarse unidos en ningún

---

<sup>89</sup> Becky Rubinstein cuenta también con varios libros infantiles tales como *Brujas hasta en la sopa* (2005) y *Una bruja en mi cachucha* (2005), así como el recetario de cocina *Hadas y ensal-Hadas* donde brujas y hadas adquieren características insólitas.

momento, sino que más bien parecen anularse mutuamente. Se crea así un conflicto de personalidad reseñado desde el primer poema:

Mi acta de nacimiento lo asegura:  
Soy Caperucita Roja  
[...]  
¿O acaso el lobo feroz?  
Porque así me llaman  
                                Cuando decido recorrer los caminos  
a pesar del bosque  
a pesar de mi caperuza  
a pesar de mí misma (*De caperuzas cotidianas* Poema I 7).

La búsqueda de la propia identidad, que será el *leitmotiv* de estos poemas, aparece ligada a tres relaciones fundamentales: la identificación con el lobo (Caperucita-lobo), con la abuela (Caperucita-abuela) y con la madre (Caperucita-madre). La voz poética pertenece, como queda claro desde los dos primeros versos, a Caperucita, mientras que el lobo representa una parte de su propia naturaleza que no se decide a aceptar, aunque a veces se sienta invadida por ella:

Me contemplo en el espejo  
y la caperuza desaparece,  
desea jugarme una broma.  
[...]  
Contemplo mis orejas  
                                ahora son de lobo  
Observo mis dientes  
                                no son falsos como los de la abuela.  
Son puñales enfilados en orden.  
Atravesan incautas manzanas sabor a angustia,  
desgajan el séptimo cielo de mi refugio  
y arrancan a la fuerza las caricias  
                                y  
                                aplausos  
en tanto dura esta función involuntaria (*De caperuzas cotidianas* Poema III 10-11).

Así, el surgimiento del lobo, relacionado con lo instintivo y sexual, responde a una fuerza incontrolable que, al escaparse de su dominio, percibe más como amenaza que viene del exterior que como algo procedente de sí misma. Sin embargo, reconoce la voz interior que la anima a superar sus miedos a través de la aceptación de esa parte reprimida; es la voz del “alquimista de los sueños”: es decir, de la asociada a la noche, la oscuridad y lo onírico, a todo lo que se escapa de la razón y pertenece al mundo de las pulsiones:

De Caperucita Roja no tienes nada,  
solo una caperuza que poco y mal te cubre,  
raída como Sambenito de iglesia.

Más pareces el lobo feroz  
bajo el disfraz de Caperucita.  
Sal del bosque,  
Emplea tus garras de mujer  
Y no temas al hombre, aunque te jure ser el mismo lobo.  
Sus garras son de utilería -me dice-  
Antes de irse a dormir (*De caperuzas cotidianas* Poema IV 13).

La relación Caperucita-lobo aparece de este modo totalmente escindida: se ha convertido en una dicotomía cuyos componentes se anulan entre sí. Tal ambivalencia destruye por completo la posibilidad de equilibrio emocional y, por tanto, de realización personal; de ahí, las alusiones al té de adormidera, a la neurosis y a la figura del psiquiatra que aparecen a lo largo de los once poemas.

A partir de este momento, se ha establecido una encarnizada lucha entre Caperucita, la mujer educada a la manera tradicional, y el lobo, que se guía por sus instintos y huye de las convenciones. La noción bíblica de pecado asociada en este caso al sexo y representada simbólicamente en la manzana mordida por Eva, fruta a la que Rubinstein remite constantemente, es la clave de este conflicto en una mujer a la que se ha enseñado a percibir su sexualidad como culpable. Morder la manzana conlleva una sensación de angustia por hacer algo indebido, tal como percibíamos en los versos del poema III. De este modo, el lobo será relacionado con la tentación, igual que la serpiente en las imágenes del Antiguo Testamento:

Eva-serpiente; Caperucita-lobo.  
Me crecen las garras,  
me atrapa el miedo...  
¿Se puede escribir versos con garras de lobo?  
¿Se puede cocinar con ellas?  
Porque me encanta la cocina.  
¡Cómo me gustaría seducir a un lobo de verdad  
con mi olor a mantequilla derretida

Vuelvo a ser cursi.  
Cada vez que decido ser lobo,  
Me brota lo Caperucita (*De caperuzas cotidianas* Poema V 16).

El lobo se considera, pues, incompatible con la feminidad canónica: no se puede ser animal y buena cocinera al mismo tiempo. A lo único que puede aspirarse, en todo caso, es a conquistar, a través de los patrones tradicionales, al lobo en una naturaleza ajena o masculina. El conflicto surge al tener que elegir entre negar al lobo o a sí misma. Al no haber posibilidad de convivencia, cuando decide abandonar el papel de “Caperucita

decente” -tal como se define a sí misma en el poema VIII- ya es demasiado tarde para asumir el de lobo:

Hoy escribo en mi diario:  
Manché mi caperuza con el fango del camino;  
[...]  
Tendré que sacarla del armario mi piel...  
de lobo.

Está algo arrugada,  
no por el uso  
por el desuso.

Huele al abrigo de mi abuela,  
[...]  
Saco del arcón mi piel de lobo:  
Enrojece  
pierde pelo

las uñas.

Dejo de aullar.

Lo Caperucita me sale por los poros (*De caperuzas cotidianas* Poema X 22).

La piel de lobo, esa parte de sí misma que durante tanto tiempo no aceptó, pertenecerá a otra generación de mujeres. Son las hijas de Caperucita, capaces de romper con los cánones del pasado y superar los miedos que acosaban a la madre: “Mis hijas eligen su piel de lobo./ Ellas jamás tendrán mi problema” (*De caperuzas cotidianas* Poema XI 25). El problema de nuestra Caperucita no ha sido otro que el de asumir las imposiciones de la cultura patriarcal heredada a través de las mujeres de su familia, de esa abuela “incapaz de comer manzanas” que le entrega como legado la caperuza roja de la feminidad establecida: “Por eso me dio la caperuza/ me la entregó a mí/ hija de su hija y de mil hijas más” (*De caperuzas cotidianas* Poema I 8). De la misma manera, ella tratará de comunicar estas ideas a sus hijas, vistiéndolas con la caperuza, pero la nueva generación rechaza las costumbres maternas: “«Tú y tus modas» -murmuraban./ mientras se despojaban de sus caperuzas” (*De caperuzas cotidianas* Poema XI 24). Así ellas pueden elegir al lobo, resquebrajando el sistema ideológico que se les trata de transmitir: “Ahora las caperuzas son peligrosas –dicen-/ sacan las uñas./ arañan la vida hasta tatuarla” (*De caperuzas cotidianas* Poema XI 26).

Para Rubinstein, Caperucita es la mujer atrapada entre dos generaciones radicalmente diferentes: la que acepta los patrones patriarcales establecidos y la que decide romper con ellos. Entre la abuela y las hijas queda desubicada esta figura que jamás logra superar el conflicto resuelto en sus descendientes, unas mujeres que ya no temen y que pueden mostrar libremente la complejidad de su naturaleza. Caperucita está



finalmente muy cerca de la madre y de la abuela –Caperucita-madre, Caperucita-abuela- pues para Caperucita-lobo ya no hay más oportunidades:

Porque para entonces, me vestiré de lobo:

serio

agresivo

decidido

fuerte.

Y aullaré a los cuatro vientos

y tú, me oirás.

Aunque, pensándolo bien,

quizá me ponga mi caperuza de los días de

descanso (*De caperuzas cotidianas* Poema XI 25).

La mujer apresada en una cultura donde el instinto carnal asociado a su sexo se instituye como sinónimo de pecado vuelve a ser la protagonista en la colección *El vientre de Pandora* (1993). En esta ocasión Rubinstein funde la tradición mitológica, judeocristiana y folclórica occidental para dar lugar a un trío surgido de las entrañas de la primera mujer creada por Zeus: Lilith, la madrastra, Eva la madre y Blanca Nieves, la hija.

Es significativo que los quince poemas que componen esta obra aparezcan dedicados “A todas las Evas”, aquellas que podríamos comparar con la Caperucita-madre de *De caperuzas cotidianas* y con la cual la poeta se sentía identificada. Y es que de nuevo, en este caso, la madre –Eva- queda posicionada como el modelo femenino que más ha sufrido la asimilación de los dictados patriarcales impuestos. Así frente a Lilith, nacida del fango “de la tierra del instinto,/ de las ganas de subyugar a Adán,/ tendido en su lecho” (*El vientre de Pandora* Poema II 6) y entregada a su destino –“Su voluntad: abrazar y nombrar las sombras/ gérmen del deseo” (*El vientre de Pandora* Poema I 5)-, Eva sufre las consecuencias de su desobediencia al lado de aquel que la domina: “Lilith no llora por el naufragio del paraíso/ las lágrimas son para Eva, sometida al cuerpo de Adán” (*El vientre de Pandora* Poema II 6).

En este contexto, Blancanieves representa a las descendientes de Eva: “Blancas y Nieves sumisas,/ hijas del pecado de la madre Eva” (*El vientre de Pandora* Poema III 7); atraída y a la vez aterrorizada por la libertad la madrastra: “Desnuda se adentra en la noche/ reino de Lilith/ [...] / Blanca Nieves se aterriza:/ Lilith es su madre, la que nació del exilio,/ la que negó, una y mil veces, el paraíso” (*El vientre de Pandora* Poema I 5), se acerca cada vez más a ella: “Blanca Nieves se asoma a los ojos de Lilith/ la bruja del

cuento” (*El vientre de Pandora* poema II 6). De este modo, y pese a sus diferentes papeles en la imaginería masculina, las tres mujeres terminan confundándose en una, la que escapa a las imposiciones culturales para buscar su propia identidad:

Lilith, cuando oscurece, se entroniza  
en almohadas de hombres y de niños.  
Dueña del pecado  
nadie la señala.  
El dedo índice es para Eva,  
pecadora de un solo fruto,  
nunca dueña,  
ni siquiera de sus pasos.  
Eva alumbra una hija  
y la llama Blanca Nieves,  
y la llama hija de la inocencia,  
la que perdió  
cuando llamó al instinto:  
hijo de sus entrañas.  
Eva es Lilith,  
Blanca Nieves, también.  
Todas somos sus hijas  
nos sometemos a su voz de penumbra.  
Por las noches nos adormece su vaivén terrible  
sin ley, ni Dios (*El vientre de Pandora* Poema V 9).

Por el contrario, en *Caballero del polvoroso azul* (1993) Rubinstein se centra en la figura masculina, a la que dedica el poemario con una alusión paralela a la que encontrábamos en *El vientre de Pandora* y que reza “A los caballeros de polvoroso azul” (*Caballero del polvoroso azul* 5). Estos caballeros son los príncipes azules de los cuentos que arrastran consigo el añejo y polvoriento –polvoroso- linaje de la tradición androcéntrica: “Al príncipe se le reconoce antes de nacer/ por la sombra/ AZUL como la matriz de su madre/ como el borde de los sueños de su padre” (*Caballero del polvoroso azul* 6). Una tradición con la que es difícil romper, aunque se intente: “El príncipe tiene voz de relámpago/ la forjó un día de tormenta/ mientras intentaba destruir su molde” (*Caballero del polvoroso azul* 12), y que le lleva a seguir cumpliendo con las imposiciones de su ya reputada fama, perpetuando –hasta el aburrimiento- los patrones por los que rige su comportamiento: “El príncipe bostezó/ y surgió una princesa/ un hada y un cuento de nunca acabar” (*Caballero del polvoroso azul* 23).

Si bien la princesa no es la protagonista de este poemario, Rubinstein la retrata paralelamente a su príncipe azul, representada por el color tradicionalmente opuesto –el rosa- y con una voz propia que le interpela acerca del condicionamiento a su dictado: “Al

escribir mis páginas/ por mis venas corre sangre color de ROSA/ anegada por el AZUL  
 donde descansó tu pluma” (*Caballero del polvoroso azul* 34). Sin embargo, al igual que  
 la Caperucita de *De caperuzas cotidianas*, se trata de un personaje femenino que, pese a  
 ser consciente de la carga cultural impuesta, ha absorbido su rol hasta el punto de sentirse  
 incapaz de escapar de él:

A las princesas  
 nos han enseñado a ser pacientes  
 Te espero junto a mi rueca  
 si me pincho el dedo  
 y duermo una centuria  
 despiértame sin prisa  
 Los regalos se abren lenta  
    silenciosamente  
 lo que dura un beso  
    Tan solo cien años (*Caballero del polvoroso azul* 14).

Me detengo por último en la obra *Bella Durmiente* (2004), de la poeta española  
 Miriam Reyes<sup>90</sup>. En este caso encontramos de nuevo un yo lírico identificado con otro de  
 los más conocidos personajes de los cuentos de hadas, al que se alude directamente en el  
 título del poemario. Éste, dividido en cuatro partes –“Parto”, “Criatura”, “Jaula” y “Bella  
 durmiente”- constituye un itinerario vital y literario en el que la Bella Durmiente  
 funciona como metáfora de la dicotomía entre la delicada apariencia física de la poeta y  
 su convulso mundo interior.

La colección se abre con un poema introductorio, que queda fuera de la estructura  
 de los cuatro capítulos antes mencionados y que actúa como marco referencial y temático  
 de toda la colección. Así, en estos primeros versos Reyes plantea la superficialidad del  
 exterior corporal que esconde una realidad mucho más auténtica, pero que la gente  
 raramente se interesa en explorar en los demás:

Mi cuerpo desnudo está aquí  
 y no en otra parte.  
 Pasa y verás lo que hay  
 tras el esmalte de dientes.  
 Pasa y verás.

Mi cara no es mi cara.  
 La pequeña señorita sin nombre  
 la muñeca con lágrima.  
 [...]

---

<sup>90</sup> Miriam Reyes fue finalista del XIX Premio Hiperión de poesía con *Bella durmiente*. En la actualidad  
 pueden seguirse sus proyectos de poesía experimental y multimedia en su página web  
[www.miriamreyes.com](http://www.miriamreyes.com).

La autómeta me protege  
con su cuerpo de niña bonita de goma homologada.  
Qué dulce, qué dulce y perfecto  
en su vientre vacío suena el mar.  
A la gente le encanta.  
Le encanta la concha bajo la que el cangrejo ermitaño  
sobrevive (9).

Después de explorar diferentes etapas vitales, en las que la dislocación cuerpo-mente continua siendo el leitmotiv –“Todo cambia aunque yo me paralice/ el mundo de afuera y el mundo de adentro/ independientes de mis deseos/ están en movimiento” (26), el yo lírico desemboca en un estado de ensoñación en el que surge la identificación con “Sleepy Beauty”, una bella adormilada, más que durmiente, cuya apariencia pasiva esconde una intensa actividad interior: “Hablan de mí como si estuviera muerta/ pero sólo estoy dormida/ [...] / No estoy esperando nada y mi sueño no es plácido./ Por mi silencio me desahucian/ pero si no me callo no puedo oír nada” (57).

Se trata, pues, de un sueño activo, consciente, que permite una huida hacia el interior: “Sleepy Beauty no sueña/ escapa” (59); y en el que se mezclan los deseos de transgresión y desobediencia que en los cuentos de hadas llevaron a las heroínas a traspasar el mundo de la vigilia: “Ella quería hacerlo todo:/ pincharse el dedo morder la manzana seguir al conejo” (60). Y, como en los cuentos, también habrá príncipes que desean hacerla regresar de su sueño, aunque en este caso se trata de figuras patriarcales con autoridad académica, que, atraídos por la frescura de la joven poeta, pretenden usar – abusar de- su poder con intenciones lascivas<sup>91</sup>:

En macizas sillas de madera de roble  
se sientan los piadosos hombres  
que quieren despertarme.  
Sus abultadas pelucas blancas  
de jueces ingleses  
tapan la línea del horizonte.

Un viejo escritor gordo de unmetrochenta  
quiere despertarme  
para que le apriete el dedo corazón  
mientras mueve su lengua.

Un viejo padre de una vieja amiga quiere

---

<sup>91</sup> La figura del padre aparece en Reyes cargada de negatividad y asociada a la violencia y el abuso sexual; de este modo puede verse en varios poemas de la sección “Parto”, donde la poeta llega a interpelar a su progenitor en los siguientes términos: “Cada vez soy más dura/ papá/ ya no hay palabras tuyas/que puedan lastimarme./ Si encontraras una piedra/ tan dura como yo/ te sangrarían las manos de solo mirarla” (20).

despertarme  
para abalanzarse sobre mí  
en un aula vacía.

Un viejo y afamado catedrático quiere despertarme  
para que pruebe mis méritos  
sobre su mesa.

Yo no le pedí nunca nada a ninguno

Pero todos tienden sus manos  
para ensuciar la blancura que les deslumbra (61).

En este poema se insinúa ya un tema que cobrará forma en el último texto: la dificultad que enfrenta la poeta para ser reconocida en un campo literario de tradición predominantemente masculina. La identificación del yo lírico con la Bella Durmiente adquiere de esta forma un cariz metaliterario, en el que la propia poeta dejará oír su queja. Así, el despertar de la protagonista sucede en un espacio icónico para la poesía, la ciudad de París, en concreto los jardines de Notre Dame, donde chocará de inmediato con la autoridad patriarcal -representada en los guardias- que le recuerda que ese no es su lugar:

Sleepy Beauty se despereza  
sus párpados parecen escobas  
que barren las sucias pelusas de los sueños.

En los jardines de Notre Dame no se puede dormir  
los guardias te despiertan como a una vagabunda  
Notre Dame es para las fotos y las visitas guiadas (63).

El discurso androcéntrico, en el que la mujer aparece infantilizada y privada de capacidad intelectual, no deja lugar a dudas de la única manera en la que la mujer puede asimilarse al sistema, negándole así el poder de la palabra y -en un juego con la expresión coloquial- esos sueños que constituían su riqueza interior, dejándola vacía y anulada:

Despierta de una vez  
estúpida muchachita  
aquí no se viene a dormir.  
En París a los sapos se los comen las ratas.  
Vete con alguno que te dé casa comida y sexo  
si la taquilla funciona  
la función continúa.  
Una niña no puede ser Rimbaud el incendiario,  
cara bonita también, piel de diecinueve años  
ni lo sueñes, ni lo sueñes (63).

El conflicto entre la juventud y la belleza femeninas y los estereotipos de debilidad asociados a estas cierran circularmente el poemario, regresando a la problemática que ya veíamos definida en el poema que servía de marco a la colección. La disociación entre el cuerpo y la mente de la poeta dentro de los dictados patriarcales conllevan a la imposibilidad de una vigilia activa, ya que, al igual que en el cuento tradicional, nuestra Bella Durmiente despierta a un mundo donde su papel en la sociedad ya ha sido decidido por ella.

La soledad de la mujer poeta en un ámbito dominado por la palabra masculina es un tema también explorado por Olga Broumas en su “Cinderella”, tal como veíamos en el fragmento citado anteriormente en este capítulo; sin embargo, en el caso de la greco-americana la voz de la autora encuentra un espacio propio, particular y único que en Reyes aparece negado (Broumas 57).

La subversión del arquetipo de la pasividad femenina es otro aspecto en el que coinciden ambas poetas; así, al igual que en el poemario de Reyes, Broumas presenta en su “Sleeping Beauty” a una protagonista para la que el dormir se convierte en un acto activo-creativo, expresado en este caso a través de una relación amorosa homosexual: “I know/ as I sleep/ that my blood runs clear/ as salt/ in your mouth, my eyes” (62). En este caso, encontramos una redención ante la incompreensión social de la que Reyes no participa: “Your kiss/ is for them/ a sign of betrayal, your red/ lips suspect, unspeakable/ liberties as/ we cross the street, kissing/ against the light, singing, *This/is the woman that I woke from sleep/ the woman that woke me sleeping*” (62).

De este modo, las poetas que en el panorama literario hispanoamericano y español han dedicado parte de su obra a la revisión de los cuentos de hadas desde posturas propias de la posmodernidad pueden, sin duda, compararse en su calidad y capacidad subversiva a aquellas en lengua inglesa más contempladas por la crítica internacional. La obra de Ordóñez, Rubinstein y Reyes ofrece, sin embargo, una variedad de registros que supera en intensidad las revisiones de las conocidas autoras anglófonas, yendo definitivamente más allá del mero juego literario o de la crítica de tono feminista para centrarse en la lucha personal de la mujer por comprender sus propias contradicciones dentro un sistema de pensamiento con el que debe romper.

#### **IV. 2.7. “Ellos” tienen la palabra: René Avilés Fabila, Javier de Navascués, José Luis Zárate, Alberto Sánchez Argüello, Jorge Volpi y Federico Hernández Aguilar**

Al igual que en el panorama anglófono, las revisiones de cuentos de hadas escritas por mujeres han acaparado la atención de la crítica en el ámbito literario en lengua española, dando la impresión de tratar un fenómeno que surge del deseo femenino por subvertir los modelos patriarcales. Sin embargo, el cada vez mayor número de escritores que dedican parte de su obra a la reescritura de los cuentos tradicionales demuestra que estamos ante una tendencia que va más allá de una cuestión de género. Así, encontramos textos de los mexicanos René Avilés Fabila, José Luis Zárate y Jorge Volpi, del salvadoreño Federico Hernández Aguilar, del nicaragüense Alberto Sánchez Argüello y del español Javier de Navascués que rompen con las versiones canónicas de los relatos clásicos para plantear nuevas propuestas de *La Bella Durmiente*, *Caperucita Roja* o *Cenicienta*, entre otros.

Más tardías que sus homólogas anglófonas, caracterizadas, como vimos en el correspondiente apartado de este trabajo, por una gran experimentación temática y formal, las revisiones de los cuentos escritas por varones en español se sitúan en la corriente posmoderna más actual para explorar los formatos breves y la capacidad sintética del lenguaje. De esta manera, la mayoría de los escritores que vamos a tratar en el presente capítulo eligen el microrrelato como vehículo para sus revisiones. Veremos, además, cómo José Luis Zárate y Alberto Sánchez Argüello dan un paso más allá en cuanto a la naturaleza efímera de la narrativa del nuevo milenio al usar las redes sociales *Facebook* y *Twitter* como vehículo de publicación de sus minificciones y cuentitos<sup>92</sup>.

René Avilés Fabila encabeza este grupo de autores con varios microrrelatos recogidos en su antología *Fantasías en carrusel (1969-1994)* (1995), volumen donde los personajes de los cuentos infantiles aparecen convertidos en atracciones de feria. Así, el titulado “Blancanieves” presenta a una heroína vendida como espectáculo, para la que el beso que despierta supone una mera transacción económica:

---

<sup>92</sup> Usaré el término “cuentito”, acuñado por Cristina Rivera Garza, para referirme a las minificciones de menos de 140 caracteres publicadas en la red social *Twitter*.

Por solo tres dólares contemple a Blancanieves. Observe su plácida y serena hermosura [...]. Pase, admire su absoluta inmovilidad dentro de su sarcófago de cristal, y por un poco más de dinero, usted podrá darle un beso. Si es afortunado, verá cómo despierta (625).

En un sistema que reduce a la mujer a un ser sin voluntad a merced de los intereses del mercado, el hombre no corre mejor suerte. Así, el príncipe de “Un príncipe encantado” sufrirá una crisis de identidad al verse atrapado en un círculo vicioso sobre la historia de su encantamiento: “[...] ya tantas veces ha realizado su rutina que francamente ignora qué es: un hermoso príncipe transformado en batracio o un repulsivo sapo convertido en príncipe” (626).

Este tema es explorado con un tono humorístico en “Cuento de hadas I”, donde de nuevo el mágico beso conduce a un desencanto que nada tiene que ver con la liberación de un maleficio, sino con todo lo contrario: “-Me encantas- le dijo a Mónica después de besarla amorosa, dulcemente, y segundos antes de convertirse en sapo” (639). El mismo motivo adquiere tintes políticos en “Cuento de hadas II”: “Dueño de un rabioso republicanismo, aquel hombre pisoteaba los sapos y ranas que encontraba a su paso para evitar que -bajo el influjo de los besos de una hermosa doncella- pudieran transformarse en gallardos príncipes” (640).

De mayor elaboración es el cuento corto dedicado a Caperucita, en el que el autor alude desde el título, “Caperucita y el lobo (Obra en un acto)”, a la función dramática en la que se transformará el conocido relato. El texto describe una representación teatral en la que se recrean las situaciones relatadas en la versión de los hermanos Grimm: Caperucita se encuentra en el bosque con el lobo y le dice a dónde se dirige, por lo que este consigue llegar antes a la casa de la abuela y devorarla, con el objetivo de, posteriormente, comerse a la niña también. Sin embargo, la aparición del leñador introduce un drástico cambio en el final, ya que el asumido salvador dispara al animal hasta matarlo, eliminando la posibilidad de rescatar con vida a las dos mujeres:

En ese preciso momento la música resonó y el cazador, único sobreviviente de la función, agradeció los aplausos, al principio débiles, luego más fuertes, en la medida que el público comprendía que tanto la abuela, como el lobo y la misma Caperucita Roja estaban muertos (633).

El motivo de la representación teatral del cuento pone de relieve la crueldad que se desprende del mismo y que alcanza de este modo una dimensión universal. La violencia de la que los espectadores de la obra son testigos es real, mucho más tangible que la que



podemos leer. El autor parece jugar aquí con la idea de que el mundo es un gran teatro, lo que le permite criticarlo severamente a través del aplauso de un público, que confirma así la aceptación de la crueldad. Pero Avilés Fabila va aún más lejos, pues hay quien se beneficia del espectáculo y, claro está, quien deja la vida en él:

Al concluir la función, los empresarios, al mismo tiempo que contaban las ganancias, se preocupaban por buscar actores para la siguiente función: necesitaban a una ancianita, a un lobo y a una niña para que llevaran a cabo otra soberbia actuación –interpretada con auténtico realismo- del cuento de los hermanos Grimm (634).

En relación con este texto, es interesante también el titulado “El hombre lobo”, en el que Avilés Fabila nos presenta el reverso del mito del licántropo con un lobo que se convierte en hombre bajo los efectos de la luna llena:

Damas y caballeros: están a punto de presenciar una de las más asombrosas metamorfosis: este terrible y feroz lobo, de aspecto innoble y aterrador, mediante efectos especiales que hemos conseguido llevar a cabo (en unos minutos parecerá que estamos en plena noche de luna llena), se transformará en un lastimoso e indefenso ser humano (629).

Si otras revisiones como las de Angela Carter o Luisa Valenzuela, reivindicaban la parte animal de la naturaleza humana, ahora vemos cómo bajo la apariencia más salvaje se oculta siempre un ser vulnerable.

A través de estos hábiles juegos literarios, Avilés Fabila pone al servicio de la revisión de los relatos tradicionales las técnicas propias de la Posmodernidad literaria. La agudeza incentivada por la brevedad del microrrelato conlleva, así, la creación de textos ex-céntricos, en los que se descubren nuevas perspectivas o se parodia lo que había sido aceptado en la versión canónica de la historia.

En esta línea se ubican también las minificciones de reciente publicación del español Javier de Navascués, quien en su colección *Wikipedia (y otros monstruos)* (2012) dedica dos de sus microrrelatos a cuestionar el modelo de felicidad propuesto por el final de cuento de hadas. En ambos textos –“Felicidad (I)” y “Felicidad” (2)- el autor plantea, al igual que hacía Avilés Fabila, la relatividad de las convenciones asumidas y los círculos viciosos que derivan de estas. El resultado es una insatisfacción que se convierte en norma y hasta en *leitmotiv* de los personajes. Así, descubrimos que la felicidad conyugal de la Bella Durmiente y el príncipe no es más que el producto de la costumbre:

En el instante de depositar su beso sobre la Bella Durmiente, el príncipe se da cuenta de que él amaba a otra doncella que duerme lejos, en otro bosque y otro cuento, Blancanieves. Pero es demasiado tarde, porque desde abajo la Bella echa sus brazos sobre él y, soñadora, le

responde apasionadamente. Él se acostumbra pronto. Luego tienen hijos, viven felices y comen perdices (De Navascués 66).

Irónicamente, esta misma cotidianidad devuelve a los protagonistas al estado en el que se encontraban al comienzo de la historia; ella, sumida en la total inactividad y él, dedicado a una búsqueda sin esperanza:

Durante la boda los príncipes han comido tantas perdices que se han puesto gordísimos. Por la noche el príncipe mira a su esposa y se despide con un beso de buenas noches. A ella le da tanto sueño la presencia de su marido que se queda dormida de inmediato. Doce horas después sigue roncando a pata suelta. El príncipe se viste resignado y desaparece al galope por el horizonte en busca de otra princesa pero, como este cuento ha empezado por el final del anterior, ahora le toca terminar por el principio: o sea, que está condenado a seguir buscando y buscando sin parar (67).

El microrrelato, como vehículo de reescritura del cuento de hadas, alcanza una nueva dimensión con las minificciones de José Luis Zárate y Alberto Sánchez Argüello publicadas en las redes sociales, un fenómeno que ya intuyera Lauro Zavala en su prólogo a la colección de estudios sobre el microrrelato *La minificción bajo el microscopio* (2005), poco tiempo antes de la aparición de *Facebook* y *Twitter*:

La minificción es indudablemente la manifestación literaria más característica del siglo XXI y permite entender la transición entre una creación fragmentaria (moderna), propia de la escritura sobre papel, y una escritura fractal (posmoderna), propia de la pantalla electrónica (*La minificción bajo el microscopio* 11).

La inmediatez de los cuentitos cultivados por estos autores, así como su naturaleza interactiva y efímera, permite una relación autor-lector nunca antes experimentada. De este modo, se crea una literatura consumida en tiempo real por unos receptores que pueden reaccionar activamente ante la lectura, complementándola y compartiéndola a su vez con sus propios seguidores. Esta dinámica permite la participación del lector en el enriquecimiento del texto así como en su difusión, informando de primera mano al autor del impacto de sus creaciones<sup>93</sup>.

Jose Luis Zárate se ha convertido en los últimos años en obligada referencia de este tipo de escritura. En su página de *Twitter*, donde cuenta con más de 4.700 seguidores, ofrece numerosos ejemplos de series fractales, en las que revisa los cuentos tradicionales más conocidos partiendo de los elementos característicos de estos relatos

---

<sup>93</sup> El fenómeno de la microficción a través de las redes sociales ha popularizado el género hasta hacerlo asequible a la experimentación del propio público. Así en la página de *Facebook* "Microcuentos" cualquiera puede publicar un microrrelato y exponerlo a la opinión general. Los editores de la página publican en su cuenta de twitter @microcuentos aquellos que consideran de mayor calidad.

para llegar a sorprendentes variantes. Así, dedica varios de sus tuits a *Cenicienta* para mostrar su lado más prosaico –“La Cenicienta trabajó tanto que, cuando llegó la comitiva, tenía los pies tan hinchados que perdió toda oportunidad” (n. pág.)- además de poner en evidencia el poco sentido práctico de la historia: “Fue fácil encontrar a Cenicienta, solo se siguió el rastro de sangre que deja cualquiera que huye con zapatillas de cristal” (n. pág.).

Las transformaciones mágicas del famoso relato también serán cuestionadas, creando un efecto negativo que se extiende a sus elementos más emblemáticos. De esta forma, el zapato de cristal aparece convertido en una vulgar zapatilla –“El carruaje se volvió calabaza, los caballos ratoncitos, la zapatilla de cristal en el zapato triste y viejo que todas las sirvientas usan” (n. pág.)- y el príncipe en un individuo nada encantador: “A las 12 desapareció la magia. El carruaje se transformó en calabaza, el vestido en harapos, el Príncipe Azul en el cretino que solía ser” (n. pág.).

El desencanto alcanza también a otras historias, como la de *Caperucita*, anulando su erotismo: “12 campanadas. El camino largo se volvió corto, Caperucita en Cenicienta, y el lobo feroz en un príncipe sin imaginación en el lecho” (n. pág.).

El lado oscuro del príncipe será asimismo explorado desde diferentes ángulos; así, se alude a su fetichismo –“Con el pretexto de la búsqueda, el Príncipe puede tocar todos esos delicados pies desnudos tratando de entrar en la zapatilla de cristal” (n. pág.)-, se insinúa su afición por el travestismo –“El príncipe se puso la zapatilla de cristal. Se estremeció. Tenía que encontrar a esa mujer. La de zapatos que podrían compartirse” (n. pág.)- e incluso se le inculpa de un sofisticado crimen: “Al otro día solo encontraron de Cenicienta la zapatilla de cristal. Con qué ingenio el príncipe paseó por el reino la única prueba del crimen” (n. pág.).

El carácter proteico propio de la microficción se manifiesta asimismo en la yuxtaposición de personajes tradicionales y problemáticas contemporáneas, tales como las preocupaciones medioambientales –“El calentamiento global eliminó a Blancanieves (n. pág.)”- o los peligros de la sobreinformación: “Espejito, ¿quién es la más bella? El espejo le mostró mil rostros, diez mil nombres, gráficos demográficos, a la sollozante reina” (n. pág.).

Los cuentitos de Zárate se inscriben, pues, de lleno dentro de la línea iniciada en los años setenta por Jorge Luis Borges, Augusto Monterroso o Marco Denevi<sup>94</sup> para dar un paso más allá como textos esencialmente experimentales y des-generados -tal como los define Violeta Rojo (52)-. Así, se constituyen en un corpus abierto en continua formación gracias al modelo de publicación ofrecido por las redes sociales. De este modo, si para Rojo “el des-género del minicuento constituye tanto su origen como una estrategia narrativa” (53), en el caso de los cuentitos podemos considerarlo su seña de identidad.

Alberto Sánchez Argüello, fiel seguidor en *Twitter* de Zárate, se suma al fenómeno de las revisiones en línea con una prolífica producción de microrrelatos publicados en este medio y posteriormente recopilados en tres colecciones digitales durante el año 2012: *De antifábulas y ficciones*, *MicroMundos* y *Panópticos*. En ellos los personajes y motivos de los cuentos de hadas se ponen al servicio de una despiadada crítica a la superficialidad y mentira de la sociedad contemporánea.

Así sucede con las revisiones de *Cenicienta*, donde encontramos una realidad que instrumentaliza al individuo convirtiéndolo –como también exploraba Avilés Fabila- en objeto de frívolo entretenimiento: “Ella huyó de la fiesta dejando la zapatilla de cristal. Después, un *reality* la encontró, la casó *live* y la divorció en varios episodios” (*De antifábulas y ficciones* 7). En este contexto, la decepción sustituye a la magia –“Andaban probando una zapatilla a las jóvenes del reino. Todas quedaron frustradas cuando se supo que era una promoción de un nuevo *shoe store*” (*MicroMundos* 91)- y, en consecuencia, se destruye la posibilidad de lo maravilloso:

Cenicienta está ida viendo el fogón. Todos se fueron a la fiesta del príncipe. De repente, un estruendo de luz anuncia la aparición del hada madrina. La joven, sorprendida, encuentra en la sala a una ancianita con alas de libélula y vestido azul. El hada intenta hablar pero Cenicienta la corre a escobazos. “Me escapé de que me castigara mi madrastra por dejar entrar viejas pendejas”, piensa después (*Panápticos* 8).

Lo mismo ocurre en los textos titulados “Confesión” y “Más grande”, dedicados a la reescritura de *Caperucita*. En el primero descubrimos que la conocida historia

---

<sup>94</sup> Merece la pena hacer mención al microrrelato de Marco Denevi “La Bella Durmiente del Bosque y el Príncipe”, perteneciente a la colección *Parque de diversiones* (1970). En él, se deja en evidencia la sumisión que la mujer se ve obligada a asumir en un sistema patriarcal: “La Bella Durmiente cierra los ojos pero no duerme. Está esperando al Príncipe. Y cuando lo oye acercarse simula un sueño todavía más profundo. Nadie se lo ha dicho pero ella lo sabe. Sabe que ningún príncipe pasa junto a una mujer que tenga los ojos abiertos” (215).

responde a un desfalco tramado por la protagonista: “En el juicio el cazador confesó que todo era un plan de la caperucita para cobrar el seguro de vida de la abuela. El lobo confirmó el fraude” (*De antifábulas y ficciones* 98). Por su parte, el segundo recrea el famoso diálogo entre la muchacha y el lobo desde una perspectiva nada inocente: “Sr. qué billetera más grande tiene. Es para cuidarte mejor. Sr. qué auto más grande tiene. Es para llevarte a un lugar mejor. ¿Vamos?” (*MicroMundos* 14).

En una sociedad que perpetúa los valores del patriarcado y el consumo materialista –“Academia de príncipes azules abre su curso ‘limeranza e infatuación o cómo conquistarlas con un romanticismo que oculte tu machismo burdo’” (*MicroMundos* 14)- la honestidad queda relegada a un valor infantil –“El gobernador se vistió de democracia y gobernanza, salió a la calle y todos le admiraron. Solo una niña se rió al verlo desnudo” (*De antifábulas y ficciones* 60)-, pero todavía queda lugar para la rebeldía: “Rapunzel rechazó la oferta de *Head and Shoulders*. Coléricos la mandaron a encerrar en una torre. Ella hizo una soga con su pelo y escapó” (*MicroMundos* 98).

Los cuentitos de Sánchez Argüello constituyen un claro ejemplo de la naturaleza orgánica e interactiva de las series fractales en red, erigiéndose su autor junto a José Luis Zárate en abanderado de este fenómeno. Asimismo, ambos escritores han optado por las editoriales digitales para sus publicaciones, lo que ha llevado al escritor mexicano a participar en el proyecto “Bichos”, una iniciativa de *Sigueleyendo.es* en la que una treintena de autores reescriben los cuentos tradicionales bajo diferentes ópticas.

Volvemos, así, a Zárate para referirnos a la novela con la que contribuyó a esta propuesta, *El tamaño del crimen* (2012). En ella, el autor recrea el tono del género negro para involucrar a diversos personajes de los cuentos clásicos –el Patito feo y los cisnes, Pulgarcito, Pinocho, Blancanieves, Caperucita y el Lobo feroz- en una trama detectivesca que denuncia la corrupción del poder y sus mecanismos<sup>95</sup>. De esta manera, abre la

---

<sup>95</sup> El autor explica en la entrevista con la que contribuye a la presente investigación cómo la crisis de la gripe porcina del año 2009 en México supuso su principal inspiración para esta novela:

“Quería narrar algo muy específico: cuando en México se dio la posibilidad de una pandemia las autoridades huyeron, los segundos (terceros o cuartos) al mando hicieron lo que pudieron. Detuvieron al país económicamente al cerrar escuelas, fábricas y comercios e instaron a que todos nos quedáramos en casa, parece que fue lo correcto –detuvieron vectores de infección- y cuando pasó la emergencia: ah, cómo se quejaron los poderes. Un Secretario de Salud instó

narración aludiendo a la transmisión oral de los relatos tradicionales para declarar la veracidad de los hechos que van a relatarse: “-Basada en una historia real –dijo Mamá Oca, levantándose las gafas y añadió-: Se han cambiado los nombres para proteger a los inocentes que pudieran, contra todo pronóstico, continuar vivos allá afuera” (*El tamaño del crimen* 5).

La obra aparece dividida en veintiún capítulos en los que se entrelazan, a modo de caleidoscopio, diferentes escenas que desarrollan la historia del asesinato de Pulgarcito, encargado de suministros de un laboratorio farmacéutico. En una sociedad gobernada por los clanes de los Swan y los Lobos, y en plena crisis del sistema sanitario debido a una epidemia viral –la gripe de los Tres Cerditos-, el Capitán Duke, patito feo ahora convertido en miembro de la casta dominante, deberá resolver el crimen.

A medida que avanza en su investigación, Duke se enfrenta a su ambivalente relación con el poder a la vez que se enamora de Blancanieves, la forense con la que comparte caso. Finalmente, se fugará con esta después de que ella haya descubierto la gran mentira sobre la que se sostenían las acciones del gobierno de Pinocho.

La galería de personajes que desfilan por esta historia, entre los que se incluyen una Caperucita Roja dedicada al negocio del placer y una Bella Durmiente victimizada por las circunstancias, dejan en evidencia la crudeza de un mundo en el que no hay lugar para los cuentos de hadas:

Porque nunca hay un final feliz, nadie entiende las moralejas, el mundo siempre es más oscuro que la más oscura de las historias.

---

a usar las corbatas para impedir la infección (Oh, my god) y luego reconoció que las mascarillas dadas a la población eran inútiles en sí porque no podían detener un virus.

Nos dieron un traje nuevo del emperador.

Esa mentira no dejaba de dar vueltas en mi cabeza. Se vendió al gobierno un carísimo medicamento que causó reacciones extrañas y pensé que en el río revuelto del miedo muchos lo vieron como una oportunidad de riquezas. ¿Qué importaban las mil vidas en juego si se podía ganar un dinerillo, una posición política, una ganancia?

Si alguien investigara...

Investigar, política, engaños, corrupción. Era una historia nacida para la novela negra.

Popularmente en México se le llamó “La gripa del marrano”. Marrano, cochino. Tres cochinitos.

Traje nuevo del emperador.

Engañadores como el gato con botas y el marqués de Carabás.

Mentirosos que no ocultaban su mentira (como Pinocho)

Era perfecto.

Horrible pero perfecto” (Anexo VI. 1.5. 321-322).

Porque no hay manera de cerrar el libro, acabar la anécdota e irnos a dormir a salvo de la realidad (*El tamaño del crimen* 78).

O quizá sí lo haya para quien se atreve a desafiar al poder y sus engaños, para el Pato feo que pudo ser cisne, pero cuya verdadera naturaleza le permitió escapar de las trampas tendidas en su camino:

Qué bueno que existen patos feos que supieron la organización Swan desde dentro.  
Qué bueno que guardó llaves y sellos, que sabía en qué punto de transición era más fácil perder un prisionero, porque temió siempre ser descubierto como un mísero pato entre cisnes y buscó siempre un modo de escapar.  
Ser pato ayudaba.  
Buenos pulmones por tantos años pescando peces bajo el limo y lodo que lo salvaron de un asesinato al durar más que los frágiles y cuidados pulmones Swan (*El tamaño del crimen* 81).

El final feliz es, pues, no una esperada conclusión sino –tal como nos adelantaba el epígrafe inicial al proteger la identidad de los protagonistas- un evento extraordinario:

Déjenme contarles un cuento.  
De niños, claro, de hadas. De esos que nadie cuenta porque nadie cree sin saber que creer no es lo importante sino sentir que pueden ser.  
Que es posible, improbable, posiblemente imposible pero tal vez, tal vez, pueda existir algún final feliz (*El tamaño del crimen* 79).

También se inspira en circunstancias reales la novela lírica *Oscuro bosque oscuro* (2009), del mexicano Jorge Volpi. En esta ocasión, el autor toma una masacre ocurrida durante el régimen de barbarie nazi<sup>96</sup> para, al igual que haría más tarde Zárate, cuestionar la responsabilidad individual en la aceptación de los abusos de poder.

Los cuentos de hadas aparecen intercalados en esta narración dando lugar a un texto híbrido, cuya prosa poética utiliza las familiares imágenes de estos relatos para acceder al horror inenarrable del holocausto<sup>97</sup>. El subtítulo “Una historia de terror” anticipa, tal como señala María del Carmen Castañeda Hernández, la verdadera intención del intertexto:

Volpi se vale de este género narrativo porque juzga que es el elemento perfecto para poner en práctica su estrategia: es un género típicamente infantil, utilizado, por lo general, para

---

<sup>96</sup> Tal como señala Javier Munguía, se trata del asesinato de casi dos mil judíos en Józefow, Polonia, en julio de 1942 llevado a cabo por un batallón de reclutas alemanes de avanzada edad (n. pág.).

<sup>97</sup> En su novela *Briar Rose* (1992), la estadounidense Jane Yolen utilizó asimismo el cuento de hadas como intertexto para denunciar el genocidio judío y sus secuelas. En este caso, la protagonista, Becca, sospecha que su abuela siempre ocultó una historia personal detrás del cuento de la *Bella Durmiente* que siempre le contaba de niña. Sus investigaciones la llevan a descubrir el pasado de la anciana como superviviente de una gasificación en el campo de concentración de Chelmno, del que posteriormente huiría para refugiarse en los bosques circundantes antes de llegar como refugiada a Estados Unidos.

transmitir valores de armonía y fraternidad, desde una perspectiva ingenua e inocente. Sin embargo, Volpi lo utiliza para ofrecer el lado más oscuro de la sociedad, destruyendo la inocencia y la aceptación pasiva de los valores que se transmiten. De esta forma, contrasta el género infantil con la perspectiva adulta y crítica que desarrolla. Por medio de este género, considerado marginal, hace frente al totalitarismo como sistema dominante (81).

Las continuas alusiones al lector como elemento activo en la trama nos acercan irremediablemente a unos hechos que podríamos, de otro modo, percibir como ajenos:

La patria te necesita  
lees en uno de los carteles y descubres  
que no hay alternativa,  
lector: te habla a ti (Volpi 19).

A medida que avanza la novela, los personajes y motivos de los relatos tradicionales se convierten en imagen del exterminio judío. Así, en una versión del relato de *Hansel y Gretel* donde los hermanos no logran escapar de la bruja que pretende cocinarlos, podemos intuir las incineraciones ocurridas en los campos de concentración:

Al horno con ustedes, dijo  
y los sacó a empellones de su jaula, los sacó y los  
introdujo en su gran horno,  
crepitaba la leña del oscuro bosque oscuro,  
la anciana los empujó allí,  
uno tras otro, uno tras otro,  
el hermano y la hermana quedaron atrapados entre los  
carbones y las llamas  
[...]  
el hermano y la hermana gemían y aullaban y lloraban  
al unísono en el interior del horno,  
de pronto se hizo un gran silencio,  
un silencio de muerte,  
y entonces la anciana de agudos dientes cenicientos  
apagó el horno,  
sacó el perol, lo llevó a la mesa y, sin esperar a que se  
enfriara, a que se enfriara la chamuscada carne de  
los niños, comenzó a devorar a los hermanos,  
uno tras otro uno tras otro (33).

Del mismo modo, el subtexto de *Blancanieves* se utiliza para denunciar la manipulación de los totalitarismos al volver a hermanos contra hermanos:

Cuando su hija entró en la casa y le dijo madre, mi  
hermano esta allá afuera, lívido como la luna,  
le pedí que me diese un trozo de manzana,  
solo un trozo, pero nada me respondió, madre,  
le dijo,  
la madre la miró de arriba abajo, con desgano,  
y le aconsejó ve otra vez con tu hermano y vuélvele  
a pedir un trozo de manzana, le aconsejó  
la madre,  
si no te responde dale un golpe en la oreja,



plop,  
 un golpe,  
 plop,  
 le recomendó la madre,  
 la obediente niña salió y le dijo a su hermano dame  
 un trozo de manzana, hermano, le dijo,  
 como el hermano nada respondió la niña no dudó  
 en darle un golpe en la oreja,  
 plop,  
 un golpe,  
 plop,  
 y la cabeza del niño tan rojo como la sangre, tan rojo,  
 y tan blanco como la nieve, tan blanco  
 cayó al suelo,  
 plop,  
 cayó,  
 plop,  
 y la niña lanzó un alarido (50).

Volpi retoma asimismo las estructuras sintácticas propias de los relatos clásicos, creando un paralelismo entre los cuentos tradicionales y los eventos concretos que denuncia. Así, en una secuencia de tres historias yuxtapuestas iniciadas con la fórmula “Había una vez, cerca del oscuro bosque oscuro”, enfatiza la crueldad de *Cenicienta* – “las dos odiaron a su media hermana nada más verla/ la odiaron y decidieron humillarla todos los días/ de su vida” (64)- y *Rumpelstiltskin* – “El rey respondió he aquí un arte que me complace/ y ordenó que la bella hija del molinero fuese llevada a su castillo y encerrada en una torre/ con una madeja de hilo y una rueca” (64)- para después ofrecer el grotesco espectáculo del batallón de ancianos enfrentando su misión. El autor plantea así la naturaleza paradójica de la guerra, donde el verdugo se convierte a su vez en víctima del poder al que sirve:

Había una vez,  
 cerca del oscuro bosque oscuro,  
 un batallón de policía formado por ancianos,  
 un batallón de quinientos ancianos temblorosos, cada  
 uno provisto con una oxidada bayoneta,  
 un buen día el batallón fue conducido por silenciosos  
 trenes militares a lo más oscuro del bosque oscuro,  
 quinientos ancianos temblorosos, armados con  
 oxidadas bayonetas,  
 en mitad del oscuro bosque oscuro (65).

María del Carmen Castañeda Hernández señala que el uso del clásico “Había una vez” en un contexto histórico particular lleva al texto a una dimensión transhistórica, universalizando así su denuncia hacia el odio y el fanatismo (82). De esta manera, los

protagonistas se ven a sí mismos como personajes de los cuentos, canalizando a través de esta identificación la violencia hacia la que han derivado sus vidas. Así, al cometer una violación, el soldado Erno Satrin se siente como el lobo que, incapaz de controlar sus instintos, devora a Caperucita:

[...] no es capaz de contenerse,  
abre su boca enorme, sus inmensas fauces, le muestra  
a la niña de rojo su fría dentadura  
y, antes de que la niña de rojo siquiera dé la vuelta,  
Erno Satrin le desfigura el rostro con sus garras,  
la tumba sobre el lodo y se lanza sobre ella,  
el pesado cuerpo de Erno Satrin sobre la miserable  
niña de rojo,  
y comienza a devorarla  
y la devora (90).

Otro recluta, el antes panadero Luk Embler, se identifica con Rumpelstiltskin al perpetrar un infanticidio:

Luk Embler le arrebató al niño, ese niño con labios  
de ciruela,  
se lo arranca sin piedad de entre los brazos,  
qué harás con mi niño qué, gime la joven,  
Luk Embler no se inmuta, no se conmueve,  
ahora este niño es mío, ríe Luk Embler,  
solo mío,  
y haré con él lo que me plazca (94).

Por su parte, su compañero Jon Guridien se descubre como la malvada madrastra en una historia en la que Cenicienta nunca escapará de su encierro, trasunto del sufrido por los prisioneros de los campos de concentración:

Jon Guridien la encierra bajo llave, la encierra en  
el sótano para que nadie oiga sus lamentos,  
la encierra bajo llave y la joven no llega al baile,  
jamás llega,  
no la auxilian hadas madrinas ni amigos invisibles, no la salvan encantamientos ni prodigios,  
el príncipe jamás imagina su existencia y ella se queda  
allí,  
sola y aterida,  
encerrada en el sótano  
condenada a morir de hambre (97).

De nuevo, la alusión directa al lector -“Ahora cuenta, lector, tu pesadilla” (97)- nos acerca a la experiencia que se describe, haciéndonos partícipes de ella y ampliando, así, el impacto de la narración.

La última parte de la novela, titulada “Muchos años después”, nos presenta a los participantes de la masacre intentando reintegrarse en la rutina de sus vidas anteriores a la

guerra. En este momento los cuentos de hadas aparecen recontextualizados en el ámbito familiar, como relatos infantiles transmitidos de generación en generación. Sin embargo, ahora sabemos que bajo su aparente inocencia se esconde lo más oscuro y cruel de la naturaleza humana: de ahí su proximidad con las historias de terror:

Poco a poco regresaron a sus historias  
cotidianas,  
uno tras otro, uno tras otro,  
a los celos, y a la rabia y al temor y a la envidia  
y a la risa sin motivo,  
el pasado arrinconado en las trincheras,  
en la drástica oscuridad del bosque oscuro,  
algunos reencontraron a sus hijos y llegaron  
a cargar en hombros a sus nietos,  
y volvieron a contarles cuentos de hadas,  
e historias de terror (144).

En un giro final, en el que no hay cabida para el clásico “y fueron felices para siempre”, la atención se vuelve hacia el lector llevándolo a enfrentar la culpabilidad por su indiferencia: “Y qué fue de ti, lector, nadie supo” (147).

El cuento de hadas es utilizado, pues, por Volpi como intertexto temático, estructural y simbólico para llevar la crítica de un momento sociopolítico particular a un plano universal<sup>98</sup>. De este modo, ofrece una reflexión acerca de la naturaleza de la violencia y la responsabilidad individual frente a esta. Las constantes llamadas de atención al lector, con el que el propio autor se identifica, dejan poco espacio a la redención, cuestionando incluso la función catártica de la literatura:

Tú tampoco hablas, lector,  
prefieres el silencio de las barracas,  
y te concentras en tu diario,  
has empezado a escribir todas las noches bajo  
la media luz de una linterna,

---

<sup>98</sup> Cabe hacer referencia aquí a un texto del escritor argentino y teórico del microrrelato David Lagmanovich, en el que las fórmulas lingüísticas características de los cuentos de hadas son usadas para dejar en evidencia el carácter limitado de todo discurso político:

Había una vez un contador de cuentos que comenzaba todos sus relatos con las palabras *Había una vez...* Ese fue el argumento que el líder de la facción opuesta de contadores de cuentos usó para derrocarlo. El rebelde argumentó ante los ancianos de la tribu que era infinito el aburrimiento causado por el constante recurso de la enmarcación (a diferencia de su antecesor, él había leído a los estructuralistas). El antiguo contador de cuentos, avergonzado por su falta de originalidad, huyó a las montañas. El sucesor comenzó su primera sesión de relatos con las palabras que usaría en toda ocasión semejante: *Érase una vez...* (21).

escribes en un desgastado cuaderno de pastas  
amarillas, lector,  
a veces una frase, otras un poema o lo que tú crees  
que es un poema, párrafos que denuncian  
tu rutina, lector,  
escribes a escondidas, bajo la seca luz de la linterna,  
cada noche,  
y crees que eso te salva (52).

Finalmente, nos referiremos al relato “Último divorcio de Blancanieves”, incluido en la colección *Último divorcio de Blancanieves y otros cuentos* (2003) del salvadoreño Federico Hernández Aguilar. En este caso, nos encontramos con la continuación de la historia de *Blancanieves* después del tradicional *happy ending*, donde la protagonista se convierte en un polémico personaje de la prensa del corazón debido a su tumultuosa vida sentimental.

Tras una primera decepción amorosa con el príncipe que la despertara en el bosque y que más tarde resultaría un marido abusivo, la Blancanieves de Hernández Aguilar entra en una vorágine amorosa que la conduce al fracaso de otros tres matrimonios. Las alusiones a conocidas princesas del papel cuché de finales del siglo XX, tales como Estefanía de Mónaco o Lady Diana, trasladan el texto a la realidad contemporánea para cuestionar la falsa felicidad asociada al todavía popular concepto de “matrimonio de cuento de hadas”.

Así, en un guiño al casamiento de Estefanía Grimaldi y su guardaespaldas, Blancanieves abandona a su segundo marido por Carlo, el leñador que, años antes, había desobedecido a la malvada reina para salvarle la vida:

Blancanieves contrajo matrimonio, por tercera ocasión, cuando cumplió los veintinueve años. El novio, no presentando más credenciales que el haberle salvado la vida hacía mucho, se esforzó en ser el hombre que ella buscaba. Y lo consiguió... por un tiempo (19).

Sin embargo, los celos de este, causados por la insistencia de su esposa en hacerle tener relaciones con otras mujeres para ayudarlas con sus problemas maritales, conducen a la pareja a una inevitable ruptura y a Blancanieves a un nuevo matrimonio, esta vez con el recién divorciado príncipe de Cenicienta:

El escándalo fue mayúsculo. Todos los periódicos destacaban el hecho de que Blancanieves, con tres matrimonios fallidos a la espalda, se atreviera a desposarse con quien hasta hacía muy poco tiempo era el marido de la mujer más querida del reino. Y es que Cenicienta era muy popular entre los plebeyos. No se la estimaba por ser hermosa solamente; también se alababan sus notables cualidades humanas [...]. Fue inútil que Blancanieves apelara a su propio pasado, destacando los sufrimientos que le había infligido su cruel y vengativa

madrastra. Nadie quería escuchar su historia en aquel reino vecino, donde solo Cenicienta era la “Reina de los corazones” (26-27).

De este modo, parodiando el triángulo amoroso entre el príncipe Carlos de Inglaterra, Diana de Gales y Camila de Cornualles –“Y el rechazo creció mucho más cuando la frágil Cenicienta, huyendo de un grupo de periodistas, estrelló su carruaje contra el grueso pilar de un acueducto y perdió la vida instantneamente. Entonces sí que explotó la ira del populacho” (28)-, el autor representa la caída en desgracia de una Blancanieves que ha ido demasiado lejos en contradecir las expectativas creadas para alguien de su condición:

Desde las revistas del corazón mantenían vivo el recuerdo de Cenicienta y hacían notar cuán gorda estaba Blancanieves o cuánta palidez señoreaba en sus mejillas. La culpaban, además, de no ser lo suficientemente joven para darle un heredero a Marcel (29).

El relato finaliza con una pirueta metaliteraria, que revela que el texto que acabamos de leer es la verdadera historia de Blancanieves tal y como a ella le hubiera gustado que fuera conocida, y no el relato descafeinado ofrecido por las versiones oficiales de los hermanos Grimm o la factoría Disney:

Su testamento, en el que pedía que su vida no fuera divulgada en fragmentos –tal como proponían dos hermanos cuentistas a los que insistía en demandar por sus impertinencias-, no fue respetado. Tras una larga y publicitada batalla legal, los hermanos obtuvieron los derechos de la historia de Blancanieves y la ofrecieron al público en una versión *light*, de la que únicamente la primera parte fue rescatada para la realización de una taquillera película (33).

Los textos analizados constituyen, pues, una muestra del peso del cuento de hadas tradicional como referente intertextual en la literatura masculina en español de las últimas décadas. La difusión de este fenómeno a través de las redes sociales y las publicaciones en línea sitúan además a estos autores a la cabeza de las tendencias narrativas del siglo XXI. Así, tal como señala Cristina Álvares al referirse a la obra de Zárata, los personajes de los relatos tradicionales se convierten en marcadores transficcionales en el terreno de la cultura popular y mediática, superando las fronteras del texto tanto a nivel físico como literario: “C’est un peu comme faire un puzzle avec des pieces de puzzles différents” (156).

## V. Conclusión

A lo largo de estas páginas espero haber demostrado los objetivos planteados en la introducción; por ellos, me proponía analizar las revisiones contemporáneas de los cuentos de hadas tradicionales en el mundo de habla inglesa y española, estableciendo así una comparación entre ambos que me permitiera probar la gran vitalidad de esta manifestación literaria en los autores hispánicos. Así, hemos podido apreciar cómo existe una significativa línea ficcional en la que las reescrituras de los cuentos se convierten en lugar común para escritores españoles e hispanoamericanos. La coincidencia con autores europeos y norteamericanos que, con cierta anterioridad, desarrollaron esta misma corriente revisionista, así como con reinterpretaciones provenientes del mundo de la publicidad y diversos campos artísticos como el cine, la escultura y la fotografía, proporciona a este fenómeno una dimensión universal sin precedentes en la literatura actual.

La segunda mitad del siglo XX ha sido la más prolífica en este tipo de relatos, siendo las dos últimas décadas aquellas en las que han aparecido la mayoría de las versiones hispánicas. Entre ellas destacan las hispanoamericanas por su número y su carácter innovador. Para llegar a estas conclusiones y mostrar los textos más relevantes de este fenómeno, he seguido un itinerario que demostró los orígenes del cuento en la tradición occidental y planteó los distintos puntos de vista desde los que este ha sido considerado, abordando diversas revisiones y elaborando un análisis de los medios por los que se ha llevado a cabo su deconstrucción.

Los estudios antropológicos constituyen un acercamiento teórico hacia la naturaleza del cuento de hadas como parte del entramado ficcional primitivo. Eliade y Campbell señalan que los relatos tradicionales mantienen el imaginario procedente de ceremonias de iniciación ancestrales, perpetuando hasta nuestros días el motivo del viaje del héroe como metáfora existencial. Las consideraciones de Campbell sobre “la cosa prohibida”, presente en relatos como “Caperucita Roja” y “Barbazul”, donde la aventura es posible gracias al desafío a la autoridad, acerca las reflexiones de este autor a las

versiones posmodernas de los cuentos, donde se reclama la libertad de elegir el propio camino sin la amenaza de ser castigado.

El enfoque estructural de Propp y las investigaciones de Verdier y Douglas, que indagan en las versiones orales de los relatos, establecen la base de este enfoque. Propp clasifica los cuentos populares de acuerdo a las funciones desempeñadas por sus personajes, demostrando la uniformidad del género y –tal como señala Alan Dundes– abriendo la puerta a su análisis histórico, fundamental para comprender la transmisión del folclore hasta nuestros días a través de diferentes formas literarias y medios audiovisuales.

La crítica más reciente en este campo continúa prestando atención a los cuentos de hadas dentro de un contexto sociocultural, considerándolos modelos antropológicos por cuanto reflejan patrones de comportamiento humano universales. Sin embargo, Warner, Röhrich y Lüthi muestran cautela a la hora de interpretar los relatos como documentos históricos, cuestionando asimismo la validez de interpretaciones psicológicas y feministas; en cambio, enfatizan el valor de estos textos como representantes de la esencia humana de los ciclos vitales y señalan su adaptabilidad a las necesidades sociales del momento como la característica fundamental del género. Pese a la solidez de este enfoque, es necesario subrayar aportaciones críticas desde otras perspectivas, prueba del gran interés despertado por los relatos como fenómeno cultural. Destaca la abundancia de interpretaciones psicológicas, psicoanalíticas y feministas, que siguen siendo punto de referencia en estudios actuales sobre el tema.

La psicología y el psicoanálisis consideran los cuentos de hadas beneficiosos para el desarrollo infantil. Según este punto de vista, las historias se resuelven haciendo triunfar el bien sobre el mal, lo que ayuda al niño a confiar en sus instintos positivos frente a las inclinaciones negativas. Así, para Bettelheim los cuentos se convierten en una experiencia de descubrimiento de los aspectos contradictorios que componen la psique humana, suponiendo un ejemplo de aprendizaje vital para los preadolescentes. Por su parte, la escuela junguiana amplía el análisis del inconsciente elaborado por Freud para referirse a su contenido colectivo, simbolizado en los personajes arquetípicos de mitos, leyendas y cuentos.

La defensa del valor educativo de los relatos tradicionales es común en los autores que abordan su estudio desde la psicología y el psicoanálisis, ya que consideran que el niño se libera gracias a ellos de los miedos y las tensiones propias de su edad. La crítica feminista, en cambio, rechaza estos enfoques para señalar los prejuicios sexistas transmitidos por los cuentos, reivindicando unas nuevas protagonistas que subviertan el clásico ideal de belleza y pasividad impuesto por el canon patriarcal. Yendo más allá, autoras como Marie-Louise Von Franz, Gabriela Wasserziehr y Clarissa Pinkola conjugan ambas posturas para presentar una interpretación de los cuentos de hadas desde el punto de vista de la psicología femenina.

He insistido en las ideas feministas por ser fundamentales a la hora de entender muchas de las nuevas versiones de los relatos clásicos presentes en este trabajo, deudoras de la crítica generada por este movimiento. El feminismo más ortodoxo ve los cuentos de hadas como fórmulas de adiestramiento para la mujer en una sociedad dominada por hombres. Así, las críticas del primer feminismo francés, seguidas por las elaboraciones de Lieberman, Gilbert, Gubar y Rowe, califican a estos relatos de dañinos y hasta destructores de la personalidad femenina. Posteriormente, las autoras que adoptan este enfoque tienden a matizar que el sexismo de los relatos resulta de los contextos históricos y sociales en los que se usan estas historias. Bottigheimer y Stone apuntan a las versiones de los hermanos Grimm y las producciones de Disney como manifestaciones de la manipulación patriarcal de las historias originales.

En este contexto, Peggy Orenstein se cuestiona cómo educar a su hija en una sociedad disonante, donde chocan la herencia de las ideologías feministas con un resurgimiento de los ideales de apariencia y comportamiento femeninos potenciados a través de los medios de comunicación. Orenstein vuelve a llamar la atención hacia la industria creada por Disney alrededor de la imagen de las princesas, cuestionándose si la atracción de las niñas hacia la cada vez más prolífica variedad de productos “Princess” es debida a la influencia mediática o a una tendencia propia de la psique femenina por este tipo de figuras.

La crítica feminista más actual insta a la mujer a asumir posturas que reconcilien las contradicciones del discurso tradicional. Para ello, Stephanie Vermeulen ve necesario un mayor involucramiento femenino en ámbitos profesionales e ideológicos aún



dominados por los hombres; por su parte, autoras como Vanessa Joosen, Alessandra Levorato y Sarah Appleton enfatizan la necesidad de crear discursos en los que no tengan cabida las interpretaciones binarias que perpetúan la división entre el hombre y la mujer.

Las reescrituras contemporáneas de los cuentos de hadas surgen, pues, en un contexto crítico en el que el género del relato tradicional es examinado desde diferentes perspectivas ideológicas desarrolladas a lo largo de la Modernidad. Las nuevas corrientes de pensamiento permiten, además, cuestionar la validez de los modelos heredados, dando lugar a las tendencias revisionistas que definen el panorama posmoderno en el que se sitúan los textos que hemos analizado. Con la alusión a reinterpretaciones publicitarias, cinematográficas y del mundo de las artes he dejado constancia del carácter multidisciplinar de este fenómeno, sosteniendo con la bibliografía más actualizada lo que puede considerarse una corriente esencial dentro de la literatura contemporánea.

Comencé aludiendo a Anne Sexton y Olga Broumas como escritoras que inician la tendencia revisionista de los cuentos de hadas en el mundo anglófono, analizando la reescritura de los textos canónicos realizada por ambas autoras. Así, señalé a Sexton como predecesora de la postura abiertamente lésbica de Broumas, quien supera el pesimismo de *Transformations* al presentar las relaciones homosexuales femeninas como solución a la inferioridad cultural en la que el patriarcado sitúa a la mujer.

Me referí después a las reescrituras góticas de las británicas Angela Carter y Tanith Lee, quienes desafían los patrones patriarcales reflejados en los relatos clásicos explorando la identidad femenina desde perspectivas que superan la mera crítica feminista. Así, se centran en el desarrollo las protagonistas, poniendo en evidencia los peligros de definirse a través del otro y proponiendo la confrontación con los aspectos más salvajes y ocultos de uno mismo como medio para alcanzar una realización plena. Este acercamiento fue retomado posteriormente por muchas de las autoras españolas e hispanoamericanas estudiadas en estas páginas.

Sin embargo, las revisiones más experimentales dentro del panorama anglófono vienen desde la perspectiva masculina de los norteamericanos Donald Barthelme y Robert Coover, lo que encuentra un paralelismo –también con posterioridad– en el mundo hispánico, donde puede hacerse esta misma observación. Barthelme y Coover proponen una desarticulación de las expectativas formales y temáticas del cuento de hadas para

subvertir los paradigmas sociales reflejados en estas historias, mostrando el fracaso de los roles de género tradicionales.

Al igual que en el ámbito anglófono, inicié el análisis de las reescrituras en lengua española aludiendo a las autoras pioneras del fenómeno en este contexto: Rosario Ferré, Luisa Valenzuela y Carmen Martín Gaité. Ferré abre la tendencia en las letras hispánicas con su relato “La Bella Durmiente” –recogido en la colección *Papeles de Pandora* (1976)-. En él destacué la contextualización de la crítica hacia las estructuras patriarcales en el panorama sociocultural de la autora, así como la utilización del lenguaje como instrumento transgresor.

Será Luisa Valenzuela con sus “Cuentos de Hades”, compilados en *Simetrías* (1993), quien lleve las revisiones de los relatos clásicos a sus máximas cotas de subversión. La cohesión interna entre los textos confiere a la colección el carácter integral de ciclo cuentístico. En ellos, al igual que en el caso de Ferré, el lenguaje será utilizado para desarticular los mecanismos de poder reflejados en las historias originales.

El caso de Carmen Martín Gaité, con los relatos “El castillo de las tres murallas” (1981) y “El pastel del diablo” (1985) y las novelas *Caperucita en Manhattan* (1990) y *la Reina de las nieves* (1994), me interesó por representar el inicio de este fenómeno en España, más tardío y con menor fuerza transgresora que en Hispanoamérica. Sin embargo, me pareció importante señalar cómo las revisiones de Martín Gaité se sitúan al mismo nivel que las de Ferré y Valenzuela en su acercamiento a la revisión de los personajes y los motivos clásicos, yendo más allá de la crítica hacia los esquemas patriarcales para reivindicar la independencia y el desarrollo individual de sus protagonistas.

A continuación, me referí a Ana María Shua y Espido Freire como las autoras que en generaciones posteriores retoman la línea abierta por la tríada antes citada. Destaco tres de los cuentos de Shua recogidos en su colección *Los días de pesca* (1981) así como diversos microrrelatos pertenecientes a *La sueñera* (1984), *Casa de Geishas* (1992), *Botánica del caos* (2000) y *Temporada de fantasmas* (2004). El uso del humor, la parodia y la ironía para deconstruir los arquetipos canónicos pone de manifiesto la conciencia posmoderna de esta autora, entre otros muchos factores. Con una madurez literaria inferior a la de Shua, pero con igual intención subversiva, Freire experimenta con el

género de la microficción para dismantelar varios de los relatos más conocidos en *Cuentos malvados* (2003), un interés que ya había mostrado en su ensayo *Primer amor* (2000). Centré, sin embargo, mi atención en la novela *Irlanda* (1998), donde la autora explora el tema de la lucha entre el bien y el mal a través de una macabra subversión de las imágenes canónicas de los cuentos.

En el capítulo dedicado a la poesía, hago un compendio de autoras hispanas y españolas que desde los años 40 hasta la actualidad han utilizado el cuento de hadas como material poético para explorar los conflictos de adecuación de la mujer dentro de las constricciones patriarcales. Los textos de Montserrat Ordóñez, María Negroni, Becky Rubinstein y Miriam Reyes no solo representan la voz poética en lengua española dentro del fenómeno que estudiamos, sino que muestran una superación del tono feminista de las más conocidas poetas anglófonas.

Por su parte, la sección que cierra mi trabajo, dedicada a las reescrituras desde el punto de vista masculino, pone en evidencia la importancia capital del fenómeno revisionista de los cuentos de hadas en el ámbito hispanohablante, mostrando un grupo heterogéneo de autores cuya experimentación rompe con los formatos y medios literarios tradicionales a través de publicaciones en línea y en las redes sociales. Me interesa resaltar la atención a las revisiones poéticas y a aquellas escritas desde un punto de vista masculino como uno de los aspectos más innovadores de mi trabajo, ya que amplía los análisis críticos publicados hasta la fecha al poner en relación diferentes géneros y puntos de vista a la hora de revisar un género literario tradicionalmente asociado al ámbito femenino.

Mediante una presentación comparativa de los autores anglófonos y en lengua española más representativos de este movimiento deje, pues, establecido un corpus de naturaleza dinámica, enriquecido con la contribución por medio de entrevistas de ocho de los escritores estudiados. La oportunidad de acceder de primera mano a las reflexiones de estos autores sobre su propia obra en el contexto de la literatura contemporánea otorga un carácter multidimensional a mi investigación, que establece conexiones entre la obra de autores muchas veces desconocidos entre sí.

Como colofón a mi estudio y para dejar constancia de la actualidad del fenómeno que he tratado, reproduzco una imagen de la página de *Twitter* de José Luis Zárate en la

que el autor ha publicado dos *twitticuentos* relevantes para mi estudio durante la misma hora en la que me dispongo a concluir el mismo (fig. 1).



Fig. 1. Zárate, José Luis “LAS VIDAS DE LOS OTROS. Aunque iba a matar a Blancanieves, la madrastra nunca dio la orden procrastinando con el espejo.” 10 Marzo 2015, 7:08 p.m. Tweet.  
---.“Dime quién me supera en belleza. –Yo –dijo el espejo cansado de vivir.” 10 Mar. 2015, 6:34 p.m. Tweet.

En unos tiempos que pasarán a la historia como la era de la revolución digital, el espejo de “Blancanieves” –en ocasiones también llamado pantalla- responde con un “érase que se es” a todo aquel que cuestione si aquellas viejas historias oídas desde la infancia siguen con vida. Lejos de perderse en el olvido, los cuento de hadas, hoy tejidos con otros hilos, transmitidos desde otras redes y contados por otras voces, continúan acompañándonos en los bosques –urbanos o no- que irremediablemente debemos seguir cruzando. Es por ello que este final se convierte, al igual que el de mi anterior investigación sobre las reescrituras de *Caperucita Roja*, en feliz comienzo de una línea de trabajo que espero continuar con la misma pasión con la que una vez inicié el que ya considero un proyecto de vida.

## **VI. Anexo: Entrevistas**

### **VI. 1. Entrevistas con los autores**

#### **VI. 1.1. Entrevista con Ana María Shua**

1. Los personajes de los cuentos de hadas aparecen de manera constante en sus escritos ¿Alguna vez ha planeado a conciencia revisar estas figuras o se cuelan de manera espontánea en sus textos?

-Nunca me lo propuse en forma conciente y deliberada. Simplemente están allí, son parte del conocimiento común a todos mis lectores y a veces los uso. En cierto modo, forman parte del idioma.

2. En su temprana colección de relatos *Los días de pesca* aparecen algunas revisiones de los personajes más comunes de los cuentos de hadas, como la princesa, el caballero y la bruja. Sin embargo, posteriormente Vd. ha preferido el microrrelato como medio textual para este tipo de reescrituras ¿Es la microficción la forma textual más efectiva para la subversión literaria?

- Nunca había pensado ese cuento como revisión de los cuentos de hadas. Para mí, era una influencia directa de mis lecturas de *El Príncipe Valiente...* que por supuesto también usa muchos elementos de los cuentos de hadas. Tampoco se trata de que la microficción sea una forma efectiva para la subversión literaria, sino todo lo contrario. Es el cuento de hadas el que resulta muy adecuado para la minificción. Porque este género, a causa de su brevedad, necesita trabajar con los conocimientos del lector y los cuentos de hadas (como los refranes, el Quijote, Hamlet y muchas otras obras literarias) forman parte del conocimiento universal de un lector medio. De ese modo se puede contar un cuento nuevo sin necesidad de dar explicaciones acerca de los personajes y las relaciones que se establecen entre ellos: ya todo el mundo sabe de qué se trata *Caperucita Roja* o

*Cenicienta*. Es un recurso casi trillado del género, que he decidido no volver a utilizar precisamente porque todos lo usan hasta el cansancio.

3. Tal como comentó en otra ocasión, Vd. se reconoce feminista al margen de toda polémica sobre este término, ¿cree que a la mujer actual todavía le queda mucho camino por andar para superar o incluso erradicar las imágenes arquetípicas femeninas transmitidas por las culturas patriarcales?

- No hay por qué erradicar nada, no hay por qué negar la historia. La imagen de la mujer en los cuentos de hadas corresponde a una larguísima época en la historia de la humanidad, yo creo que podemos seguir contando los cuentos de siempre aunque el mundo actual haya cambiado. Requerirán, en todo caso, alguna explicación. El papel de la mujer ha cambiado de forma esencial y absoluta a partir del siglo XX pero... ¿de qué mujer? La mujer privilegiada del primer mundo o la mujer que vive en los bolsones de alto nivel económico en el tercero. El resto de las mujeres del planeta mundo sigue cumpliendo un papel insustituible en la vida de los pobres: traer hijos al mundo. Y su condición no ha cambiado tanto desde la época de *Cenicienta*.

4. Hay otras escritoras hispanas y españolas tales como Rosario Ferré, Luisa Valenzuela o Espido Freire, que han tomado los cuentos de hadas como intertextos en su obra, ¿es consiente de pertenecer a una corriente de autoras posmodernas que han trabajado este tipo de relatos con una intención subversiva?

-Escritores hombres y mujeres han tomado a lo largo de la historia de la humanidad los cuentos de hadas como intertextos en sus obras, porque, como decía, son parte del acervo cultural de occidente. Un escritor, más allá de su género, siempre busca subvertir el orden de las convenciones. En eso consiste nuestro trabajo.

5. *El príncipe sapo* es uno de los relatos más revisados por Vd. ¿Hay alguna razón para ello?

- Quizás la haya, pero yo no la conozco. Lo único que puedo decir es que la idea de que una princesa bese a un sapo y el sapo se convierta en príncipe me resulta tan disparatada y cómica que me ha dado muchísimas ideas.

6. Su microrrelato “El caballero vengativo” recogido en *Temporada de fantasmas* se me figura una reescritura del relato “Arroz con leche”, de Rosario Ferré, donde se revisa el tópico de *Barbazul* haciendo que la niña dé muerte a su potencial asesino. Vd. da una vuelta de tuerca más a la historia. ¿Tuvo presente este relato de Ferré para escribir su texto? ¿Podría decirse que estamos ante la reescritura de una reescritura?

- No, no conozco el texto de Rosario Ferré. En cambio trabajo muchísimo con cuento folclórico. Tengo una gran cantidad de libros (unos 30 o 40) para adultos y para niños que reúnen adaptaciones de cuentos populares alrededor de un eje temático. El tema del caballero que una y otra vez se ve desafiado por el ingenio de su dama y llega al extremo de querer matarla (y es engañado una vez más) es bastante común. Hay una gran cantidad de cuentos de hadas tradicionales que muestran mujeres ingeniosas, fuertes, inteligentes, valientes, aventureras. Recopilé algunos en “El libro de las mujeres”. (Junto con muchos otros terriblemente misóginos).

7. Su interés y estudio de la literatura popular la ha llevado a destacar el carácter misógino de las tradiciones judeocristiana e islámica, ¿debemos aceptar nuestras raíces culturales desde un punto de vista crítico o habría que crear nuevas tradiciones?

- ¡Por supuesto que no vamos a negar nuestras raíces culturales! Creí que la famosa Revolución Cultural ya había demostrado la futilidad del intento. Como ya lo dije de algún modo, hay que aceptarlas críticamente. Y las nuevas tradiciones se van creando sin que nos demos cuenta.

8. Una pregunta inocente...¿Cuál era su cuento favorito de niña?

- Desde los cuatro años soy una lectora voraz y desde entonces, creo, siempre tuve la misma respuesta en cuanto a mi texto favorito: no es uno, no es un cuento, no es un libro, es la literatura en su tremenda maravilla. Sin embargo sé que durante mucho tiempo mi libro preferido fue el primer libro “de grandes” (es decir, sin dibujitos) que leí: Azabache, la historia de un caballo. Es una traducción muy libre de “Black Beauty”: con ese nombre se lo conoció en Argentina. Y como cuento, quizás “La sirenita” de Andersen.

9. Vd. ha cultivado mucho el género de la literatura infantil, ¿qué tipo de relatos necesitan los niños actuales? ¿Y los adultos?

- Me parece que no hay grandes diferencias con lo que necesitaron siempre. Necesitan relatos con conflictos importantes, en los que se planteen problemas serios, cuestiones de vida o muerte. Ese planteo no excluye el humor ni la experimentación. Y si no, que se lo pregunten a Roald Dahl o a Lewis Carroll.

10. ¿Está trabajando en este momento en una obra de la que nos pudiera adelantar algo?

- En este momento estoy trabajando en un libro de minificciones sobre el circo. El circo también es un espacio que ha dejado una marca muy particular en la cultura occidental y una serie de convenciones y lugares comunes muy divertidos a la hora de desafiarlos o subvertirlos. Aquí va uno de los textos:

Equilibrista nato

A pesar de su evidente aptitud, el hijo del equilibrista se resiste al oficio que pretende imponerle su padre. En la gran ciudad, seducido por una muchacha del público, el adolescente huye con una familia de abogados.

Muchos años después, exitoso y agadecido, visita el circo para reconciliarse con su padre y para compartir con su familia la fortuna que ha logrado reunir haciendo equilibrio en el filo de la ley.



## **VI. 1.2. Entrevista con Espido Freire**

1. Los cuentos de hadas que se ofrecen hoy en las ediciones infantiles clásicas aparecen muy depurados con respecto a las versiones orales que circulaban en los orígenes de estas historias. ¿Cree que se ha perdido la esencia de los auténticos cuentos?

- Los cuentos envejecen de la misma manera en la que no son empleados o útiles. Cuando se adaptan suele responder a una variación de las necesidades sociales. He de hacer la excepción de las adaptaciones de Disney: han sido unilaterales, han impuesto la visión de una ideología y de una nación muy determinada, y han universalizado un único rostro y un único vestuario para los cuentos de hadas, muy especialmente los de princesas. Por atractivos que resulten para los niños, que lo son, yo no puedo estar de acuerdo con la frivolidad y la cursilería con la que son tratados.

2. La protagonista de su primera novela, Natalia, asesina a su prima Irlanda, una muchacha que bien podría haber sido la princesita insoportablemente dulce, caprichosa y engreída de un cuento de hadas. ¿Considera que, al igual que Natalia, la mujer contemporánea desea “matar”-incluso dentro de ella misma- al omnipresente estereotipo de la princesa?

- La relación es ambigua, como con casi todas las relaciones de crecimiento. Irlanda es también una bruja sexualizada, manipuladora y malvada. Natalia es una niña ingenua a la que la vida le viene grande, pero también una asesina despiadada y mentirosa. Bajo la aparente simplicidad de esa novela, una de mis preferidas, laten todas las mezquindades de las relaciones de poder, y la evolución de las emociones en la adolescencia.

3. En su obra *Primer amor* aparecen descritas a través de las imágenes de conocidos cuentos de hadas diferentes situaciones recurrentes en la vida amorosa. ¿Tan poco ha cambiado el cuento?

- Pues sí, poco. Poquísimo. No tiene tampoco mucha pinta de cambiar. Al contrario, la mayor parte de las series, las películas y los videojuegos estereotipan las relaciones, y refuerzan los roles.

4. *Primer amor* termina con una reflexión sobre el daño que ciertas imágenes derivadas de los cuentos de hadas han hecho en nuestra manera de concebir las relaciones sentimentales y con una propuesta interesante: “Quién sabe si no hemos de crear nuevos cuentos”. ¿Tienen sus obras una intención revisionista con respecto a las tradiciones heredadas? ¿Se siente a este respecto inmersa en la Posmodernidad literaria?

- Depende del día. En realidad, para mí es mucho más importante aplicar las enseñanzas de los cuentos a la vida real, y a la opinión periodística que a la propia literatura. Me cansa lo metaliterario, y abogo por una función práctica del conocimiento literario. Los nuevos cuentos que hemos de crear son responsabilidad de los escritores, pero también de la dinámica social.

5. Los psicoanalistas han interpretado los personajes de los cuentos de hadas como aspectos complementarios de la psique humana, y Vd. ha comentado alguna vez que en la base de todos sus personajes se encuentra una lucha entre el bien y el mal. ¿Hay una bruja en toda princesa y un lobo dentro de cada caperucita?

- La princesa, cuando crece, puede elegir entre ser madrastra o bruja. No puede continuar siendo princesa para siempre, y apenas hay madres en los cuentos de hadas. Respecto al lobo, no hay punto medio en cuanto a él. O comer, o ser comido. Si Caperucita no aprende de él, será devorada.

6. En su escritura se observa una fascinación hacia el lado oscuro, la muerte y los impulsos irracionales que pueden relacionarse con un gusto por los elementos góticos. La escritora británica Angela Carter también exploró esta estética. ¿Conoce sus textos, en concreto los recogidos en *The Bloody Chamber*? Si es así, ¿qué opina de ellos?

- Me encanta Ángela Carter. Una autora así sería difícilmente posible en el panorama español, salvo que destinara sus relatos a los adolescentes. Es un error que cometemos una y otra vez, una estela heredada del costumbrismo.

7. En el último volumen del *Fairy Tale Review*, publicación americana dedicada a autores que exploran los cuentos de hadas como fuente de inspiración artística, aparece recogido un fragmento de *Irlanda*. ¿Era Vd. consciente de pertenecer de alguna forma a una tendencia revisionista de cuentos de hadas compartida por diferentes escritores a nivel internacional?

- Somos tan diferentes y estamos tan dispersos que solo puede hablarse como una tendencia, no uniforme, y es muy difícil percibir alguna unidad entre nosotros. He tenido la suerte de conocer a algunos autores que comparten ese interés, y la sensación de soledad es común.

8. En el mundo hispano hay otras escritoras como Rosario Ferré y Luisa Valenzuela que han realizado reescrituras de cuentos de hadas en las que se subvierten los esquemas culturales tradicionales impresos en estas historias, y en concreto la escritora argentina Ana María Shua tiene una colección de microrrelatos, *Casa de geishas* (1992), que se acerca a sus *Cuentos malvados*. ¿Conoce la obra de estas autoras, en especial los microrrelatos de Shua? ¿Volvería a utilizar el microtexto como vehículo literario en el futuro?

- Sí, sin duda. Los cuentos, en especial los microrrelatos, son mi género preferido, y vuelvo a ellos una y otra vez. La obra de Shua *Temporada de fantasmas* ha sido

publicada por Páginas de Espuma, la editorial en la que aparecerá mi próximo libro de relatos, de manera que conozco bien su obra, y la sigo de cerca.

9. Los personajes masculinos no parecen despertar tanto su interés como los femeninos. ¿Qué opinión le merecen los príncipes?

- Claro que me interesan. Son esenciales para las historias. Lo que ocurre es que en mis historias casi todos ellos están definidos por ausencia: no se les conoce más que por la mirada de las mujeres, lo que incluye su idealización y la construcción de una ficción sobre ellos. A mí siempre me ha fastidiado esa frase fácil que habla de la simplicidad de los hombres, comparados con la compleja psicología femenina. No puedo creer en ello. Son tan inescrutables como las mujeres.

10. ¿Está trabajando actualmente en algún libro del que nos pudiera adelantar algo?

- He terminado mi próximo libro de cuentos, “El trabajo os hará libres”, que aparecerá este otoño. Pocas princesas, y muchas cenicientas.

### VI. 1.3. Entrevista con Becky Rubinstein

1. En *De caperuzas cotidianas* las hijas de Caperucita parecen haber superado las trabas culturales que impedían a su madre el pleno reconocimiento de su parte más animal. ¿Cree que las nuevas generaciones de mujeres han encontrado una identidad propia más allá de los dictados patriarcales heredados?

- Depende del modelo que tengan a la mano. Si el modelo que prevalece en su entorno es totalmente machista. Difícilmente estarán capacitadas a liberarse de los dictados patriarcales. Sin embargo, supongo, que, como en todo, existen las mujeres que sacan fuerzas de flaqueza y logran romper con atavismos. Por ejemplo, una lectura, una película, o incluso una relación –un maestro, un amigo o amante- pueden fomentar el cambio.

2. Una pregunta inevitable, ¿cuál era su cuento de hadas favorito cuando era niña?

- La Cenicienta. Será porque en mi historia personal, fue el primer texto que llegó a mis manos, mismo que modela la conducta de muchas niñas, de muchas historias y de las telenovelas “modernas”. Nuestra cultura actual repite, inconscientemente, patrones dados. Y el de la Cenicienta es uno de ellos, lo que no indica que haya algún texto subversivo, de ruptura que pretenda, y logre, invalidarlo. O por lo menos, matizarlo.

3. Las poetas americanas Anne Sexton y Olga Broumas, en sus respectivas obras *Transformations* (1971) y *Beginning with O* (1977), exploran a través de los personajes de los cuentos tradicionales los condicionamientos culturales hacia la mujer ¿Conocía Ud. la obras de estas autoras antes de escribir sus poemas?

- Lamento no conocer dichos textos. Mi escritura nace de experiencias personales, de lecturas, de comentarios. Una amiga me dijo hace tiempo: “Te crees Caperucita Roja,

pero eres el lobo feroz. Me ha costado serlo, y sobre todo, equilibrar esas dos personalidades que conviven en mi interior y que luchan por emerger una sobre la otra.

5. Hay otras escritoras hispanas y españolas tales como Rosario Ferré, Luisa Valenzuela, Ana María Shua y Espido Freire, entre otras, que han revisado los cuentos de hadas en sus obras ¿Es consciente de pertenecer a una corriente de autoras que han trabajado este tipo de textos con una intención subversiva?

- Por supuesto que sí. Aunque, cuando escribí mi obra jamás pensé formar parte de una corriente. Ahora creo que formo parte de un interesante conglomerado de poetas que escriben sobre temas similares y de manera similar para explicar su realidad, su identidad, su manera de pensar y de ser y estar en la vida. He leído a Gaité y a su deliciosa *Caperucita en Manhathan*, a Shua y a Valenzuela.

6. ¿Cree que volverá a hacer uso intertextual de los cuentos de hadas en sus poemas?

- Quizá La Bella Durmiente y sobre su suerte al despertar.

7. La fusión Caperucita-lobo es el tema central de varios relatos de Ángela Carter en su colección *The Bloody Chamber* (1979), así como del relato “Si eso es la vida yo soy Caperucita Roja” recogido en el volumen *Simetrías* (1993) de la argentina Luisa Valenzuela. El relato de Carter es anterior a sus poemas de *De caperuzas cotidianas* y el de Valenzuela posterior. ¿Conocía estos textos y se siente identificada con ellos?

- La fusión caperucita-lobo me parece un fenómeno con el que me identifiqué plenamente. No por casualidad es leitmotiv de uno de mis poemarios más queridos.

8. ¿Existe para Vd. una escritura femenina?

- Por supuesto que sí y es, a mi parecer, tan antigua como la poesía. Incluso hay varones que han incursionado con suerte en la poética femenina, introduciéndose plenamente en la piel de las “féminas”, como en las jarxas árabe-andaluzas. Imagino que el cuño de

“poética femenina” es nuevo y pienso necesario para definir la postura de la mujer –o del hombre- sobre el ser mujer.

9. En *Caballero de polvoroso azul* el príncipe se haya tan atrapado como la princesa en el rol que le ha sido asignado, lo que establece un abismo de entendimiento entre ambos ¿Ha cambiado en algo el cuento en nuestra sociedad actual?

- Supongo que no se puede generalizar sobre los roles asignados por la sociedad y por la tradición. Hay quien los rompe y hay quien los hereda, cumple y transmite. Sin embargo, creo, hoy día, existe una mayor conciencia sobre el peligro del aislamiento, de la incomunicación entre los sexos y sus respectivos roles. Hay casos de mujeres “varoniles” y de hombres “femeniles”, por llamarlos de algún modo, que viven felices sus roles – menos absolutos, menos absolutistas- en plenitud y valentía. Y, sobre todo, con plena conciencia de su apertura , invitación a un mejor entendimiento del otro y de sí mismo-a.

10. ¿Podría adelantarnos algo de su próximo proyecto poético?

- Quizá sea sobre La Bella Durmiente. Lo ignoro. Acabo de finalizar dos poemarios (inéditos por ahora) *Secretos de cocina y alcoba* y *Hostal de memoriosos* donde, de repente, reaparecen mis constantes y obsesiones.

Del primero rescato: “Esta es la historia cotidiana/ se toma el Metro para ir al centro de la Tierra/ se toma el tren Bala para recorrer los senderos/ que te llevan a las alturas/ y se llega a la cúspide/ con la palabra secreta en los labios/ y un antojo de ser princesa/ amada en secreto por un caballero/ que te dice al oído palabras/ improvisadas”.

Del segundo retomo: “De los retazos de la abuela/ y de los retazos de la ausencia del abuelo/ la fortuna tejió una poltrona que se deshace/ con cualquier soplido de lobo escuálido. En los cuentos de hadas todo es posible a quedarse parado (varado). Y sin SILLA”.

#### VI. 1.4. Entrevista con René Avilés Fabila

1. En su obra compilatoria *Fantasías en carrusel* Vd. incluye varios microrrelatos que revisan conocidos cuentos de hadas tradicionales tales como *Caperucita Roja*, *El príncipe sapo*, *Cenicienta* y *Blancanieves*, entre otros. ¿En qué momento de su trayectoria literaria surgió la idea de usar estos relatos como intertexto?

-Desde niño fui lector y en esos años mi madre ponía a mi alcance cuentos de hadas y libros como *La Odisea* y *La Iliada*, los *Viajes de Gulliver*, obras de Julio Verne, fábulas de Esopo y La Fontaine, de tal forma que siempre tuve una imaginación viva, inquieta. No había televisión. Cuando empecé a escribir, alrededor de los 17 años, busqué motivos o inspiración (por decirle de alguna manera) en la literatura mexicana en donde abrumaba el mundo rural. Niño urbano, ajeno al campo, fracasé en mis intentos por hacer algo semejante a la literatura de la Revolución Mexicana y sus derivados. Pronto encontré en las lecturas infantiles material para escribir lo mío. Mi literatura. En las fábulas me encontré, asimismo en la Biblia, la que tuve que leer a causa de la religiosidad de mis abuelos maternos. Al arrancar, descubrí por fortuna los cuentos de Kafka. El panorama fue maravilloso para un mejor comienzo.

2. ¿Por qué la microficción como vehículo para la reescritura de estos textos?

-Lo ignoro. Pero siempre me atrajo la brevedad. Entonces no existía la terminología y la tabla axiológica para referirse a esos diminutos relatos que algunos españoles han llamado “érase una vez y colorín colorado”. Incluso realicé una breve antología, tal vez la primera en México, del cuento brevísimo. Pero centrándome en la pregunta, he amado los textos muy precisos, cortos, los que dejan mucho a la imaginación del lector y los cuentos de hadas son cortos por lo general. Me llamaban la atención las atrocidades que narran muchos formidables autores y que los niños hicieron suyas. Mi mundo se hizo de brujas, princesas, encantos, caballeros muy guapos y doncellas hermosas de larga cabellera, niños que mataban brujas de modo impiadoso y árboles que crecían hasta el cielo. El que en las fábulas clásicas los animales fueran semejantes a los hombres en defectos y



virtudes me fascinaba. Cuando hice fábulas eliminé la moraleja, pues se desprendía de la propia historia. La brevedad es el mejor método para desatar la imaginación, insisto. Tampoco es fácil sostener a través de muchas páginas una historia fantástica.

3. Tanto en el panorama literario hispanohablante como anglófono, gran cantidad de escritoras han dedicado parte de su obra a la revisión del cuento de hadas tradicional. Los escritores, sin embargo, son menos. Algunos de estos últimos son los norteamericanos Donald Barthelme y Robert Coover, así como su compatriota José Luis Zárate y el salvadoreño Federico Hernández Aguilar. ¿Ha estado en contacto con la obra de estos autores? ¿Cree que existen diferencias de género en cuanto al tratamiento de este tipo de reescrituras?

-Muy poco, no me gusta leer a quienes teorizan al respecto. Me quitan el placer de la escritura y la lectura. Más de una obra psicoanalítica sobre los cuentos de hadas me prueba mi argumento. No me gusta saber que el narrador padecía alguna patología. Pienso que así hay que dejarlos. Si Poe hubiera sido sanado, en lugar de espléndidos seres anormales hubiera escrito *Mujercitas*. Y algo parecido le hubiera ocurrido a Lovecraft. Pienso en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* de Bruno Bettelheim, en *Los niños y la literatura fantástica* de Jacqueline Held o en *Los cuentos de Perrault* de Marc Soriano; todos magníficos, pero que te ponen en el pavoroso mundo de la realidad. Los leo y siempre llego a la misma conclusión: me quedo con los cuentos de hadas, las fábulas y los bestiarios, sin que me los expliquen mentes científicas y lúcidas.

4. En sus microrrelatos las transformaciones mágicas de los cuentos -el beso que despierta, el hombre-lobo, el príncipe sapo- se convierten en círculos viciosos que atrapan y someten a los personajes o los conducen a la desilusión. ¿Estamos ante el final del final feliz?

-Los finales felices son preocupantes en general, pero no así en los cuentos de hadas. En ellos predominan esas conclusiones que dejan satisfechos a muchos. Una característica de la gran literatura universal, la que no está dirigida a un público infantil, es que tiene

finales trágicos, terribles. La literatura es conflicto. Si antes los cuentos destinados a los niños tenían un final feliz, ahora sería adecuado buscar algo atroz. La moral del pasado ha quedado atrás, o eso espero. Sin embargo, los niños suelen ser crueles, es la sociedad la que los dulcifica o eso intenta. En mis versiones, que llevo muchas escritas, vamos hacia un triste e infeliz final. Al menos irónico. Creo que este se aprecia mejor en mis bestiarios.

5. Sus microrrelatos dedicados a la revisión de los cuentos de hadas tienen muchos puntos en común con los de la escritora argentina Ana María Shua. ¿Conocía los textos de esta autora antes de escribir los suyos?

-No. La leí después y vi ciertas afinidades. Me pasó lo mismo con el genial Borges, cuando comencé mi primer bestiario, no había leído sus trabajos en tal ruta. Hablo de 1960, el escritor argentino no era tan afamado como lo es hoy, cuando muchos tenemos en claro que la gran revolución literaria del castellano la llevó a cabo él. Fue decepcionante, pues me sentía descubridor de un “nuevo género”, basado en los trabajos de la antigüedad. Lo pensé largamente y descubrí que había afinidades en las lecturas. Dejé el desánimo y seguí con lo mío, ahora tomando en cuenta sus notables hallazgos. Traté de ir más lejos, dejé el bestiario occidental e inventé uno mexicano, donde los monstruos y las aberraciones fueron seres que existieron en América antes de la llegada de los europeos. Puras invenciones mías. La fauna nuestra es la misma hoy en día, salvo las especies que ya extinguimos. Me parece que los escritores de pronto coincidimos o llegamos a conclusiones semejantes por lecturas comunes. Ahora Internet nos acerca y no hay pretextos. Yo fui alumno de Juan José Arreola y admirador de Julio Torri, el primero aceptaba la influencia de Borges. Yo la de todos.

6. ¿Cuál fue su experiencia con los cuentos de hadas durante su infancia?

-Los viví, por fortuna. Fui un niño con una gran imaginación y la lectura me permitía visualizar las princesas, los príncipes azules, los dragones, las brujas malvadas y los niños horribles que las quemaban... Reflexiono ante tal pregunta: esas lecturas me

convirtieron en escritor. Claro, no todas mis preocupaciones estaban en esas fantasías. Con la adolescencia llegaron las de índole política y finalmente las amorosas, donde aparecen hadas audaces y modernas, dedicadas al cultivo del amor. De allí algún título mío. Supongo que algo semejante debe ocurrirles a los niños actuales con Harry Potter y todo lo que creó la señora Rowling. No solo imaginan a los personajes, los ven. Cuentan con el estímulo del cine. Finalmente, los cuentos de hadas provocan el descubrimiento posterior de pasiones y sentimientos que se desarrollarán por completo en la adultez. Uno puede despertar a una princesa con un delicado beso en la boca. Más adelante, la princesa dormirá plácidamente luego de la fatiga amorosa.

7. El artista ucraniano Taras Polataiko organizó en agosto del 2012 una instalación artística en la que cinco mujeres firmaron un contrato para posar como Bellas Durmientes. En el acuerdo se establecía que si abrían los ojos al ser besadas por uno de los asistentes a la exhibición debían casarse con él. Ante las críticas, Polataiko insistió en subrayar la metáfora política de su proyecto, haciendo referencia a la necesidad de su país de despertar del estado letárgico en el que se encuentra, según él, desde hace más de cien años. Vd., en su microrrelato “Blancanieves”, retrata a una mujer que, en su pasividad, es tratada como una atracción de feria. ¿Reflejan los cuentos infantiles resortes de manipulación todavía vigentes?

-El escritor, pienso, manipula personajes y lectores. No conocía la experiencia de Taras Polataiko. Fue demasiado lejos. El matrimonio es una cárcel cómoda. Si la idea hubiese sido mía, la condición hubiera sido una apasionada sesión amorosa. Un bello despertar. Mi idea tenía afanes burlones. Blancanieves era, como la mayoría de los personajes de los cuentos de hadas, asexuada. La mía sólo sentía placer con los voyeristas.

8. En cuanto a la revisión del cuento de hadas tradicional, ¿había considerado anteriormente pertenecer a una corriente dentro de la literatura y el arte contemporáneos que sigue esta tendencia?

-No. Únicamente utilicé mi experiencia de lector de literatura infantil. Lo mismo me ocurrió cuando escribí mi libro *El Evangelio según René Avilés Fabila*. Mi intención era utilizar mi conocimiento de la Biblia y de los Apócrifos, no participar de una determinada corriente religiosa. Ni siquiera soy creyente. O algo más claro: uno escribe lo que tiene que escribir, sin pensar mucho en las corrientes o tendencias. Los personajes y sus escenarios, incluso las tramas, aparecen de manera extraña, como al contacto de una varita mágica.

9. ¿Hay algún cuento de hadas que no haya revisado y que tenga en mente utilizar en el futuro?

-No he revisado ninguno. Lamentablemente he confiado en una buena memoria que comienza a extinguirse. Pero de hacerlo, de releer cuentos de hadas, es muy posible que algo se me ocurra. Con toda honestidad, le digo que jamás trabajé en los cuentos de hadas, en hacer mis propias versiones, como una búsqueda deliberada. Simplemente aparecieron. Eso mismo me ocurrió con la literatura bíblica: de pronto comenzaron a aparecer cuadros religiosos y ante los excesos de sangre, intrigas, tentaciones diabólicas, erotismo voluntario e involuntario, opté por dar mi versión de una época distante y ajena a mí.

10. ¿Podría revelarnos algo de sus actuales proyectos literarios?

-Trabajo en una novela amorosa, realista. Pero estoy por entregar a la editorial tres libros de prosa poco definibles como tal. Son en realidad una suerte de mezcla entre el ensayo y la ficción. Bueno, no estoy tan seguro de lo que hice con un libro llamado *La invención del espejo* y uno más, *Perversiones*, y de otro titulado *La cantante desafinada*. Este último son relatos largos (extraño en mi bibliografía), muy dentro de los cánones más ortodoxos.

## VI. 1.5. Entrevista con José Luis Zárate

1. Vd. ha llevado el microrrelato al ámbito de las redes sociales, donde -especialmente en *Twitter*- lo breve y efímero alcanza la permanencia de un guiño. ¿Se ha llegado al límite en el campo de la minificción? ¿Qué depara el futuro a este respecto?

- *Twitter* es un relámpago, hay un millón de relámpagos cayendo a cada instante en el mundo, lo que los autores de esta plataforma buscan (cuando se centran en la literatura y no en las otras mil aplicaciones del *Twitter*) es dar con el árbol adecuado en la mente del lector. ¿Qué tan fugaz puede ser dar una percepción, una perspectiva inusual, una sensación? Puede ser cosa de un instante, o de una vida. Los *twitteratos* somos ambiciosos. Tratamos de apuntar justo en lo permanente mediante lo fugaz (y como sabemos que nadie puede bajar dos veces al mismo *Time Line* guardamos nuestros tweets en busca de un editor).

La minificción, *twitteratura*, *flash fiction*, *short short short story*, al ser un juego extremo le encanta tantear el límite. ¿Una página? ¿Puedo escribir cuentos de menos de una página? ¿200 Palabras –un límite dado por Lauro Zavala para micro ficción-? Hagamos un cuento de 199 palabras. ¿7 palabras como el cuento de Monterroso? De 6, entonces. ¿Seis según Hemingway? De Cuatro. ¿140 caracteres? De ser esa únicamente la ambición puede llegar al famoso cuento de una palabra (“Dios” escribió alguien, muy acertadamente) y acabarse el juego. Pero entonces se da uno cuenta de que el tener un formato tan restringido nos ayuda a eliminar lo superfluo, lo extra, las explicaciones de más, las reiteraciones no intencionales. De pronto uno descubre la estructura del diamante, todo aristas y mínimas caras pero de una claridad asombrosa. ¿Se puede decir que un soneto (otro formato) es el límite de la poesía? Es una estructura sobre la cual fincar nuestras palabras. Y se puede hacer tanto con cada palabra (Los cabalistas dicen que el universo se puede formar solo con La Palabra).

¿Cuál es el futuro? Tengo muchas ideas. Relato colaborativo, interacción tiempo real (algo ya hay de eso), estructura comunal, mundos compartidos, lenguajes propios, meta-metáforas, tanto hay, tanto habrá, todo es muy emocionante y sucede ahora.

2. La inmediata reacción del lector es otro elemento novedoso de la publicación *online*. ¿Ha influido esto en la elección de sus temas? ¿Nota alguna respuesta especial de la audiencia hacia las revisiones de los cuentos tradicionales en este medio?

- En la *twitteratura* al haber tan poco espacio uno debe recurrir a signos y arquetipos, a personajes construidos ya en la mente del lector. Uno dice Caperucita y ya está, ni siquiera es necesario especificar el rojo, el lobo, el bosque. La abuelita. Está implícito en el Caperucita. Los cuentos infantiles están impresos en nuestras psiques, nos fascinaron, nos horrorizaron, los cargamos mente adentro. También es interesante que la cultura modifique esas imágenes. Tex Avery lo representó magníficamente en su Caperucita Roja sexualizada (y en un *cartoon* nada menos), el lobo es un pachuco, un dandy, la abuela desea devorar al lobo y Caperucita, bueno, ahora uno dice: Caperucita y el lobo se pierden en el bosque y las asociaciones son otras. En la interacción con los lectores es claro que las asociaciones son otras y los *like*, *RT* y *favstars* dan un ambiente claro de qué le gusta al público.

Este cuento ha tenido mucha aceptación: “El lobo supo que todo había terminado cuando Caperucita se compró un perro”. ¿Qué asociaciones hay, qué dice esto... bueno es muy interesante porque diferentes lectores encuentran diferentes lecturas en el mismo cuento y eso es lo interesante.

Vivimos en una sociedad que está hipercomunicada y a la interpretación hay la sobreinterpretación, nos han enseñado a desconfiar de los datos más sencillos, conspiraciones y desenmascaramientos nos dicen que todo es relativo. Muchos de los cuentos mínimos que escribo tratan de llevar esta relatividad al extremo, y de pronto al ser tan extraña una premisa llevada al límite hay una reacción en los lectores que me permite saber que no hay nada que les agrade más que se les replante desde un nuevo ángulo la realidad.

3. El dinosaurio de Monterroso es ya material cliché que Vd. ha utilizado en sus microtextos. ¿Estamos en los textos que lo glosan ante una “meta-microficción”?

- Muchísimo del material de la twitteratura es meta en sí mismo. La micro ficción, la nanocuentística requiere del lector. Sabe que se le va a intentar dar una historia en 140 caracteres, es consciente del juego y al ser consciente puede participar como protagonista. El epitafio del brujo decía: Esta es mi maldición, mi venganza, morirás antes de leer

4. En sus *twitters* menciona en varias ocasiones a Ana María Shua, quien ha revisado en sus microrrelatos muchos de los cuentos de hadas más conocidos. ¿Ha influido esta autora en su acercamiento a la reescritura de este tipo de textos?

- Bastante, aunque un texto capitular es “Caza de conejos” de Mario Levrero que es 100 cuentos reelaborando el título, conejos cazados, cazando, cazadores y bosque, guardabosques y lógicas y símbolos y significados de conejos. Una maravilla que nos permite ver todo lo que puede contener un concepto.

En mi historia personal la película *La Pared* de Alan Parker también influyó: la pared puede ser un límite, una protección, el amor de madre, la dureza de la represión, lo que levantamos, lo que ocultamos.

Shua con su sueñera nos lleva también a lo que puede significar cada imagen que dábamos por conocida pero, oh, puede ser muy muy distinta.

5. Tanto en el panorama literario hispanohablante como anglófono, las revisiones de cuentos de hadas parecen estar más presentes en la obra de escritoras que de escritores. Algunos de estos últimos son los norteamericanos Donald Barthelme y Robert Coover, así como su compatriota René Avilés Fabila y el salvadoreño Federico Hernández Aguilar. ¿Conoce los textos de estos autores? ¿Cree que existe un punto de vista masculino en cuanto a la revisión del relato tradicional?

- En realidad no los conocía (ahora sí y los voy a rastrear vía *Google* y bibliotecas) pero creo que un texto importante es “Para leer el Pato Donald” de Ariel Dorfman no porque

esté de acuerdo en sus tesis sino en la forma en que se puede interpretar cada minucia, cada detalle, cómo se pueden relacionar las cosas más inverosímiles para dar un nuevo significado.

Umberto Eco en una magnífica *El Péndulo de Foucault* muestra un programita *Basic* para hacer conspiraciones, una de las premisas es que los datos bases pueden ser aleatorios (Mimi Mouse y Magia Magdalena unidas pueden explicarse juntas MM, Mujer deseada y oculta, etc, etc).

¿Hay una visión masculina de la reinterpretación? No lo había pensado. Comercialmente hay una explotación en hacer los cuentos infantiles oscuros, sexuales y violentos (No es que me queje), que pueden dar maravillas y mediocridades.

Recuerdo algún cuento de Tanith Lee que es Blancanieves vuelta vampira y que es, sobre todo, triste y solitario, recuerdo a Angélica Gorosdisher contando en sus increíbles ciudades que crecen... cómo los orígenes cambian y mutan según los intereses y los contadores de cuentos...

La verdad no sé si masculina o femenina pero me gustan esas visiones que nos llevan a replantearnos lo dado por sabido.

6. ¿Cuál fue su experiencia con los cuentos de hadas cuando era niño?

- A mí me contaban las historias de Santos católicos y eran espeluznantes. Los cuentos de hadas eran de Disney, y no es hasta la adolescencia que encontré los relatos escritos por Grimm y las oscuras ilustraciones de Doré.

Para mí los cuentos de hadas son muchas veces líneas de acero, tinta negra y páginas amarillas mantenidas en secreto en vez de esa nada multicolor que nos ofrecía la TV.

7. En sus minirrelatos ha explorado destinos alternativos para Blancanieves, Cenicienta, el lobo feroz o el príncipe azul. ¿Hay algún personaje de los cuentos tradicionales que aún tenga pendiente revisar?

- Tantos... es una veta inagotable.



8. Con su novela *El tamaño del crimen* Vd. ha formado parte del proyecto digital *Bichos*, donde participaron treinta autores bajo la propuesta de reescribir diferentes cuentos de hadas tradicionales. ¿Han tenido la oportunidad de compartir experiencias entre Vds. acerca de estos textos? ¿Le ha llamado la atención en especial el trabajo de algún otro escritor/a en este proyecto?

- En verdad no he platicado con los otros autores sobre su Bicho (raro porque varios son amigos) pero me ha llamado la atención esto: los cuentos de hadas son magníficos para hablar de realidades oscuras. Muchos son oscuros en su origen pero se han transformado en cuentos blandos, en inofensivas historias en *pro* de lo “bueno” y lo “correcto”, en Disney y los niños protegidos de la realidad. Entonces, ah, qué magnífico contraste, qué buen telón de fondo (sobre los colores pastel qué bonito destaca el rojo sangre y lo negro).

Muchos de los Bichos usan un entorno cuidadosamente específico (un país, una jerga, un momento político exacto) para ubicar su historia, a veces esto los hace excesivamente locales pero también es extraño lo bien que se acomoda lo terrible en esa realidad, entonces los cuentos sirven para lo que servían para narrar los horrores de una manera simbólica, pero aquí sabemos que los símbolos son reales y los lobos pueden y devoran a diario a los inocentes.

9. ¿Por qué eligió la novela negra como vehículo para el nuevo cuento de hadas?

- Quería narrar algo muy específico: cuando en México se dio la posibilidad de una pandemia las autoridades huyeron, los segundos (terceros o cuartos) al mando hicieron lo que pudieron. Detuvieron al país económicamente al cerrar escuelas, fábricas y comercios e instaron a que todos nos quedáramos en casa, parece que fue lo correcto – detuvieron vectores de infección –y cuando pasó la emergencia: ah, cómo se quejaron los poderes. Un secretario de salud instó a usar las corbatas para impedir la infección (Oh, *my god*) y luego reconoció que las mascarillas dadas a la población eran inútiles en sí porque no podían detener un virus. Nos dieron un traje nuevo del emperador. Esa mentira no dejaba de dar vueltas en mi cabeza. Se vendió al gobierno un carísimo medicamento

que causó reacciones extrañas y pensé que en el río revuelto del miedo muchos lo vieron como una oportunidad de riquezas. ¿Qué importaban las mil vidas en juego si se podía ganar un dinerillo, una posición política, una ganancia?

Si alguien investigara... Investigar, política, engaños, corrupción. Era una historia nacida para la novela negra. Popularmente en México se le llamó “La gripa del marrano”. Marrano, cochino. Tres cochinitos. Traje nuevo del emperador. Engañadores como el gato con botas y el marqués de Carabás. Mentirosos que no ocultaban su mentira (como Pinocho) Era perfecto. Horrible pero perfecto.

10. *El tamaño del crimen* deja en evidencia las mentiras tramadas por los mecanismos de poder; sin embargo, sus protagonistas consiguen destapar la verdad y escapar del sistema. ¿Todavía son, pues, posibles los finales felices?

- ¿No es por lo que existen aún los cuentos de hadas? Para contarnos que es posible, así sea necesario lo imposible –hadas, magos, lámparas mágicas- para lograr que exista un final feliz. Es la esperanza, la promesa, la posibilidad lo que nos permite seguir buscándolo aun en el cuento más oscuro.

11. En cuanto a la revisión del cuento de hadas, ¿se siente parte de una corriente dentro de la literatura contemporánea que sigue esta tendencia?

- Oh, sí. Claro que hay desde los que abogan por el poder, por el conformismo, por el miedo abyecto, por la desesperanza, por el escape, por... Bueno, hay tantas reinterpretaciones como motivos para reinterpretar.

Creo que si hay un movimiento es el de tomar nuestros signos y símbolos y usarlos nosotros fuera de las garritas de quienes se apropiaron de ello para vendernos algo bastante tóxico.

12. ¿Planea recopilar los microrrelatos publicados en su *Twitter* y su blog en un libro o en un *ebook*?

- Tengo 14 libros de microcuentos ya armados, y espero una hada madrina o mínimo un editor para publicarlos.

13. ¿Podría adelantarnos algo de su próximo proyecto literario?

- Una trilogía sobre el fin del amor (llevo escritos dos libros, uno en donde a un viudo le ponen gatos muertos a diario en su puerta y tal vez eso sea un mensaje sobre la muerte de su esposa, otro en donde una pareja se balea entre sí y no pueden creer que las cosas llegaron a tanto y estoy escribiendo la tercera sobre el Chupacabras y una mujer sola).

Otra sobre un fin del mundo muy tranquilo.

Una puesta al día de la guerra de los mundos vía redes sociales, otra sobre... oh, Dios, tengo que ponerme a escribir YA.

14. ¿Nos regala un *twitticuento* o, para usar el término de Cristina Rivera Garza, un “cuentuito”?

- Los cuentos de hadas de las hadas de los dientes hablan de raíces ensangrentadas y huesos rotos y las pequeñas hadas se duermen con una sonrisa (a veces no la suya) en la boca.

## VI. 1.6. Entrevista con Alberto Sánchez Argüello

1. Vd. comenta que empezó a usar las redes sociales como vehículo literario por casualidad ¿Cómo han evolucionado sus textos desde entonces?

-Pasaron de ser el resultado de un ocio no planificado a un proceso creativo un poco más elaborado por momentos, es decir, experimentos de micro series, personajes, lugares, temas o hasta crónicas de eventos o circunstancias vividas convertidas en micros. Funciono desde dos plataformas: Facebook y Twitter, y ambas me sirven como medida del microrrelato que voy a desarrollar, de acuerdo a la idea esta me presenta una longitud u otra y decido la plataforma más idónea.

2. El escritor mexicano José Luis Zárate también publica cuentitos –para usar el término acuñado por Cristina Rivera Garza- y dedica gran número de estos a la revisión de los cuentos de hadas. ¿Conocía las minificciones de este autor antes de escribir las suyas?

-No, a Zárate lo encontré gracias a un tuit de Alberto Chimal que mencionaba unos micros del lobo y caperucita de José Luis, para ese momento yo ya escribía micros en Facebook y comenzaba a escribir en Twitter. Me hice seguidor y hace poco él se hizo seguidor mío, estamos también conectados por Facebook.

3. La literatura *online* plantea una nueva relación autor-lector. ¿Hasta qué punto condiciona esto su escritura?

-En principio es grato recibir “likes” en Facebook y favoritos y RT en Twitter, da un cierta idea del “impacto” de un micro, pero es aún mejor tener comentarios, discusiones y aportes de las ideas y sensaciones que los textos pueden suscitar. Se genera una interacción con el lector, incluso, en algunos casos, una complicidad, que se da además en tiempo real y esto no existe en el mundo de la literatura impresa, o al menos no de forma tan rápida y dinámica. Eso sí, trato de no convertirme en un escritor que produce

textos “a la medida” del gusto de sus lectores, prefiero experimentar y ser fiel a las ideas que se me vienen.

4. La editorial digital *Parafernalia* ha publicado varios volúmenes de sus cuentitos. La recopilación de estos textos podría contradecir la naturaleza efímera de un tuit ¿Cree que todavía hay una necesidad de perduración en toda obra literaria?

-Para mí el recopilar tuits que fueron creados como encarnaciones de microrrelatos de 140 caracteres sí tiene sentido el que perdure más allá de su efímera aparición en el *timeline*, ya que son historias que no obedecen a una coyuntura o momento específico, máxime cuando tienen relación entre sí o son parte de un proceso experimental, que intento sea mi caso. Las obras merecen perdurar en la medida que entretienen y si además provocan algún movimiento en el interior del lector o lectora mejor aún.

5. Los cuentos de hadas parecen ser un tema recurrente en las revisiones contemporáneas de formatos clásicos. Autores tanto hispanos como anglófonos –Donald Barthelme, Robert Coover, Angela Carter, Ana María Shua, Luisa Valenzuela y Jorge Volpi entre otros- han dedicado parte de su obra a visitar los conocidos *Blancanieves*, *Caperucita Roja* o *Cenicienta* ¿Hay algún autor que le haya influido a este respecto?

-En mi país, Nicaragua, leí una vez a un escritor coterráneo llamado Juan Aburto con su cuento “la terrible abuelita” donde juega a invertir los roles del clásico cuento de la *Caperucita Roja*; lo leí siendo niño y me dejó una imagen perdurable de que se podían trastocar las historias con resultados divertidos.

6. ¿Cree que puede existir un especial punto de vista masculino en el acercamiento a un género tan frecuentemente asociado al gusto femenino como el cuento de hadas?

-Seguramente, pero no sabría decir cuál, estoy sesgado.

7. ¿Cómo vivió los cuentos de hadas cuando era niño?

-Me gustaban mucho, lamento reconocer que soy generación Disney, pero también leí muchas de las historias originales de los hermanos Grimm... y una película que me fascinó por su mezcla de elementos fue la de *Los ladrones del tiempo* de 1981, dirigida por Terry Gilliam; ahora que lo pienso ya desde ahí tenía elementos para combinar los cuentos de hadas con la modernidad y la parodia.

8. ¿Se siente parte de una corriente literaria que retoma el cuento de hadas para revisarlo?

-Sí, aunque no sé por qué lados fluye esa corriente, pero por donde vaya ahí voy yo... por otro lado, no estoy seguro de que mi intención sea la de revisarlo. Si eso pasa es pura casualidad; lo mío es jugar con los símbolos, trastocarlos y muchas veces expresar una idea o crítica usando las hadas como envoltura, al final es como armar metáforas posmodernas.

9. Sus microrrelatos denuncian la superficialidad y banalidad de la sociedad contemporánea, donde la mujer aparece más que nunca atrapada en los estereotipos patriarcales. ¿Tan poco ha cambiado el cuento?

-Creo que el cuento, como contenedor de metáforas y símbolos, puede ser el último recurso que queda para poder comunicar algo sin pretender moralizar ni adoctrinar y, sin embargo, si se logran las correctas dosis de humor y sorpresa, se puede llegar de una manera al lector y la lectora que a través de discursos y lecciones no es posible... Por esto, una buena parte de mis textos portan una denuncia, buscando trastocar el orden fijado por el patriarcado y exponer los mecanismos ocultos de la cultura hegemónica a través de la guasa, el sarcasmo y la parodia... el cuento sí ha cambiado y más aún, puede ayudarnos a cambiar.

10. ¿Cuál de sus cuentitos reescribe mejor su cuento de hadas favorito?

### **EL LOBO**

Una vez más el lobo feroz encuentra a Caperucita en el bosque, la aborda, la desinforma, se escabulle para largarse, se zampa a la abuela y finalmente se harta a la niña. Esta vez hace la digestión con varias cervezas; así de paso, si lo llegan a enjuiciar, al menos podrá alegar arrebató etílico.

Este cuento tiene un contexto local, vinculado a un caso de violación muy sonado en Nicaragua en el que el agresor recibió una rebaja en su condena bajo la excusa de haber actuado bajo un “arrebató etílico”.

11. ¿Planea seguir utilizando el cuento de hadas como hipertexto en su obra?

-Totalmente, son en esencia parte de la mente arquetípica colectiva y por tanto despiertan sentidos comunes y simbologías profundas a las que se puede dar nuevas voces, nuevos sentidos.

12. ¿Qué próximo proyecto literario tiene en mente?

-Tengo una próxima antología de cuentos tuits que se llamará “Fractales”, otra de micros más grandes (una hoja o media hoja) que aún no tiene nombre.

13. ¿Qué tuitearía en este momento?

-Las hadas postmodernas le regalan pantalones a las princesas y delineadores a los príncipes.

### **VI. 1.7. Entrevista con Jorge Volpi**

1. En *Oscuro bosque Oscuro* Vd. rescata el lado más siniestro y cruel de los cuentos de hadas para fundirlos con una historia de base real: la masacre nazi de Józefow, Polonia, a manos de un batallón alemán formado por soldados de avanzada edad ¿Cómo surgió la idea de poner en relación este desgraciado episodio histórico con los conocidos relatos tradicionales?

-En cierto momento me di cuenta de que los bosques en los que eran asesinados los niños y las mujeres judíos eran los mismos bosques de los cuentos de Grimm, que en la Alemania nazi eran considerados la quintaesencia de lo alemán. De allí que pensé que esos cuentos, que todos los soldados conocían, podrían convertirse en metáforas y pesadillas de cada verdugo.

2. Pese a que la crítica ha llamado principalmente la atención sobre el uso intertextual de los cuentos de hadas en textos escritos por mujeres, muchos escritores contemporáneos como René Avilés Fabila, José Luis Zárate, Federico Hernández Aguilar, Alberto Sánchez Argüello y Vd. mismo han hecho uso del relato tradicional como elemento subversivo dentro de sus obras. ¿Conoce el trabajo de estos autores y siente que puede formar parte de un grupo dentro de las tendencias literarias actuales?

-Sinceramente, no conozco el trabajo con cuentos tradicionales de esos escritores, pero acaso haya conexiones insospechadas.

3. Los autores que antes mencionaba parecen encontrar en el microrrelato el vehículo ideal para sus reescrituras. ¿Ha experimentado con este formato literario o considera hacerlo en un futuro?



-Prácticamente he dejado de escribir cuentos, y nunca he sido un autor de microrrelatos. Son géneros que me gustan mucho como lector, pero de los que no me siento cerca como autor.

4. Los cuentos de hadas fueron transmitidos oralmente antes de ser recogidos y adaptados por Perrault y, más tarde, por los hermanos Grimm, quienes modificaron y adaptaron su contenido a la moral de sus respectivas épocas. En su novela, el formato lírico y las alusiones directas al lector nos acercan de nuevo a la oralidad ¿Pretende con ello devolver al público la posibilidad de participar de alguna forma en el texto?

-Sí, la idea principal del libro es increpar al lector, decirle directamente: “tú podrías haber sido uno de esos ciudadanos ejemplares convertidos en monstruos. De hecho, tú eres uno de ellos”.

5. ¿Cuál de los cuentos de hadas a los que alude en su novela le parece más poderoso en cuanto a su contenido simbólico?

-“El árbol de enebro”, que es quizás la versión más atroz que se encuentra en la recopilación de los hermanos Grimm.

6. ¿Qué significaron los cuentos de hadas para Vd. en su infancia?

-Están asociados a mis padres, quienes me los leían típicamente antes de dormir.

7. En su novela *Briar Rose*, la autora norteamericana Jane Yolen convierte a la Bella Durmiente en una superviviente del Holocausto ¿Conocía el texto de Yolen antes de escribir *Oscuro Bosque Oscuro*?

-No, pero iré a buscarla de inmediato.

8. ¿Cree que los cuentos de hadas reaparecerán de nuevo en su obra en futuros proyectos literarios? ¿Tiene algún trabajo en mente sobre el que pueda adelantarnos algo?

-No lo sé, me gustaría.

## **VI. 2. Entrevista con la escultora Marisa Ordóñez**

1. ¿Por qué cree Vd. que se eligió precisamente al personaje de Cenicienta –y no a otra protagonista de cuento de hadas- como vehículo para desarrollar una campaña contra la violencia de género?

- Considero que se eligió precisamente este cuento porque todos los cuentos llamados “de hadas”, solían acabar diciendo: “Y se casaron y fueron muy felices”. A partir de aquel momento se nos hacía ver que la Cenicienta dejaba de serlo para convertirse en una feliz esposa cuando es este caso, resulta todo lo contrario, el matrimonio será lo que hará de ella una Cenicienta.

2. ¿Cambió su concepto de las historias oídas cuando niña a partir de su participación en este proyecto?

- Mi concepto sobre las historias oídas cuando niña ya había cambiado hacía años. Lo que sí cambió fue el ver en qué medida y manera podemos darle nosotras la vuelta a esos cuentos para buscarles otra interpretación en la que a las mujeres se nos deje de manipular ya desde niñas.

3. ¿Es consciente de que al colaborar como ilustradora en la guía “Cenicienta tiene un mal sueño” y mediante la creación de su escultura “Cenicienta” ha conectado con un grupo de escritoras hispanas y españolas, tales como Ana María Shua, Luisa Valenzuela o Espido Freire que, en las últimas décadas, han utilizado los cuentos tradicionales para denunciar los silencios seculares de la mujer?

-Sinceramente, ni soy consciente, ni había reparado en ello aunque mi trabajo en general ha estado orientado a mostrar lo que sentimos las mujeres, o bien, a recordar a mujeres singulares, pero fundamentalmente he trabajado mucho en relación a la literatura femenina. Hace algunos años hice una exposición de escultura que tenía como protagonista a María Zambrano y su obra. Por tanto, me gustaría conocer el trabajo de

estas escritoras, ya que, salvo a Espido Freire, no he tenido ocasión de leer obra alguna de las autoras a las que hace referencia.

4. ¿Había utilizado los cuentos de hadas con anterioridad como material para su obra artística? ¿Cree que volverá a hacerlo en el futuro?

- No recuerdo haber utilizado este material en mi trabajo y, por supuesto, tampoco descarto la posibilidad de volver a hacerlo.

5. ¿Qué elementos de la historia original, así como de su relectura aplicada al tema de los malos tratos hacia la mujer, influyeron en la elección de materiales, tamaño, forma y uso de color en sus diseños de *Cenicienta*?

- El aspecto sumiso y de cierta tristeza que sugiere la figura de Cenicienta en el cuento original, es el que consideré mantener en las ilustraciones, puesto que era el que me sugería, a su vez, la mujer que está siendo maltratada. En cuanto al color, tenían que participar los cálidos, ya que creo que, en general, a la mujer, incluso en medio de su desesperación y tristeza, siempre le queda un espacio para la ternura.

En el caso de la escultura, los planteamientos fueron más allá entre otras cosas porque creo que en este medio me expreso mejor. Paralelamente a la ilustración del cuento estaba preparando una exposición de escultura y decidí que una obra sobre la Cenicienta también había de formar parte de ella. Al contrario del resto de obras en las que estaba trabajando, esta me resultó algo más complicada de hacer. Interpretar un sentimiento o querer reflejar una expresión es de gran complejidad y más aún como me sucede en mi trabajo desde hace algunos años donde intento conseguir el máximo de expresión con el mínimo de forma. Por otra parte, que estas formas puedan conducir al espectador a entender el mensaje que se intenta transmitir no es tarea fácil.

El tema del sufrimiento o de la misma muerte se encuentra presente de modo muy intenso en el Barroco español, por ejemplo. Seguramente nos viene en seguida a la memoria alguna imagen sangrante de la imaginería religiosa, pero en mi caso, las sensaciones impactantes o provocativas que nos llegan de pronto generalmente no me interesan

porque entiendo que no dejan tiempo para la reflexión, e incluso en ocasiones nos pueden llevar a un cierto rechazo. Ahora bien, el hecho de trabajar la talla directa en escultura puede tener sus inconvenientes, pero por contrapartida proporciona mucha libertad durante el proceso creativo. Una vez que la idea se concreta y comienzas a realizarla, la piedra evoluciona como si ella misma quisiera conducirte hacia la forma que tú le quieres dar, y así ocurrió con Cenicienta. Finalmente, nació como un homenaje a las mujeres muertas o maltratadas, sí, pero también a todas las que dentro de sus posibilidades, en la vida cotidiana, luchan por su pequeña o gran libertad.

Observando la escultura, quizá el tratamiento dado a los pechos, dos simples formas geométricas redondas que parecen cortadas, pueden resultarnos duras y hasta un poco dolorosas. Pero, ¿no son los pechos una de las partes más sensibles de la mujer y fuente de vida? No es más, pues, que una manera de mostrar dolor. Sin embargo, con su expresión contenida y mirando al cielo, nos quiere decir que el dolor y el sufrimiento son reales, pero que también lo son la esperanza y la ilusión.

6. La escritora Montserrat Ordóñez dedicó uno de sus poemas a revisar la figura de Cenicienta a través del drama de la anorexia. ¿Cree Vd. que las antiguas historias proponen un modelo femenino equivocado y por ello deben ser revisadas? ¿Hasta qué punto ha cambiado el cuento en nuestra sociedad?

- Por supuesto que proponen un modelo femenino totalmente equivocado y de conveniencia para el hombre. Lástima que también las mujeres no hemos sabido verlo (y aún nos cuesta), y seguimos educando a nuestros hijos con esos patrones y por tanto no iría mal una revisión. Pero hay una palabra: “tradicción” que hemos idealizado y escudándonos en ella mantenemos muchos comportamientos que deberían ser, cuanto menos, cuestionados.

Sí que el cuento ha cambiado, pero creo que nada más en una parte de nuestra sociedad, como ocurre con todo; arte, literatura, música... Pero a un nivel popular la tradición sigue imperando.

7. La pregunta inevitable: ¿Tenía un cuento de hadas favorito en su infancia?

- Creo que sobre todo me gustaban los cuentos de “pastorcitas”. No hace demasiado tiempo, haciendo un trabajo sobre las mujeres del Quijote, descubrí la figura de la pastora Marcela y fue al reflexionar sobre este personaje cuando me di cuenta de el por qué de mi atracción por las pastoras. Dice entre otras cosas Marcela: “Yo nací libre, y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos”.

8. ¿Podría adelantarnos algo de su próximo proyecto artístico?

- Es curiosa la circunstancia porque he comenzado a trabajar en un proyecto en el que el libro sea el protagonista, más concretamente los libros escritos por mujeres, o bien que traten de personajes femeninos de características determinadas, como puede ser el anteriormente comentado de la Marcela del Quijote.

## VII. Apéndice

### VII. 1. Apéndice A: La Blancanieves doméstica de Dina Goldstein



Fig. 2. Goldstein, Dina. "Snow White." *Fallen Princesses* 2012. Web. 13 Abr. 2015

VII. 2. Apéndice B: Las brujas de Oz en *Wicked*



Fig. 3. Cartel oficial de la producción original de Broadway *Wicked* (2003) dirigida por Stephen Schwartz. Imagen obtenida en *Playbillstore.com*.



VII. 3. Apéndice C: Caperucita y el lobo ilustrados por Gustave Doré

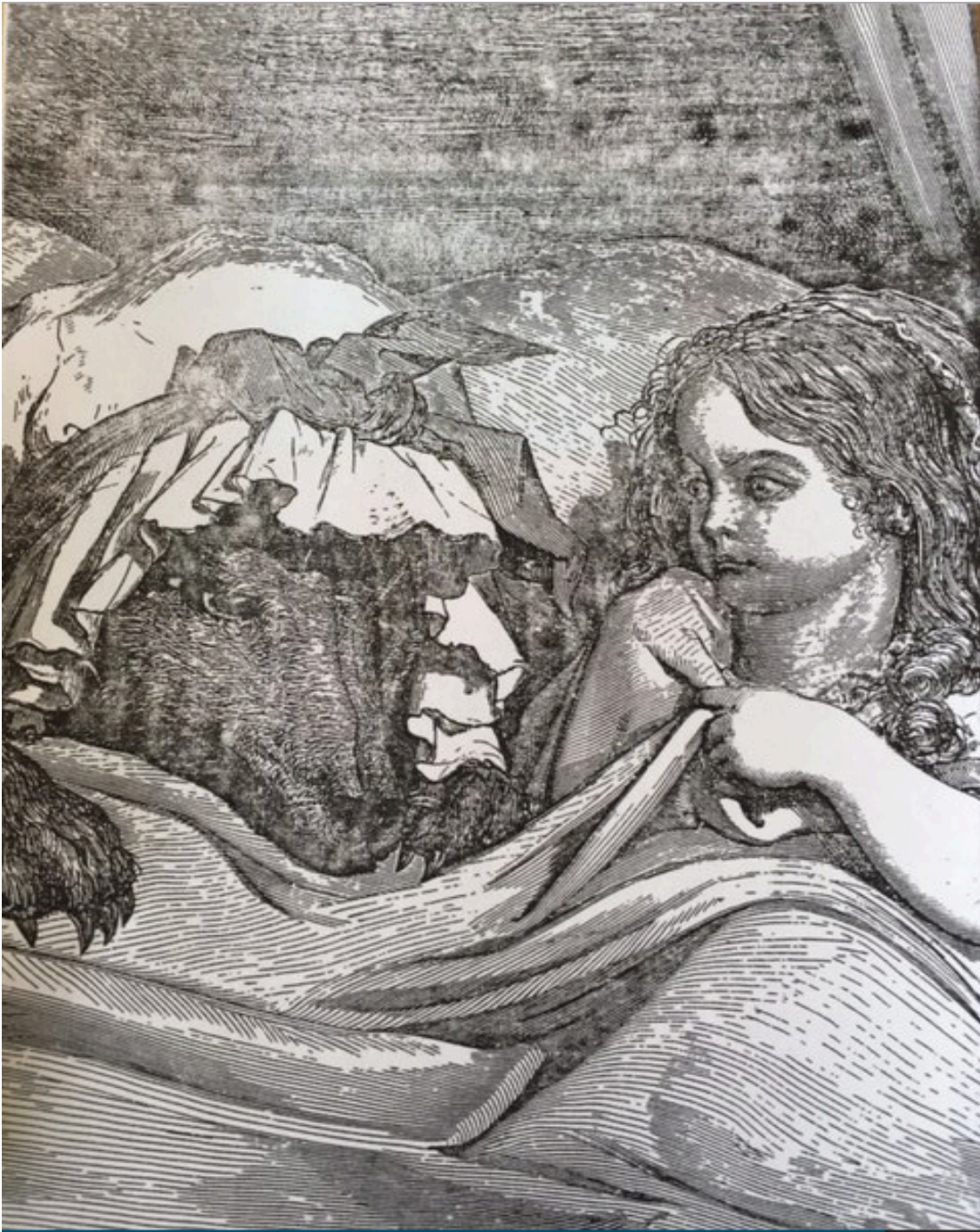


Fig. 4. Doré, Gustav. Ilustración. *Contes de ma Mère l'Oye* de Charles Perrault. Paris: Gallimard, 1999. 42. Impreso.



Fig. 5. Doré, Gustav. Ilustración. *Contes de ma Mère l'Oye* de Charles Perrault. Paris: Gallimard, 1999. 45. Impreso.

#### VII. 4. Apéndice D: Cenicienta esculpida por Marisa Ordóñez



Fig. 6. Ordóñez, Marisa. *Instalación de Cenicienta tiene un mal sueño*. 8 Mar. 2008. Biblioteca de Horta, Barcelona. PNG<sup>99</sup>.

---

<sup>99</sup> Esta fotografía, cedida por la autora, muestra su escultura *Cenicienta tiene un mal sueño* rodeada de las trabajadoras sociales del barrio de Horta, Barcelona, el día de su instalación, coincidiendo con la celebración del Día de la Mujer.

VII. 5. Apéndice E: Portada de *Cenicienta tiene un mal sueño* por Marisa Ordóñez



Fig. 7. Ordóñez, Marisa. Ilustración. *Cenicienta tiene un mal sueño*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona, 2002. Impreso.

## VIII. Bibliografía citada

### VIII. 1. Obras de creación

Avilés Fabila, René. *Fantasías en carrusel (1969-1994)*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995. Impreso.

Barthelme, Donald. *Snow White*. New York: Scribner, 1996. Print.

Belli, Gioconda. *El infinito en la palma de la mano*. New York: Harper Collins, 2008. Impreso.

Broumas, Olga. *Beginning with O*. New Haven: Yale University Press, 1977. Print.

Carroll, Lewis. *Through the Looking Glass*. Fairfield: 1<sup>st</sup> World Library, 2005. Print.

Carter, Angela. *The Bloody Chamber and Other Stories*. New York: Penguin Books, 1993. Print.

Coover, Robert. *Briar Rose*. New York: Grove Press, 1996. Print.

Rosario Ferré. *Papeles de Pandora*. New York: Vintage Books, 2000. Impreso.

----. *Sonatinas*. Río Piedras: Huracán, 1989. Impreso.

Freire, Espido. *Cuentos malvados*. Madrid: Suma de Letras, 2003. Impreso.

---. *Irlanda*. Barcelona: Planeta, 2004. Impreso.

---. *Primer amor*. Madrid: Temas de Hoy, 2000. Impreso.

De Navascués, Javier. *Wikipedia (y otros monstruos)*. Sevilla: Los Papeles del Sitio, 2012. Impreso.

Denevi, Marco. *Parque de diversiones*. Buenos Aires: Emecé, 1970. Impreso.

Hernández Aguilar, Federico. *Último divorcio de Blancanieves y otros cuentos*. San Pedro de los Pinos: Ediciones del Ermitaño, 2003. Impreso.

Lagmanovich, David. *Los cuatro elementos*. Palencia: Menos Cuarto, 2007. Impreso.

Lee, Tanith. *Red as Blood: Or Tales from the Sisters Grimmer*. New York: Daw Books, 1983. Print.

Maguire, Gregory. *Wicked. The life and times of the Wicked Witch of the West*. New York: HarperCollins Publishers, 1995. Print.

Martín Gaité, Carmen. *Caperucita en Manhattan*. Madrid: Siruela, 1990. Impreso.

---. *Dos cuentos maravillosos*. Madrid: Siruela, 2009. Impreso.

---. *La reina de las nieves*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.

Negroni, María. *El viaje de la noche*. Barcelona: Lumen, 1994. Impreso.

Ordoñez, Montserrat. *Ekdysis*. Roldanillo: Ediciones Embalaje del Museo Rayo, 1987. Impreso.

Panero, Leopoldo María. *Así se fundó Carnaby Street*. Barcelona: Llibres de Sinera, 1970. Impreso.

Perrault, Charles. *Contes de ma Mère l'Oye*. Paris: Gallimard, 1999. Print.

Rubinstein, Becky. *Caballero de polvoroso azul*. México: Del Rey Momo, 1993. Impreso.

---. *De caperuzas cotidianas*. Malinalco: Patronato Cultural Iberoamericano, 1991. Impreso.

---. *El vientre de Pandora*. México: Del Rey Momo, 1993. Impreso.

Sánchez Argüello, Alberto. *De antifábulas y ficciones*. Managua: Parafernalia, 2012. Web.

Sánchez Argüello, Alberto. *MicroMundos*. Managua: Parafernalia, 2012. Web.

Sánchez Argüello, Alberto. *Panópticos*. Managua: Parafernalia, 2012. Web.

Sexton, Anne. *Transformations*. New York: Mariner Books, 2001. Print.

Shua, Ana María. *Botánica del caos*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000. Impreso.

---. *Casa de geishas*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1992. Impreso.

---. *Los días de pesca*. Buenos Aires: Ediciones Corregidor, 1981. Impreso.

---. *La sueñera*. Buenos Aires: Minotauro, 1984. Impreso.

---. *Temporada de fastasmas*. Madrid: Páginas de Espuma, 2004. Impreso.

---. *Planeta Miedo*. Madrid: Anaya, 2004. Impreso.

Valenzuela, Luisa. *Cuentos completos y uno más*. México: Alfaguara, 2003. Impreso.

Volpi, Jorge. *Oscuro Bosque Oscuro. Una historia de terror*. Oaxaca: Almadía, 2009. Impreso.

Zárate, José Luis. *El tamaño del crimen*. Sigueleyendo.es, 2012. Web.

Zárate, José Luis (jose Luiszarate). “12 campanadas. El camino largo se volvió corto, Caperucita en Cenicienta, y el lobo feroz en un príncipe sin imaginación en el lecho.” 30 Mar. 2012, 7:14 p.m. Tweet.

---. “El calentamiento global eliminó a Blancanieves.” 27 Abr. 2012, 11:38 p.m. Tweet.

---. “El carruaje se volvió calabaza, los caballos ratoncitos, la zapatilla de cristal en el zapato triste y viejo que todas las sirvientas usan.” 9 Jun. 2012, 3:01 p.m. Tweet.

---. “La Cenicienta trabajó tanto que, cuando llegó la comitiva, tenía los pies tan hinchados que perdió toda oportunidad.” 9 Jun. 2012, 2:06 p.m. Tweet.

---. “A las 12 desapareció la magia. El carruaje se transformó en calabaza, el vestido en harapos, el Príncipe Azul en el cretino que solía ser.” 9 Jun. 2012, 3:03 p.m. Tweet.

---. “Espejito, ¿quién es la más bella? El espejo le mostró mil rostros, diez mil nombres, gráficos demográficos, a la sollozante reina.” 28 Abr. 2012, 9:56 a.m. Tweet.

---. “Fue fácil encontrar a Cenicienta, solo se siguió el rastro de sangre que deja cualquiera que huye con zapatillas de cristal.” 9 Jun. 2012, 2:11 p.m. Tweet.

---. “Con el pretexto de la búsqueda, el Príncipe puede tocar todos esos delicados pies desnudos tratando de entrar en la zapatilla de cristal.” 9 Jun. 2012, 4:32 p.m. Tweet.



---. “El príncipe se puso la zapatilla de cristal. Se estremeció. Tenía que encontrar a esa mujer. La de zapatos que podrían compartirse.” 30 Abr. 2012, 5:43. Tweet.

---. “Al otro día solo encontraron de Cenicienta la zapatilla de cristal. Con qué ingenio el príncipe paseó por el reino la única prueba del crimen.” 17 Abr. 2012, 10:23 p.m. Tweet.

## VIII. 2. Teoría y crítica literarias

Adan-Lifante, Virginia M. "Historia y solidaridad femenina en la cuentística de Rosario Ferré." *Bilingual Review* 2.2, 2003: 125-127. Impreso.

Aínsa, Fernando. "Invención literaria y 'reconstrucción' histórica en la nueva narrativa latinoamericana." *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodernidad*. Ed. Karl Kohut. Madrid: Vervuert, 1997. 111-121. Impreso.

Álvares, Cristina. "La microfiction comme metamorphose du conte. Éclatement narratif et transfictionnalité dans *Petits Chaperons* de José Luis Zárate" *Carnets* V, 2013: 143-163. Impreso.

Always. "Always #Like A Girl". Online video clip. *YouTube*. YouTube, 26 Jun 2014. Web. 28 Sep. 2014.

Appleton, Sarah. *The Bitch is Back. Wicked Women in Literature*. Illinois: Southern Illinois University Press, 2001. Print.

Apter-Cragolino, Aída. "El cuento de hadas y la Bildungsroman: Modelo y subversión en *La bella durmiente* de Rosario Ferré." *Chasqui* 20.2, 1991: 3-9. Impreso.

Atwood, Margaret. "Running with the Tigers." *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London: Virago Press, 1994. 117-35. Print.

Bacchilega, Cristina. *Postmodern Fairy Tales. Gender and Narratives Strategies*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1997. Print.

Baker-Sperry, Lori, and Liz Grauerholz. "The Pervasiveness and Persistence of the Feminine Beauty Ideal in Children's Fairy Tales." *Gender and Society* 17.5, 2003: 711-26. Print.

Barthes, Roland. *Le bruissement de la langue*. Paris: Seuil, 1984. 61-67. Print.

Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. 2 vols. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.

Belsey, Catherine. *Poststructuralism. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2002. Print.

Benson, Stephen. *Contemporary Fiction and the Fairy Tale*. Detroit: Wayne University Press, 2008. Print.

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos hadas*. Barcelona: Crítica, 1999. Impreso.

Bilbija, Ksenija. "In Whose Own Image?: Ana María Shua's Gendered Poetics of Fairy Tales." *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Ed. Rhonda Dahl Buchanan. Washington DC: Interamer, 2001. 211-217. Impreso.

Boráros-Bakucz, Dolores. "Érase una vez... Cuentos de hadas de hoy. Versiones para princesas y príncipes sapo." *El cuento en Red* Oct. 2008. Web. 9 Mar. 2009

Bottigheimer, Ruth. *Fairy Tales and Society*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986. Print.

---. *Grimms' Bad Girls and Bold Boys: The Moral and Social Vision of the Tales*. New Haven: Yale University Press, 1987. Print.

Burns, Thomas. "Folklore in the Mass Media: Television." *Folklore Forum* 2, 1969: 90-106. Print.

Butler, Bethonie. "This Pantene Comercial Calls Women Out for Saying 'Sorry' Too Often." *The Washington Post* 18 Jun, 2014. Web. 28 Sep. 2014.

Caballero Wangüemert, María. "Rosario Ferré y Virginia Woolf, o del impacto de ciertos feminismos en Hispanoamérica." *Anales de literatura española* 16, 2003: 261-278.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras*. México D.F: Fondo de Cultura Económica, 1972. Impreso.

---. *The Masks of God: Occidental Mythology Vol. 3* New York: Penguin Books, 1991. Print.

Carter, Angela. *The Sadeian Woman*. New York: Pantheon, 1978. Print.

Castañeda Hernández, María del Carmen. "Oscuro bosque oscuro: desmitificación y transgresión de los cuentos de hadas." *Taller de letras* 50, 2012: 73-86. Impreso.

Carbayo-Abengózar, Mercedes. "A manera de subversión: Carmen Martín Gaité." *Espéculo* 8 Mar. 1998. Web. 20 Sep. 2010

Carruthers, Mary J. "The Re-Vision of the Muse: Adrienne Rich, Audre Lorde, Judy Grahn, Olga Broumas." *The Hudson Review* 36.2, 1983: 293-322. Print.

Cashdan, Sheldon. *The Witch Must Die. The Hidden Meaning of Fairy Tales*. New York: Basic Books, 1999. Print.

Chainani, Soman. "Sadeian Tragedy: The Politics of Content Revision in Angela Carter's 'Snow Child'." *Marvels&Tales* 17.2, 2003: 212-235. Print

Cixous, Hélène. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos, 1995. Impreso.

Concha, Ángeles de la. "Mitos Culturales y violencia sexual: estaciones de la pasión de la mujer según Ángela Carter." *Atlantis XV* 1-2, Mayo 1993: 91-116. Impreso.

Collette, Marianella. "La llave de Luisa Valenzuela" *Mujeres que escriben en América Latina*. Ed. Sara Beatriz Guardia. Lima: Cemhal, 2007. Impreso.

Coover, Robert. "Tale, Myth, Writer." *Brothers and Beasts. An Anthology of Men on Fairy Tales*. Ed. Kate Bernheimer. Detroit: Wayne State University Press, 2007. 57-60. Print.

Cronan Rose, Ellen. "Through the Looking Glass: When women Tell Fairy Tales." *The Voyage In. Fictions of Female Development*. Eds. Elizabeth Abel, Marianne Hirsch, and Elizabeth Langland. Hanover: University Press of New England, 1983. 209-227. Print.

Crunelle-Vanrigh, Anny. "The Logic of the Same and Difference." *Angela Carter and the Fairy Tale*. Eds. Danielle Roemer and Cristina Bacchilega. Detroit: Wayne State University Press, 2001. Print.

Cypess, Sandra M. "Bedtime/Badtime Stories of Luisa Valenzuela." *Letras femeninas* 27.1, 2001: 117-128. Print.

Davies, Bronwyn. *Frogs and Snails and Feminist Tales: Preschool Children and Gender*. London: Allen & Unwin, 1989. Print.

Dégh, Linda. *American Folklore and the Mass Media*. Indianapolis: Indiana University Press, 1994. Print.

Díaz, Gwendolyn. "Entrevista con Luisa Valenzuela." *La palabra en vilo: narrativa de Luisa Valenzuela*. Eds. Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 1996. 27-53. Impreso.

---. *Luisa Valenzuela sin máscara*. Buenos Aires: Feminaria, 2002. Impreso.

Díez Rienzi, Ludmila y Verónica Domit Palazuelos. "La capacidad de los cuentos de hadas de desarrollar un horizonte de significado desde la niñez temprana." *Odiseo* 7, Jul. 2006. Web. 8 Jun. 2014.

Domínguez García, Beatriz. *Hadas y brujas. La reescritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa*. Huelva: Universidad, 1999. Impreso.

Douglas, Mary. "Red Riding Hood: An Interpretation from Anthropology." *Folklore*, 1995: 1-7. Print.

Dowling, Colette. *The Cinderella Complex: Women's Hidden Fear of Independence*. New York: Summit Books, 1981. Print.

*DRAE. Diccionario de la Real Academia de la lengua española* 22<sup>a</sup> edición. Real Academia Española, 2012. Web. 13 Feb. 2015

Dworkin, Andrea. *Woman Hating*. New York: Plume, 1974. Print.

Duncker, Patricia. "Re-imagining the Fairy Tales: Angela Carter's Bloody Chambers." *Literature and History* 10.1, 1984: 3-14. Print.

Dundes, Alan. "Bruno Bettelheim's Uses of Enchantment and Abuses of Scholarship." *The Journal of American Folklore* 104.411, 1991: 74-83. Print.

---. "Fairy Tales from Folkloristic Perspective." *Fairy Tales and Society. Illusion, Allusion and Paradigm*. Ed. Ruth Bottigheimer. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986. 259-270. Print.

---. Introduction. *Morfology of the Folktale*. By Vladimir Propp. 2003. 2nd ed. Austin: University of Texas Press, 2003. xi-xvi. Print.

Eco, Umberto. *Apostillas al nombre de la rosa*. Barcelona: Lumen, 1985. Impreso.

Elam, Diane. *Feminism and Deconstruction. Ms. en Abyme*. New York: Routledge, 1994. Print.

Elide, Mircea. *Mito y realidad*. Barcelona: Labor, 1992. Print.

Escribano Hernández, Asunción. *Literatura y publicidad. El elemento persuasivo comercial de lo literario*. Zamora: Comunicación Social, 2011. Impreso.

*Europa Press*. "Filippa Hamilton: 'Ralph Lauren me despidió por gorda'" *Europa Press* 15 Oct. 2009. Web. 3 Mar. 2010.

Farwell, Marilyn R. *Heterosexual Plots and Lesbian Narratives*. New York: New York University Press, 1996. Print.

Fernández Rodríguez, Carolina. *Las nuevas hijas de Eva: re/escrituras feministas del cuento de Barbazul*. Málaga: Atenea, 1997. Impreso.

---. *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*. Oviedo: KRK, 1997. Impreso.

Ferré, Rosario. *Sitio a Eros: trece ensayos literarios*. Ed. Rosario Ferré. México: Joaquín Mortiz, 1980. Impreso.

---. *A la sombra de tu nombre*. Ed. Rosario Ferré. México D.F: Alfaguara, 2001. Impreso.

Franco, Jean. *Critical Passions*. Durham: Duke University Press, 1999. Print.

Freud, Sigmund. *Sexualidad infantil y neurosis*. Madrid: Alianza, 1984. Impreso.

Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad*. 2 vols. México D.F: Siglo Veintiuno, 1998. Impreso.

Gilbert, Sandra M., and Susan Gubar. *The Madwoman in the Attic*. New Haven: Yale University Press, 2000. Print.

Gilman, Richard. "Barthelme's Fairy Tale." *Critical Essays on Donald Barthelme*. Ed. Richard F. Patterson. New York: G. K. Hall, 1992. 164-172. Print.

Girona Fibla, Nuria. *El lenguaje es una piel: lecturas del cuerpo en textos hispanoamericanos*. Barcelona: Tirant Lo Blanch, 1995. Impreso.

Glenn, Kathleen M. "Text and countertext in Rosario Ferré's Sleeping Beauty." *Studies in Short Fiction* 33, 1996: 207-217. Print.

Greenhill, Pauline, and Steven Kohm. "Little Red Riding Hood and the Pedophile in Film: Freeway, Hard Candy, and The Woodsman." *Jeunesse* 1.2, 2009: 35-65. Print.

Greenhill, Pauline, and Sidney Eve Matrix, eds. *Fairy Tale Films*. Logan: Utah State University Press, 2010. Print.



Guerra-Cunningham, Lucía. "Tensiones paradójicas de la femineidad en la narrativa de Rosario Ferré." *Chasqui* 13.2-3, 1984: 13-25. Impreso.

Gutiérrez, Gerardo. "Cultura popular y subjetivación." *Psicoperspectivas* 6.1, 2007: 45-56. Impreso.

Haase, Donald, ed. *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Michigan: Wayne State University Press, 2004. Print.

---. "Hypertextual Gutenberg. The Textual and Hipertextual Life of Folktales and Fairy Tales in English Language Popular Print Editions." *Fabula* 47.3-4, 2006: 222-230. Print.

---. Ed. *The Reception of Grimms' Fairy Tales: Responses, Reactions, Revisions*. Detroit: Wayne State University Press, 1993. Print.

Heinrich, María Elena. "Entrevista a Rosario Ferré." *Prismal/Cabral* 7-8, 1982: 98-103. Impreso.

Hernández Álvarez, M<sup>a</sup> Vicenta. *Caperucita en Manhattan: Carmen M. Gaité al margen de Perrault*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2008. Web. 10 Jul. 2013.

Herrero-Olaizola, Alejandro. "Revamping the Popular in *Snow White* and *Pubis Angelical*: The Residual Fictions of Donald Barthelme and Manuel Puig." *The Journal of Popular Culture* 32.3, 1998: 1-16. Print.

Hintz, Suzanne S. "La palabra, según Rosario Ferré." *Proyecto Ensayo Hispánico*. Web. 11 Nov. 2010.

---. *Rosario Ferré: a Search for Identity*. New York: Lang, 1995. Print.

Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. Bungalow: Routledge, 1989. Print.

Joosen, Vanessa. *Critical and Creative Perspectives on Fairy Tales: An Intertextual Dialogue between Fairy-Tale Scholarship and Postmodern Retellings*. Detroit: Wayne State University Press, 2011. Print.

Jordan, Elaine. "The Dangerous Edge." *Flesh and the Mirror. Essays on the Art of Angela Carter*. Ed. Lorna Sage. London: Virago Press, 1994. 191-203. Print.

Jorgensen, Jeana. "A Wave of the Magic Wand: Fairy Godmothers in Contemporary American Media." *Marvels and Tales* 21.2, 2007: 216-227. Print.

Kamei, Toshiya. Translator's Introduction. *Fairy Tale Review. The violet issue*. Ed. Bernheimer, Kate. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 2007. 32-33. Print.

Kamionowski, Jerzy. *New Wine in Old Bottles: Angela Carter's Fiction*. Bialystok: University of Bialystok, 2000. Print.

Kolbenschlag, Madonna. *Adiós, Bella Durmiente*. Barcelona: Kairós, 1994. Impreso.

---. *Kiss Sleeping Beauty Good-bye*. New York: Bantam. Print.

Kristeva, Julia. *Desire in Language*. New York: Columbia University Press, 1980. Print.

---. *Powers of Horror: An Essay on Abjection*. New York: Columbia University Press, 1984. Print.

Lagos-Pope, Maria-Inés, ed. *La palabra en vilo: la narrativa de Luisa Valenzuela*. Santiago de Chile: Cuarto Propio. Impreso.

---. "Sumisión y rebeldía: el doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré." *Revista Iberoamericana* 51, 1985: 731-749. Impreso.

Lau, Kimberly J. "Erotic Infidelities: Angela Carter's Wolf Trilogy." *Marvels and Tales* 22.1, 2008: 77-94. Print.

Lefanu, Sarah. "Robots and Romance: The Science Fiction and Fantasy of Tanith Lee." *Sweet dreams. Sexuality, gender and popular fiction*. Ed. Susana Radston. Londres: Lawrence & Wishart, 1988: 121-135. Print.

Levorato, Alessandra. *Language and Gender in the Fairy Tale Tradition*. New York: Palgrave Macmillan, 2003. Print.

Lieberman, Marcia. "'Some Day my Prince Will Come': Female Acculturation Through the Fairy Tale." *College English* 34.3, 1972: 383-395. Print.

Logan, Joy. "Southern Discomfort in Argentina: Postmodernism, Feminism, and Luisa Valenzuela's *Simetrías*." *Latin American Literary Review* 24.48, 1996: 5-18. Print.

López-Jiménez, Ivette. "Papeles de Pandora: devastación y ruptura" *Sin nombre* 14.1, Oct. 1983: 41-52. Impreso.

López Jiménez, Paula. "Espido Freire: una nueva visión de los cuentos de hadas." *Mujeres novelistas. Jóvenes narradoras de los noventa*. Ed. Alicia Redondo Goicoechea. Madrid: Narcea, 2003. 149-162. Impreso.

López Vázquez, Belén. *Publicidad emocional: estrategias creativas*. Madrid: ESIC, 2007. Impreso.

Lüthi, Max. *Once Upon a Time: On the Nature of Fairy Tales*. Bloomington: Indiana University Press, 1976. Print.

Lyotard, Jean-François. *La condición posmoderna. Informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra, 1986. Impreso.

Mackintosh, Fiona. "Creolization as Agency in Woman-Centered Folktales." *Fairy Tales and Feminism. New Approaches*. Ed. Donald Haase. Michigan: Wayne State University Press, 2004. 156-171. Print.

Magnarelli, Sharon. "Mirror, Mirror on the Wall..." *World Literature Today* 69.4, 1995: 717-725. Print.

Makinen, Merja. "Angela Carter's *The Bloody Chamber* and the Decolonization of Femenine Sexuality." *Feminist Review* 42, 1992: 2-15. Print.

Manley, Kethleen. "The Woman in Process in Angela Carter's 'The Bloody Chamber'" en *Angela Carter and the Fairy Tale*. Eds. Danielle M. Roemer y Cristina Bacchilega. Detroit: Wayne State University Press, 2001. 71-95. Print.

Martín Gaite, Carmen. *La búsqueda de interlocutor*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.

---. *El cuento de nunca acabar*. Barcelona: Anagrama, 1988. Impreso.

---. *Desde la ventana*. Madrid: Espasa Calpe, 1987. Impreso.

---. *Pido la palabra*. Barcelona: Anagrama, 2002. Impreso.

Martínez, Zunilda Nelly. *El silencio que habla: Aproximación a la obra de Luisa Valenzuela*. Buenos Aires: Corregidor, 1994. Impreso.

Mattalia Alonso, Sonia. *Máscaras suele vestir. Pasión y revuelta: escritura de mujeres en América Latina*. Madrid: Iberoamericana, 2003. E-Libro. Web. 18 Jul. 2015.

May, Rollo. *The Cry for Myth*. New York: Norton & Company, 1991. Print.

McCaffery, Larry. "Donald Barthelme and the Metafictional Muse." *SubStance* 9.2, 1980: 75-88. Print.

Medeiros-Lichem, María Teresa. "Prisma polygonal de la escritura: Cuentos de Hades de Luisa Valenzuela." International Conference on Women, Gender and Discourse in Latin America. University of Liverpool, Liverpool, UK. 3 Mar. 2007. Keynote Address.

---. *Reading the Feminine Voice in Latin American Women's fiction: From Teresa de la Parra to Elena Poniatowska and Luisa Valenzuela*. New York: Peter Lang, 2002. Print.

Mieder, Wolfgang. *Disenchantments; an Anthology of Modern Fairy Tale Poetry*. Hanover: University Press of New England, 1985. Print.

---. *Tradition and Innovation in Folk Literature*. Hanover: University Press of New England, 1987. Print.

Michelet, Jules. *La bruja*. Madrid: Akal, 2006. Impreso.

Monteleone, Jorge. "Reviews of *El viaje en español*." *Página/12*, 1995: 10-12. Impreso.

Munguía, Javier. "Oscuro bosque oscuro, de Jorge Volpi." *Revista de letras* 2009. Web. 27 Feb. 2013

Muñoz, Willy O. "Luisa Valenzuela y la subversión normativa en los cuentos de hadas: Si esto es la vida, yo soy Caperucita Roja." *La palabra en vilo: narrativa de Luisa*

Valenzuela. Eds. Gwendolyn Díaz y María Inés Lagos Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 1996: 221-46. Impreso.

Noguerol Jiménez, Francisca. "Cuentos de Hades de Luisa Valenzuela: relatos integrados en el infierno de la escritura." *El ojo en el caleidoscopio*. Eds. Pablo Brescia y Evelia Romano. México D.F.: UNAM, 2006: 389-412. Impreso.

---. "Micro-relato y posmodernidad: textos nuevos para un final de milenio." *Revista Interamericana de Bibliografía* 46.1-4, 1996: 49-67. Impreso.

---. "Para leer con los brazos en alto: Ana María Shua y sus versiones de los cuentos de hadas." *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Ed. Rhonda Dahl Buchanan. Washington DC: Interamer, 2001. 199-210. Impreso.

---. "Un canto a la rebeldía: Heroidas y más en la última literatura escrita por mujeres" *Taller de letras* 43, 2008: 89-104. Impreso.

Odartey-Wellington, Dorothy. "De las madres perversas y las hadas buenas: una nueva vision sobre la imagen esencial de la mujer en las novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets." *Anales de la literatura española contemporánea* 25.2, 2000: 529-556. Impreso.

Odber de Baubeta, Patricia Anne. "Fairy Tale Motifs in Advertising." *Estudios de Literatura Oral* 4, 1998: 23-53. Print.

O'Leary, Catherine, and Alison Ribeiro de Menezes. *A Companion to Carmen Martín Gaité*. London: Tamesis books, 2009. Print.

Orenstein, Peggy. *Cinderella Ate My Daughter*. Harper Collins: New York, 2011. Print.

Ortega Bargueño, Pilar. "Espido Freire recopila en un libro 99 Cuentos malvados." *El mundo* 30 May. 2003. Web. 5 Feb. 2004.

Özüm, Aytül. "Deconstructed Masculine Evil in Angela Carter's *The Bloody Chamber* Stories." Salzburg: 8<sup>th</sup> Global Conference on Evil and Human Wickedness, 2007. 19-23. Print.

Paatz, Annete. "Perspectivas de diferecia femenina en la obra literaria de Carmen Martín Gaité." *Espéculo* 8, 1998. Web. 25 Jul. 2010

Palmer-López, Sandra. "Rosario Ferré y la Generación del 70: Evolución estética y literaria." *Acta Literaria* 27, 2002. Web. 31Oct. 2007.

Pérez López, M<sup>a</sup> Ángeles. "Fronteras discursivas en la obra de Rosario Ferré." *Actas del VIII Simposio Internacional sobre narrativa hispánica comtemporánea: novela y ensayo*. El Puerto de Santa María: Fundación Luis Goytisolo. Vol.1, 2000. 141-150. Impreso.

Peris Peris, Celia. Rosario Ferré. "La redefinición de la literatura infantil a través de 'Amalia', 'El regalo' y 'La muñeca menor'." *Proyecto Ensayo Hispánico*, 2004. Web. 11 Nov. 2007.

Pineda Botero, Álvaro. "Del mito a la posmodernidad: el escritor en el mundo de hoy." *La invención del pasado. La novela histórica en el marco de la posmodrrnidad*. Ed. Karl Kohut. Madrid: Vervuert, 1997. 29-33. Impreso.

Pinkola Estés, Clarissa. *Mujeres que corren con los lobos. Mitos y cuentos del arquetipo de la mujer salvaje*. Nueva York: Vintage Español, 1998. Impreso.

Poza Diéguez, Mónica. "La sugerencia de la trama o la magia narrativa de Espido Freire." *Espéculo* 20, 2002: 3-7. Impreso.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1987. Impreso.

---. *Las raíces históricas del cuento*. Madrid: Fundamentos, 1981. Impreso.

Rabkin, Eric S. "Fairy Tales and Science Fiction." *Bridges to Science Fiction*. Eds. Slusser, George Guffey and Mark Rose. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1980. 78-90. Print.

Redington Bobby, Susan. *Fairy Tales Reimagined. Essays on retellings*. Jefferson: McFarland, 2009. Print.

Rich, Adrienne (1979): *On lies, secrets, and silence. Selected prose (1966-1978)* New York: W. W. Norton & Company

Rivera Garza, Cristina. "Cuentuitos." *Milenio* 3 Feb. 2007 Web. 8 Mar. 2013.

Röhrich, Lutz. Introduction. *Fairy Tales and Society. Illusion, Allusion and Paradigm*. By Ruth Bottigheimer. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1986. 1-9. Print.

---. "And They Are Still Living Happily Ever After" *Anthropology, Cultural History, and Interpretation of Fairy Tales*. Burlington: University of Vermont, 2008. Print.

Roger, Isabel M. "Caperucita en Manhattan". *Revista Hispánica Moderna* 45.2, 1992: 328-331. Impreso.

Rojo, Violeta. *Breve manual para reconocer minicuentos*. Caracas: Equinoccio. 1996. Impreso.

Rowe, Karen. "Feminism and Fairy Tales" *Women's Studies* 6, 1979: 237-257. Print.



Santiago, Esmeralda. Introducción. *Cuando era puertorriqueña*. New York: Vintage Español, 1994. xvi-xviii. Impreso.

Sceats, Sarah “Oral Sex: Vampiric Transgression and the Writing of Angela Carter” *Tulsa Studies in Women’s Literature* 20.1, 2001: 107-121. Print.

Secreto, Cecilia. “La travesía de los géneros: el espacio de la reescritura” *Literatura y (pos)modernidad. Teorías y lecturas críticas*. Ed. Cristina Piña. Buenos Aires: Biblos, 2008. 89-120. Impreso.

Sheets, Robin Ann. “Pornography, Fairy Tales, and Feminism: Angela Carter’s ‘The Bloody Chamber’.” *Journal of the History of Sexuality* 1.4, 1991: 633-657. Print.

Shua, Ana María. *Cabras, mujeres y mulas. Antología del odio/miedo a la mujer en la literatura popular*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1998. Impreso.

---. *El libro de las mujeres*. Buenos Aires: Alfaguara, 2005. Impreso

Siles, Guillermo. *El microrrelato hispanoamericano. La formación de un género en el siglo XX*. Buenos Aires: Corregidor, 2007. Impreso.

Smith, Kevin Paul. *The Postmodern Fairy Tale*. New York. Palgrave Macmillan, 2007. Print.

Sloboda, Nicholas. “Heteroglossia and Collage: Donald Barthelme’s ‘Snow White’” *Mosaic* 30.4, 1997. 127-136. Print.

Stone, Kay. “Feminist Approaches to the Interpretation of Fairy Tales.” *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion and Paradigm*. Ed. Ruth Bottingheimer. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1989. Print.

---. *Some Day Your Witch Will Come*. Detroit: Wayne State University Press, 2008. Print.

Tatar, Maria. *The hard facts of the Grimms' fairy tales*. Princeton: Princeton University Press, 1987. Print.

---. *Off with thier heads! Fairy tales and the culture of childhood* Princeton: Princeton University Press, 1992. Print.

---. *Reading Fairy Tales*. Lexington: University of Kentucky Press, 2005. Print.

---. *Secrets beyond the Door. The story of Bluebeard and his wives*. Princeton: Princeton University Press, 2004. Print.

---. "Sleeping Beauties vs. Gonzo Girls." *The New Yorker* 8 Mar. 2013. Web. 9 Mar. 2013.

Trachtenberg, Stanley. *Understanding Donald Barthelme*. Columbia: University of South Carolina Press, 1990. Print.

Verizon Wireless. "Inspire her Mind." Online video clip. *YouTube*. YouTube, 2 Jun 2014. Web. 28 Sep. 2014.

Valenzuela, Luisa. "Mis brujas favoritas." *Theory and Practice of Feminist Literay Criticism*. Eds. Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft. Ysilanti: Bilingual Press, 1982. Print.

---. *Peligrosas palabras*. Buenos Aires: Temas Grupo Editorial, 2001. Impreso.

Verdier, Yvonne. "Little Red Riding Hood in Oral Tradition." *Marvels & Tales* 11.1-2, 1997: 101-123. Print.

Vermeulen, Stephanie. *Kill the Princess: Why Women Still Aren't Free From the Quest for a Fairytale Life*. Emeryville: Seal Press, 2007. Print.

Verolín, Irma. "Los mundos en contraposición en la obra infantil y juvenil de Ana María Shua." *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Ed. Rhonda Dahl Buchanan. Washington DC: Interamer, 2001. 277-289. Impreso.

Villarino Martínez, Beatriz. "Trayectoria narrativa de Espido Freire: temas, tendencias, técnicas y procedimientos narrativos." *Espéculo* 28, 2004: 3-7. Impreso.

Von Franz, Marie-Louise. *Érase una vez... Una interpretación psicológica*. Barcelona: Luciérnaga, 1993. Impreso.

---. *The Interpretation of Fairy Tales*. Boston: Shambhala, 1996. Print.

---. *Problems of the Feminine in Fairytales*. Irving: Spring Publications, 1979. Print.

Wanning Harries, Elizabeth. *Twice Upon a Time. Women Writers and the History of the Fairy Tale*. Princeton: Princeton University Press, 2001. Print.

Warner, Marina. *From the Beast to the Blonde. On Fairy Tales and Their Tellers*. New York: The Noonday Press, 1996. Print.

Wasserziehr, Gabriela. *Los cuentos de hadas para adultos*. Madrid: Endymion, 1997. Impreso.

Woolf, Virginia. *The Death of the Moth and Other Essays*. New York: Harcourt, 1974. Print.

Zavala, Lauro. "Estrategias literarias, hibridación y metaficción en *La sueñera* de Ana María Shua". *El río de los sueños. Aproximaciones críticas a la obra de Ana María Shua*. Ed. Rhonda Dahl Buchanan. Washington DC: Interamer, 2001. 181-192. Impreso.

---. *La minificción bajo el microscopio*. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional, 2005. Impreso.

Zipes, Jack. *Breaking the Magic Spell. Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. Austin: University of Texas Press, 1979. Print.

---. *Fairy Tales and the Art of Subversion*. New York: Routledge, 2006. Print.

---. *Fairy Tale as Myth/ Myth as Fairy Tale*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1994. Print.

---. *The Great Fairy Tale Tradition. From Straparola and Basile to the Brothers Grimm*. New York: Norton Critical Editions, 2001. Print.

---. *Happily Ever After. Fairy Tales, Children and the Culture Industry*. New York: Routledge, 1997. Print.

---. *The Trials and Tribulations of Little Red Riding Hood*. New York: Routledge, 1993. Print.

---. *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*. New York: Routledge, 2006. Print.

Valenzuela, Alfredo. *Entrevistas con los vampiros*. Sevilla: Rd Editores, 2004. Impreso.

### VIII. 3. Entrevistas

Avilés Fabila, René. "Re: Entrevista". Mensaje a Elena Zapico. 28 Oct. 2012. Correo electrónico.

Freire, Espido. "Re: Entrevista". Mensaje a Elena Zapico. 8 Sep. 2008. Correo electrónico.

Ordóñez, Marisa. "Re: Entrevista". Mensaje a Elena Zapico. 9 Agos. 2009. Correo electrónico.

Rubinstein, Becky. "Re: Entrevista". Mensaje a Elena Zapico. 9 Dic. 2009. Correo electrónico.

Sánchez Argüello, Alberto. "Re: Entrevista". Mensaje a Elena Zapico. 8 Mar. 2013. Correo electrónico.

Shua, Ana María. "Re: Cuentos de hadas". Mensaje a Elena Zapico. 28 Abr. 2009. Correo electrónico.

Valenzuela, Luisa. "Mis brujas favoritas." *Theory and Practice of Feminist Literary Criticism*. Ed. Gabriel Mora and Karen S. Van Hooft. Ypsilanti, Michigan: Biligual Press, 1982. 88-94. Print.

Volpi, Jorge. "Re: Entrevista". Mensaje a Elena Zapico. 22 Agos. 2013. Correo electrónico.

Zárate, José Luis. "Re: Entrevista". Mensaje a Elena Zapico. 15 Oct. 2012. Correo electrónico.