



La influencia de los cuentos de hadas en la narrativa femenina española actual

Elena de Pablos Trigo

Director: José Teruel Benavente

Facultad de Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid.

Doctorado en Estudios Hispánicos: Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento

Madrid, 2019

Índice

Introducción	5
1. El cuento popular: terminología, público, nómina y autoría	11
2. Los enfoques feministas	34
3. Motivos de los cuentos de hadas	46
3.1 <i>El bosque</i>	46
3.2 <i>El disfraz y la transformación</i>	56
3.3 <i>La curiosidad y lo prohibido</i>	63
3.4 <i>El encierro, el rescate y la huida</i>	67
3.5 <i>El amor</i>	75
4. Vestigios de los cuentos de hadas	90
4.1 <i>Lo corpóreo y la sexualidad</i>	90
4.2 <i>La recreación de la violencia</i>	101
4.3 <i>La ambientación medieval</i>	109
4.4 <i>Las figuras en los cuentos de hadas</i>	114
4.4.1 La princesa.....	117
4.4.2 El príncipe	124
4.4.3 La madre y la madrastra	130
4.4.4 La bruja y el hada	135
4.4.5 El dragón	147
4.4.6 El ogro y el trol.....	149
4.4.7 La sirena	152
5. La estructura del cuento	155
5.1 <i>El número tres</i>	155
5.2 <i>Los acertijos</i>	162
5.3 <i>Érase una vez</i>	163
6. La intertextualidad literaria: las reescrituras	169
6.1 <i>La reescritura parcial</i>	172
6.1.1 El maravilloso mago de Oz	172

6.1.2	Blancanieves	173
6.1.3	La reina de las nieves.....	177
6.1.4	La Cenicienta.....	178
6.1.5	La princesa y el guisante	180
6.1.6	El príncipe rana o El rey sapo.....	182
6.1.7	El gato con botas	183
6.1.8	Rapónchigo.....	184
6.1.9	El patito feo	186
6.1.10	Barba Azul.....	186
6.1.11	Hänsel y Gretel	188
6.1.12	El flautista de Hamelín	189
6.1.13	Los tres cerditos.....	191
6.1.14	Caperucita Roja	192
6.1.15	La Bella Durmiente	193
6.1.16	Peter Pan.....	194
6.1.17	La sirenita	197
6.1.18	La Bella y la Bestia.....	199
6.1.19	Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas.....	200
6.2	<i>La reescritura total</i>	204
6.2.1	"El verdadero final de la Bella Durmiente"	205
6.2.2	"Las palabras que ensucian el ruido del mundo".....	212
6.2.3	La voz de la sirena	218
6.2.4	La reina de las nieves.....	230
6.2.5	Caperucita en Manhattan	236
7.	Las obras contemporáneas	242
7.1	<i>La subversión de los arquetipos</i>	243
7.2	<i>El protagonismo femenino: el matriarcado</i>	249
7.3	<i>La reivindicación femenina y el fin de las ataduras</i>	256

Conclusiones.....	262
Bibliografía.....	273

A mis padres por su apoyo indispensable, por alentarme cuando los ánimos flaqueaban,
por estar siempre a mi lado.

A Jose, por su amor e infinita paciencia.

A mi familia y amigas por soportar con entereza horas de descubrimientos, nervios y
frustraciones, asociados a esta investigación.

Título de tesis: La influencia de los cuentos de hadas en la narrativa femenina española actual

Doctorando: Elena de Pablos Trigo

Director de tesis: José Teruel Benavente

Programa: Doctorado en Estudios Hispánicos: Lengua, Literatura, Historia y Pensamiento (Filosofía y Letras. Universidad Autónoma de Madrid)

La influencia de los cuentos de hadas en la narrativa femenina española actual

Resumen: Los cuentos de hadas han influido en la literatura femenina que ha reproducido los motivos habituales del género, sus personajes y la estructura de la narración. El análisis de los relatos y las novelas de doce escritoras españolas de los siglos XX y XXI, incluidas en esta investigación, demuestra cómo se han trasladado los elementos de los cuentos de hadas, alterando el relato o el comportamiento de sus protagonistas. Estas reescrituras contemporáneas de los cuentos de hadas pueden ser parciales, modificando escenas concretas de un relato, pero sin narrarlo desde el inicio hasta el desenlace, o totales, reproduciendo la totalidad del cuento e incluyendo variantes en el mismo.

Las técnicas utilizadas en estas reescrituras son diversas, dependiendo de la autora, aunque se aprecian elementos comunes en ellas. La intencionalidad de estas transformaciones surge de la necesidad de otorgar un papel más relevante a la mujer en este género, dotándola de valentía y permitiéndole acceder a la educación. El amor queda relegado a un segundo plano, convirtiéndose el caballero, en ocasiones, en un personaje secundario del cuento y la heroína en la protagonista.

Palabras clave: Cuentos de hadas, Literatura femenina, Literatura contemporánea, Feminismo, Reescritura

The Influence of Fairy tales in Contemporary Spanish Women's literature

Abstract: Women's literature reproduces archetypal motifs, characters and the narrative structure of the Fairy Tales that influence it. The analysis and works written by twelve female writers from the XX-XXI centuries included in this paper portray those features from their own point of view, changing the story itself or their main characters' behavior. By doing so, these Fairy Tales' modern retellings may be partial – by changing specific parts of the novel without narrating the tale from beginning to end – or complete – adding some modifications to the whole story-.

Although each female writer uses her own methods to rewrite a story, they also have features in common. The purpose of writing these retellings is to emphasize women role by giving them courage or letting them have access to education. Love is not important anymore; the prince takes a secondary role and a female is the new heroine and main character.

Keywords: Fairy tales, Women's Literature, Contemporary Literature, Feminism, Retelling

Introducción

En esta tesis se propone analizar la influencia que han tenido los cuentos de hadas en la narrativa española contemporánea. A través de diversas lecturas realizadas durante años había detectado la aparición de menciones o escenas provenientes de las narraciones populares en las obras de los siglos XX y XXI de escritoras españolas. Estas se insertaban de formas diversas y singulares, lo que originó mi interés por este tema y es el origen de esta investigación.

Uno de los objetivos que me planteo, en un primer momento, es el de estudiar lo que se entiende por un cuento popular. Es fundamental analizar los motivos recurrentes o los elementos habituales en él y discernir una posible estructura. Igualmente, sería interesante indagar sobre los posibles autores que lo fijaron para la posteridad y quienes eran sus receptores, así como la nómina de relatos que podrían componer este género.

En principio se han incluido como fuentes primarias aquellos cuentos populares que forman parte de las antologías clásicas, es decir, los recogidos o creados por Charles Perrault, Hans Christian Andersen, los hermanos Grimm; a estos habría que añadir los compilados por Joseph Jacobs o el español Antonio Rodríguez Almodóvar. No obstante, esta nómina sería insuficiente, ya que hoy en día consideramos pertenecientes a este género historias como las de Peter Pan, Pinocho o la Bella y la Bestia.

La profusión de fuentes supone una mayor cantidad de lecturas y un nivel analítico más exhaustivo, pero es necesario englobar todas estas historias, con características similares, bajo la misma denominación para su posterior comparación. Actualmente el lector desconoce la autoría de algunas de estas narraciones y si, en origen, fueron consideradas, o no, como "cuento popular". Las antologías y las versiones fílmicas han desdibujado los límites entre estos cuentos populares y las obras de ciertos escritores.

Para comprobar una posible influencia entre estos relatos tradicionales y los cuentos y novelas contemporáneos es necesario confrontar ambos y determinar si la

estructura posee componentes comunes. Este será otro de los objetivos de esta investigación, ya que en algunas ocasiones se reproduce una sola escena del relato popular y, en otras, se respeta el relato íntegramente, aunque estableciendo cambios significativos para el desarrollo de la trama o del personaje. Convendría analizar si los motivos o diversos elementos, que aparecen en estos cuentos de hadas, son similares a los presentados en los relatos y las novelas de los siglos XX y XXI.

Del mismo modo, es esencial examinar detalladamente las modificaciones operadas en estas nuevas escrituras de los cuentos originales, ya que intuyo que deben de estar determinadas por razones concretas, probablemente ligadas al género en cuantiosas ocasiones. Otro objetivo que me planteo sería el de resolver si estas transformaciones han sido motivadas por una intención subversiva y reivindicativa, o simplemente actualizadora de una historia tradicional. Para ello, se estudiarán las teorías feministas surgidas en torno a estas reescrituras y se revisarán las investigaciones realizadas en torno a esta cuestión en la literatura extranjera.

Sospecho que las modificaciones que en numerosas ocasiones se han producido en los textos de los siglos XX y XXI han tenido un carácter más revolucionario, buscando acabar con un modelo de comportamiento o de personaje caduco, que actualizador. Sostengo la hipótesis de que se ha intentado transgredir el arquetipo de la princesa, dotándole de decisión propia y valentía, y disminuyendo la presencia del personaje masculino o caballero, la figura fundamental de los cuentos de hadas.

La metodología que he utilizado ha sido básicamente analítica y comparativa. En primer lugar, iniciaré una revisión bibliográfica de los cuentos de hadas para introducirnos en el género. Posteriormente, realizaré rigurosas lecturas de las fuentes primarias, tanto de los relatos tradicionales como de los cuentos y novelas de las escritoras españolas contemporáneas; tras el estudio detallado de las obras, se procederá al análisis y a la comparativa de los elementos comunes y las diferencias. Se efectuará una revisión de las reescrituras, concretando los cambios que se han producido en ellas y las posibles motivaciones que los han generado. Asimismo, se elaborará una extensa

lectura de los estudios críticos en torno a la literatura femenina y el feminismo, el género, y las reescrituras y adaptaciones cinematográficas.

Para esta investigación se han seleccionado a doce escritoras españolas que han publicado cuentos y novelas, influenciados por las narraciones populares, entre los años 1978 y 2016, siendo la primera que inicia la nómina *El mismo mar de todos los veranos* de Esther Tusquets y *Róndola* de Sofía Rhei la última. Es relevante señalar que la obra de la primera autora surgió en los años setenta, tras el fin de la censura franquista; entonces se iniciaba una tímida apertura social y estaba germinando un compromiso con la democracia en España, que supuso una libertad creativa en la escritura de aquellos que ya no temían ser censurados o castigados por sus obras o pensamientos. Por tanto, las fuentes primarias contemporáneas mencionadas en esta tesis doctoral abarcarán el periodo desde 1978 hasta el año 2016, a pesar de las dificultades que pueda conllevar por la inmediatez o proximidad histórica, y descartando las obras anteriores a 1978 y posteriores a 2016.

Las escritoras de esta investigación son narradoras de diferentes generaciones, pero que mantienen su interés por los cuentos de hadas. Se ha de señalar que se han elegido diez novelas y cinco relatos; de Martín Gaité y Tusquets se han incluido tres y dos textos respectivamente, como únicas representantes con más de un título analizado. Se han incorporado a la investigación dos novelas fantásticas, como son *Temblor* de Montero y *Róndola* de Rhei, con el objetivo de demostrar que incluso la presencia de los relatos tradicionales se puede hallar en géneros como la fantasía¹.

¹ Para explicar la fantasía presente en las novelas de Montero y Rhei, sigo los presupuestos de la obra de Herrero Cecilia que distingue un tipo de fantasía vinculada a lo maravilloso popular y a los cuentos de hadas que se caracteriza por la aparición de "acontecimientos y elementos supranaturales que actúan fuera de los esquemas de lo racional y lo ordinario (animales que hablan, objetos con vida propia, etc.) y que tienen un poder más o menos mágico. Pero esto es una convención del género que no resulta problemática para los personajes ni para el lector. Los lectores aceptan la dimensión de lo maravilloso y de lo supranatural sabiendo que es algo falso, y su relación con el mundo ordinario no les causa ninguna sorpresa ni les plantea ninguna inquietud especial" (Herrero Cecilia, 2000: 76).

Se ha preferido utilizar la terminología de "cuento de hadas" para el título, debido a que una autora, Madame d'Aulnoy, lo acuñó en 1697 cuando publicó su primera colección de cuentos. Al ser una investigación sobre escritura femenina, me parece más adecuado este término frente a otros que han sido asociados tradicionalmente a literatura masculina.

Se ha de tener en cuenta que la terminología es confusa y no se ha encontrado ningún tratado crítico en el que se distingan claramente los siguientes subgéneros narrativos: cuento de hadas, cuento popular (o tradicional), cuento maravilloso y cuento folklórico (o folclórico); así, las semejanzas entre estos eran altamente frecuentes y las diferencias parciales y enmarañadas. Tampoco me convencen los compartimentos estancos de las definiciones tajantes; las distinciones son peligrosas, ya que no se adecúan a las prácticas narrativas. Por tanto, mi hipótesis parte de que estas nomenclaturas solamente se diferencian por la tradición que las haya generado, nombrándolas de una forma u otra dependiendo del país o de la cultura.

Por ejemplo, "La Bella y la Bestia" de Leprince de Beaumont se denominó "cuento de hadas", plasmándose en él la conversión de una bestia en humano, mientras que la transformación producida de dragón en príncipe de "El príncipe encantado", recogida por Rodríguez Almodóvar, se considera "cuento popular", pese a que la trama es muy similar y no se aprecian rasgos determinantes que las diferencien. Si se establece que los cuentos maravillosos relatan únicamente aquellas narraciones en las que se aprecian fenómenos o situaciones naturales (como las de Basile, el escritor italiano, que solo pretende reflejar las historias populares de una región de Nápoles), no es comprensible la inclusión de un ogro en uno de sus relatos, una figura antinatural que no responde a la realidad. No obstante, estas criaturas mágicas se distinguen en los cuentos de todos los autores, ya sean ogros o hadas en Perrault, duendes o trol en Andersen, o gigantes y dragones en los hermanos Grimm.

En el relato de "La gata blanca" de Madame d'Aulnoy, clasificado como "cuento de hadas", se narra la historia de un monarca que ha de elegir el destinatario de la herencia entre sus tres hijos; este planteamiento es similar al de "El gato con botas" de

Perrault, pero esta narración no se considera un cuento de hadas. Si solo en los cuentos maravillosos, que disecciona Propp, se enfrentan el bien y el mal, y existen personajes como princesas y príncipes, ¿por qué esas características también definen a los cuentos populares, a los folklóricos y a los de hadas?

Tras la revisión de la distinta nomenclatura utilizada aleatoriamente por diversos autores, no existen características definitorias que distingan estos términos; se trata, pues, de un proceso de sinonimia. Por tanto, se usarán a lo largo de esta investigación los siguientes conjuntos de palabras como equivalentes, utilizándolos indistintamente: cuento de hadas, popular, tradicional, maravilloso o folklórico. Soy consciente de lo arriesgado de la propuesta, pero no se justifican ni tienen interés crítico los compartimentos. De hecho, los propios autores no diferenciaron claramente la terminología al titular sus obras y simplemente precisaron que eran "cuentos", lo que secunda mi hipótesis. Aun así, se debe aclarar que estos relatos populares difieren enormemente de los cuentos contemporáneos, que se singularizan por su brevedad frente a la novela y que no poseen los mismos rasgos que los maravillosos.

En el título de esta investigación se preferirá el término "narrativa femenina" al de "narrativa de mujer", a pesar de las connotaciones devaluadas que Freixas afirma que posee lo femenino, como si la literatura femenina fuera inferior a la masculina:

Se habla de lo femenino pero no de lo masculino por dos razones: porque lo masculino se confunde con lo universal o neutro (nadie opone *literatura femenina* a *literatura masculina*, sino a *literatura sin adjetivos*) y porque los hombres son individuos. En cambio, las mujeres encarnan lo particular por oposición a lo universal, y no son vistas sólo como individuos, sino también como manifestaciones de una identidad única determinada por su naturaleza. (Freixas, 2000: 210)

Aun así, Freixas es consciente de que "el problema no está en el lenguaje: está en el sistema de valores, y mientras éste no cambie, el lenguaje seguirá reflejándolo. Si una palabra se libra de la connotación peyorativa —o cae en desuso—, la misoginia se desplazará sobre otra" (Freixas, 2000: 92). Por tanto, se ha mantenido en esta tesis "narrativa femenina", ya que, aunque a priori, puede tener una connotación negativa,

quizás en unos años ese matiz lo tengan otros términos que definan la literatura escrita por mujeres. En todo caso, como sostiene Carter, la presencia femenina ha estado minusvalorada en la cultura y por la sociedad:

Si tenemos en cuenta que, numéricamente, siempre han existido en este mundo al menos tantas mujeres como hombres, y que estas han sido partícipes del proceso de transmisión de la cultura popular como mínimo al cincuenta por ciento, veremos que ocupan ese lugar protagonista sobre las tablas del escenario menos veces de las que cabría imaginar. (Carter, 2016: 22)

Las reescrituras de los cuentos de hadas y las relaciones intertextuales que se producen y se analizan en esta investigación no ocasionan, en ningún caso, un empobrecimiento de la obra contemporánea. Al crear una nueva historia o una nueva lectura que parte de la misma trama, las autoras incorporan unos elementos a estas reescrituras (totales o parciales), convirtiéndolas en originales y únicas. Por ello, se deben valorar las transformaciones que se han producido en las obras de los siglos XX y XXI y analizar detenidamente lo que ha motivado esos cambios.

También se hará hincapié en la evolución de los personajes y en el papel de la mujer, que ha cobrado una importancia trascendental en estos siglos. Temas como la actitud femenina ante las adversidades, la búsqueda de un pretendiente, la camaradería femenina o la consideración del intelecto de las protagonistas han transformado los cuentos de hadas contemporáneos para siempre.

1. El cuento popular: terminología, público, nómina y autoría

En este apartado se abordarán algunas cuestiones referentes al cuento maravilloso: el corpus de análisis de esta investigación, los autores y compiladores que han permitido que se conserven esas narraciones, los teóricos que han innovado en las investigaciones sobre este género... Propp, el teórico ruso, otorgará, por primera vez, funciones a los personajes, detallando las acciones que suelen ejecutar, que contrastarán con las de los personajes de las novelas contemporáneas.

Si se ha de establecer una división inicial de los cuentos, se debe distinguir entre los cuentos populares y los literarios. Los cuentos populares se transmitían oralmente, de forma anónima, y podían tener varias versiones. Los cuentos literarios, concebidos mediante la escritura, poseen generalmente una única versión y el autor puede ser conocido como Don Juan Manuel. Por tanto, en esta investigación y según esta clasificación, se abordarían únicamente los primeros, aunque lamentablemente no se conserva la versión oral de ninguno de ellos, ya que aún no existía la tecnología necesaria.

No obstante, algunos recopiladores decidieron poner por escrito esos cuentos orales, que se transmitían de boca en boca y que podían tener varias versiones. Es muy arriesgado deliberar que, en su forma escrita, solo tuvieron una única versión, ya que son célebres las versiones que los hermanos Wilhelm y Jacob Grimm hicieron de un mismo relato a lo largo de varios años; también se aprecian diferencias entre un mismo cuento, dependiendo si es narrado por los Grimm o por Perrault. Estas narraciones, recopiladas por diferentes autores y culturas, también fueron llamados cuentos populares: al fin y al cabo, trasladaron, al papel, historias conocidas por la población.

Zipes advierte de la distinción entre cuentos folclóricos maravillosos, que se originaron en las tradicionales orales del mundo entero, y los cuentos de hadas literarios, que provinieron de las tradiciones orales y que se conservan gracias a los

manuscritos y a la imprenta. Sin embargo, él mismo repara en lo infructuosa que es esta diferenciación:

Sin embargo, a pesar del valor de estas obras, la intrincada relación entre los cuentos de hadas y los folclóricos y su compleja evolución son difíciles de captar y definir. De hecho, los cuentos orales y los literarios conforman conjuntamente un género inmenso y complejo porque existe entre ellos una dependencia indisoluble. (Zipes, 2014a: 24)

La crítica, a lo largo del tiempo, ha denominado de múltiples maneras al cuento popular, estableciendo qué término es más o menos adecuado. Como ya se ha analizado en la introducción, en esta tesis no nos detendremos en la problemática terminológica y se optará por utilizar todos los sinónimos de este concepto como válidos: cuento tradicional (o popular), cuento de hadas, cuento folklórico (o folclórico) y cuento maravilloso. Las diferencias entre los mismos son prácticamente imperceptibles y confusas, ya que varían de un escritor a otro. Nuevamente, en palabras de Zipes: "Casi todos los intentos de académicos por definir el cuento de hadas como género han fracasado" (Zipes, 2014a: 60).

Desde comienzos del pasado siglo, diversos autores han investigado sobre el origen de estos cuentos populares, plenamente orales, pero no parecen haber llegado a una conclusión unánime. Olalla Real y del Rey Briones recopilan las diversas teorías que se han establecido, aunque la problemática reside en que no existe un acuerdo en el que se defina cuándo, dónde y en qué circunstancias ha surgido el cuento maravilloso. Zipes intuye que: "Se contaban simplemente para marcar un acontecimiento, dar un ejemplo, advertir sobre un peligro, obtener alimentos, o explicar lo que parecía inexplicable. La gente relataba historias para comunicar conocimiento y experiencia en contextos sociales" (Zipes, 2014a: 23).

Otra controversia ligada al cuento popular reside en el público al que va dirigido. En los orígenes, estos relatos eran un entretenimiento para adultos, aunque no es descabellado imaginar que, junto a estos, se encontraran jóvenes muchachos (hoy

considerados niños) que trabajaban diariamente en el clan o grupo social en el que vivían. La investigadora Zapata esclarece esta cuestión:

Durante la Edad Media el concepto de infancia no existía, los niños no se diferenciaban para nada de los adultos, compartían con ellos sus responsabilidades y obligaciones, por ende, todas las obras literarias que fueron publicadas durante este período histórico, se compartieron tanto por ellos como por los adultos. (Zapata, 2007: 138)

Hasta la época Barroca, había una clara indiferenciación entre los textos y los relatos escritos y escuchados para los niños y para los adultos. Pero al empezar a concebirse la infancia con un poco más de importancia, también comienzan a mirarse de manera distinta esas narraciones populares que antes eran escuchadas por todos. Así se las aprecia con cierto desdén ya para los adultos, por ser pueriles e inverosímiles, pero a la vez se piensa que al ser narradas para los niños deben tener un claro mensaje moralizador y su lenguaje debe ser más cuidado. (Zapata, 2007: 140)

Olalla Real es de la misma opinión que Zapata, visibilizando que el concepto de niñez no se corresponde con el actual:

En la sociedad medieval no existía conciencia de la particularidad infantil, es decir, de esa singularidad que distingue al niño del adulto incluso joven. Desde el momento en que el niño podía vivir sin la constante atención de su madre, nodriza o cuidadora en general, pertenecía a la sociedad adulta y no había más distinciones. (Olalla Real, 1989: 244)

Basile, en su *Lo cunto de li cunti* (*El cuento de los cuentos*) o *Pentamerone* (*Pentamerón*), obra póstuma publicada entre 1634 y 1636, se entregó a narrar cuentos tradicionales enfocados a un público adulto. Perrault publicó, en 1697, *Les Contes de ma mère l'Oye* (*Cuentos de mamá oca* o *Cuentos de mamá ganso*) que, junto a Madame d'Aulnoy, amenizaron las jornadas de un público cortesano y aristocrático que empezó a valorar el cuento popular y a tenerlo en estima. Entre 1838 y 1843, en Dinamarca, Hans Christian Andersen logró la fama con sus cuentos, en los que impregna sus preocupaciones religiosas; se duda, por la crueldad de algunos de sus relatos, si eran

destinados a los niños. Ya en siglo XIX, los hermanos Wilhelm y Jacob Grimm escriben en dos volúmenes *Kinder- und Hausmärchen* (*Cuentos de la infancia y del hogar*), publicando el primero en 1812 y el segundo en 1815; posteriormente, los hermanos alemanes adaptaron sus historias para un público infantil:

Las alteraciones fueron en parte inducidas por la inclinación puritana de Wilhelm. Pero los intereses comerciales también jugaron su papel. El mercado infantil de los cuentos de hadas, estimulado por la percepción gradual de que los niños tienen sus propios intereses, crecía con rapidez, y los editores estaban cada día más dispuestos a invertir dinero en libros que los padres considerasen aceptables. Muchos de los cuentos "escritos" por los Grimm siguieron alterándose conforme fueron siendo traducidos. [...] De este modo, los cuentos saturados de descaradas referencias sexuales se dulcificaron y convirtieron en relatos que servían mejor a la sensibilidad infantil. (Cashdan, 2000: 21)

Del Rey Briones y Olalla Real ilustran el panorama de los siglos XVII y XVIII, en los que comienza una preocupación por la educación en la infancia, y ya en el siglo XIX son frecuentes colecciones de narraciones enfocadas a los más pequeños como la de los hermanos Grimm en 1819: *Cuentos infantiles y del hogar*.

En la actualidad, investigadores como Bettelheim y Cashdan afirman que estos cuentos populares son adecuados para un público infantil, aunque el primero excluye a Perrault, ya que sus desenlaces no exhiben una solución terapéutica para los niños. Sin embargo, esta opinión no es común a todos los autores. Tatar propone una solución conciliadora: probablemente lo mejor sea que los adultos lean esos cuentos a los niños, pero siempre intentando suavizar las situaciones traumáticas con el objetivo de ayudar al niño a vencer el miedo.

Del Rey Briones, Cerda Gutiérrez y Olalla Real, entre muchos otros investigadores, establecen la problemática existente en el origen del cuento tradicional, analizan las distintas teorías surgidas en el siglo XX y examinan las conexiones del cuento con el mito, la fábula y la leyenda; estas dos últimas se encuentran definidas y diferenciadas respecto al cuento en la mayoría de artículos, pero el mito aporta una

complicación mayor. Sin embargo, otros autores como Propp y Cerda Gutiérrez establecen que el cuento posee elementos del rito, como se analizará posteriormente.

Lévi-Straus, entre otros autores, no distinguen en sus investigaciones los conceptos de cuento y mito, lo que complica enormemente la cuestión, ya que, al diferenciarlos, se atribuyen, en ocasiones, características del mito al cuento. Esta confusión es solventada por del Rey Briones que distingue sencillamente ambos géneros en *El cuento tradicional*. Como similitudes destaca:

En lo que se refiere al contenido argumental, no es raro encontrar entre cuentos y mitos paralelismos evidentes y significativos, como observamos en algunos ejemplos de los muchos que se podrían aducir. Un caso manifiesto de coincidencia esencial del contenido argumental lo encontramos en el mito de Eros y Psiquis (denominado cuento por algunos), el cual guarda indudables concomitancias con varios de los cuentos más conocidos, como *El príncipe encantado* y *La Bella y la Bestia*. (Del Rey Briones, 2007: 53)

Es bastante común en mitos y cuentos otorgar al héroe un origen extraordinario, dado que su nacimiento viene señalado por algunas circunstancias especiales que determinan su destino. Asimismo, figuran en ambos tipos de relatos las pruebas que debe afrontar el héroe y el hecho de que sólo pueda superarlas con ayuda de animales o seres sobrenaturales; y tampoco faltan otros muchos motivos: la lucha contra adversarios monstruosos; las diversas formas de desplazamiento por medios extraordinarios; el descenso o viaje al otro mundo [...]; las prohibiciones impuestas a algún personaje. (Del Rey Briones, 2007: 55)

El investigador español señala multitud de motivos presentes tanto en los cuentos de hadas como en los mitos. A continuación, citaremos las cinco diferencias fundamentales que reconoce entre ambos géneros:

Una diferencia sustancial entre los cuentos y los mitos consiste en que los cuentos son creaciones cerradas y suficientes; lo cual implica que la historia que cuentan es autónoma, dado que no forma parte de un relato más amplio ni remite, desde el punto de vista argumental, a otros relatos anteriores o posteriores. No es este, desde luego, el

caso de los mitos, que forman un complejo entramado en el que todos se hallan directa o indirectamente relacionados, de manera que los personajes y las historias que protagonizan, lejos de agotarse en sí mismos, se prolongan y ramifican hasta formar todo un universo narrativo ligado por múltiples correspondencias de distinto signo. (Del Rey Briones, 2007: 56)

No menos significativo para establecer las diferencias entre cuento y mito es el dato que se refiere al tratamiento y la construcción de los personajes. En los cuentos, éstos están diseñados de una manera genérica y esquemática, hasta el punto de que, en la mayoría de las ocasiones, resultan intercambiables dado que no poseen por lo general un rasgo que los individualice. Los protagonistas de las historias mitológicas están modelados con unos atributos más particulares, gracias a los cuales pueden distinguirse con claridad unos de otros, muchas veces en función del concepto que define su conducta, y que buena parte de ellos representan de manera paradigmática: Narciso o la vanidad; Faetón e Ícaro o la imprudente desobediencia; Hércules o la fortaleza; [...] En ocasiones, además, los personajes de los mitos no están forjados de una pieza, sino que son más complejos e incluso se aprecia en algunos de ellos algún atisbo de conciencia o de un conflictivo mundo interior, como es el caso de Edipo, Antígona u Orestes, por ejemplo, mientras que los personajes de los cuentos tienen un comportamiento lineal y previsible. Además, y quizás por esa falta de definición precisa, los personajes de los cuentos carecen de un nombre propio que los distinga o, en el caso de tenerlo, no suele ser un elemento de singularización, mientras que en los mitos todos los personajes tienen un nombre propio que los identifica y distingue de los demás. (Del Rey Briones, 2007: 56-57)

Y lo mismo que ocurre con los personajes sucede con el espacio, pues mientras que en los cuentos sólo se alude vagamente a lugares sin nombre y sin una ubicación geográfica concreta, en los mitos el espacio está siempre claramente definido [...] Incluso en lo que se refiere al tiempo, que tiende a difuminarse en el relato mítico por tratarse precisamente de historias ubicadas en un mundo acrónico, no es raro encontrar en determinadas ocasiones algunas referencias cronológicas más o menos precisas, mientras que en los cuentos la dimensión cronológica ha desaparecido casi por completo: sólo consiste en una nebulosa e imprecisa alusión a un tiempo remoto. (Del Rey Briones, 2007: 57)

Nos referimos al hecho de que los cuentos siempre tienen un final feliz, lo cual no suele ocurrir en la mayoría de los mitos. Así, los cuentos nos ofrecen una visión más simple de la vida y, por eso mismo, más optimista [...] Por el contrario, muchos mitos constituyen la expresión de un concepto fatalista y trágico de la vida, en el que se niega al hombre con harta frecuencia la posibilidad de ser feliz. (Del Rey Briones, 2007: 58)

Quizás esta diferencia sea debatible, ya que, aunque la mayoría de los cuentos populares tiene un final feliz, existen excepciones a este patrón. "La sirenita" de Hans Christian Andersen demuestra que algunos relatos pueden tener, en ocasiones, desenlaces tremendamente desoladores: la joven sirena, habiendo fracasado en el amor, se convierte en espuma de mar. Y en cuanto a la quinta y última diferencia que alega Del Rey Briones:

Por eso, en relación con lo anterior, también el concepto de la ética que presentan los cuentos se halla muy alejado del que solemos encontrar en las historias mitológicas. En el primer caso, el bien y el mal se hallan claramente diferenciados, y siempre acaba restableciéndose la justicia, considerada desde un criterio elemental. Por el contrario, son frecuentes los mitos en los que las situaciones no se resuelven justamente, según el concepto de la justicia que se ha manejado desde tiempo inmemorial, y que prescribe que quien actúa bien debe ser premiado, y quien mal, castigado. (Del Rey Briones, 2007: 58)

Este investigador, por tanto, especifica las características que asemejan o distinguen al mito del cuento, aunque no define realmente lo que es el cuento, una situación que, sin duda, es constante en la crítica, ya que no existen características definitorias ni definiciones indiscutibles. No se conserva la transmisión oral de estos relatos, se han olvidado las distintas versiones que en origen tuvieron y ni siquiera se conocen las modificaciones que realizaron quienes los escribieron y los recopilaron. Incluso se incluyen, como cuentos populares, obras de autores que no fueron consideradas cuentos en su día. A continuación, se intentará esclarecer todas estas cuestiones.

Es indudable que no se puede concluir quiénes fueron los creadores o autores de esos relatos que se transmitían oralmente ni en qué época se escribieron. Las observaciones de Steiner y Bettelheim corroboran los juicios generalizados de la crítica:

Los cuentos de hadas han sido narrados desde tiempos inmemoriales. Nadie sabe quién fue el primero en relatarlos, pero sí sabemos que fueron narrados en largas noches invernales, cerca de la hoguera, tanto en las humildes chozas de los peones como en los castillos de los nobles. (Bettelheim, 1984: 40)

Ignoramos en qué época fueron concebidos estos cuentos de hadas. Su origen se pierde en la oscuridad que rodea a todos los grandes descubrimientos de los primeros tiempos de la humanidad. Transmitidos por tradición oral, los cuentos de hadas son tan antiguos como cualquier otro tipo de invención literaria; pero ya que seguimos creyendo hoy en ellos igual que en los albores de la historia de la humanidad, pueden considerarse tan modernos como el género que más lo sea. (Bettelheim, 1980: 13)

Steiner y la mayoría de críticos sostienen que los cuentos, que hoy figuran bajo distintas colecciones, no fueron inventados por los autores que los publicaron. Estos compiladores viajaron de una aldea a otra, recuperando esos cuentos folklóricos, para transcribirlos y publicarlos como reflejo de la cultura folklórica del país. No obstante, si eran relatos orales que se transmitían a varios oyentes y estos, a su vez, a otros, ¿cómo determinar qué versión han de transcribir si existen varias? ¿Qué versión es la más adecuada para que perdure en los libros? ¿Acaso estos recopiladores no modificaron algún relato para adecuarlo a una ideología, a una cultura, o simplemente a sus gustos, alterando algunas de las diferentes versiones existentes?

Cerda Gutiérrez reformula las afirmaciones de la autora Loeffler-Delachaux en *Le symbolisme des Légendes* para evidenciar las modificaciones que los recopiladores hicieron, sin respetar, en ocasiones, el relato original:

Es el mérito mayor que [Loeffler-Delachaux] les reconoce a Andersen, Grimm y Perrault: haber respetado los arquetipos que le otorgan "valor eterno" a los relatos. Como podremos comprobar en los capítulos y a través de los numerosos estudios realizados por diversos antropólogos, sociólogos o etnólogos, la tesis sobre el

pretendido respeto por las fuentes originales de recopiladores o narradores como Grimm o Perrault ha sido descartada definitivamente. La mayoría de las narraciones orales y cuentos folklóricos, en las cuales se basaron o se inspiraron para escribir sus cuentos, fueron recreados, modificados y transformados hasta el extremo que muchos de ellos son irreconocibles. La validez o no de este acto de recreación literaria, corresponde ser valorada desde una óptica estética. (Cerde Gutiérrez, 1985: 131).

Cerde Gutiérrez recurre de nuevo a otro investigador, esta vez a Roger Pinon con su obra *El cuento folklórico*, para justificar la reformulación de los cuentos que hicieron los autores:

Roger Pinon afirma que "aún cuando un autor como Charles Perrault afirma narrar los cuentos de 'ma mère l'oie', ha reelaborado los textos escuchados, los ha retocado, cuando no ha usurpado su título real para pasar por cuentos de nodrizas. La preocupación por la absoluta autenticidad de la versión ofrecida es moderna, como también es moderno el cuidado de localizar, fechar, informar al lector sobre el mismo narrador. Charles Perrault, por ejemplo, ha reelaborado los textos recogidos por su hijo Pierre Perrault-Darmancour, y a veces ha copiado fuentes literarias, sin valor folklórico [...] La colección de los hermanos Grimm ha sido sometida a un examen del mismo tipo por varios estudiosos. Se ha comprobado que cierto número de cuentos son legítimos, auténticos, aunque retocados en su estilo; otros son el resultado de la fusión de varias versiones orales en una sola; por fin, otros son adaptaciones de cuentos extranjeros, tomados de Charles Perrault, de los países nórdicos, de Europa Oriental, etc.". (Cerde Gutiérrez, 1985: 196).

No solo los recopiladores asignaron algunas modificaciones al relato que les contaron, en función de sus intereses e ideología, sino que la versión oral también debió de sufrir cuantiosos cambios. La investigadora Fernández Rodríguez plantea que es casi imposible deducir que, tras tantas transformaciones, quede algo del texto original:

En el caso de la literatura oral el problema de la originalidad adquiere aún algún otro matiz. Al no existir una copia impresa que fije de manera más o menos definitiva una versión determinada de una obra literaria, y, además, al transmitirse ésta a través de personas que la memorizan y más tarde la recitan en múltiples ocasiones y en decenas

de contextos diferentes, la obra primigenia —cualquiera que ésa fuese y dondequiera que se originase— va necesariamente modificándose, sin que nada ni nadie lo pueda impedir. Cada una de las personas que la reciten le aportará cualidades de su peculiar idiosincrasia; según el público que la reciba, aquellas estimarán pertinente introducir o sustraer ciertos elementos; otras veces, y a tenor de los intereses que hayan movido a la persona narradora a su tarea, la obra será modificada en una u otra dirección. En definitiva, el texto base, si alguna vez existió, será finalmente olvidado, como también su autor original. (Fernández Rodríguez, 1997b: 15-16)

Orenstein manifiesta que los cuentos de hadas se han adaptado a la época en la que han sido narrados o contados (incluso actualmente se siguen reformulando), manteniendo su vigencia en cada época y, a pesar de las modificaciones sufridas, conservando su esencia:

Los cuentos de hadas se adaptan al clima, a las costumbres, al modo de pensar de cada nuevo narrador y de cada nueva audiencia. [...] Es decir, los cuentos de hadas no sólo ofrecen un catálogo de características generales de la experiencia humana, sino también detalles particulares de cada época y lugar. [...] Y parte de su magia radica en el hecho de que no sólo proporcionan una imagen de nuestras preocupaciones presentes sino también de nuestro pasado. (Orenstein, 2003: 19)

Hoy en día tampoco somos conscientes de las disparidades entre estos cuentos tradicionales recopilados y sus versiones orales, y que existen diferencias significativas entre las versiones escritas del mismo cuento. Por ejemplo, en "La Bella Durmiente" de Perrault se cuenta la vida de la joven tras el rescate del príncipe, un transcurso de tiempo que no se narrará en el relato de los Grimm. Probablemente, a causa de la adaptación cinematográfica de dibujos animados de Walt Disney, basada en el cuento de los hermanos alemanes, solamente se conoce la juventud de la protagonista y cómo el beso de amor cierra el relato. Hemos asimilado esa versión del cuento de hadas, pero no nos damos cuenta que no es la que atañe al relato original.

Al desconocer los relatos originales, se crea una serie de motivos asociados a los cuentos que no siempre son verídicos. Resulta significativo cómo se alteran algunos

elementos de estas narraciones y esa adulteración se reproduce a lo largo del tiempo modificando el cuento en el imaginario colectivo popular. La mayoría recuerda que, en el cuento de "Blancanieves", la madrastra ordena al cazador que le lleve el corazón de la niña; esta es la situación que se produce en el largometraje y en la mayoría de los cuentos infantiles publicados en las últimas décadas. Sin embargo, en el cuento de los Grimm se especifica que la bruja exige los pulmones y el hígado de Blancanieves, órganos que, al igual que el corazón, son necesarios para la supervivencia. Estas pequeñas variaciones no afectan al desarrollo de la trama, aunque en ocasiones pueden dulcificar el relato, incluyendo un beso en el desenlace, escena inexistente en la narración tradicional.

Cuando se habla de cuentos tradicionales, se piensa en grandes autores como los hermanos Grimm, Perrault o Andersen. Comparando las versiones de Perrault y los Grimm, se advierte que los hermanos alemanes fueron influenciados por el escritor francés, aunque existen variantes entre ambas versiones; así, percibimos dos versiones de "Caperucita Roja", de "La Cenicienta" o de "La Bella Durmiente". No obstante, el recopilador al que se le considera el pionero en este campo no es tan recordado como los anteriores: Giambattista Basile, un napolitano que transcribió los cuentos populares de la ciudad italiana en un antiguo dialecto de Nápoles; esta situación ocasionó una difusión muy limitada de su obra hasta que los Grimm la descubrieron y rescataron.

Otra cuestión fundamental es que únicamente nos han llegado las versiones occidentales o europeas de los cuentos. Sin embargo, existen narraciones con orígenes muy diferentes y con tramas o elementos comunes. Es significativo el relato "Yeh-hsien", que recopiló el escritor chino Twam Ch'eng-Shih en el 850 d. C., que se cree que fue la primera versión de "La Cenicienta", anterior a la publicada por Perrault y que tiene elementos comunes a las versiones posteriores: Yeh-hsien es humilde, es obligada a realizar las tareas del hogar, su madre y hermanastras no son cordiales con ella y finalmente es ayudada por un donante (en terminología de Propp), un pez de tres metros de largo, su peculiar hada madrina. Kolbenschlag no se extraña de que el origen de este cuento se sitúe en Oriente:

[*La Cenicienta*] Es un cuento muy antiguo, con al menos 345 variantes documentadas y numerosas versiones no recopiladas. La chinela perdida que se ajusta exactamente al pie de Cenicienta como centro focal icónico del relato sugiere que podría proceder originariamente de Oriente, donde la significación erótica de los pies menudos forma parte de la mitología popular desde tiempos muy remotos. (Kolbenschlag, 1994: 105)

Bettelheim evidencia que existen características comunes entre las narraciones y esto es algo habitual si se comparan, entre sí, los cuentos de diferentes lugares o civilizaciones:

Aunque los cuentos de hadas puedan sufrir variación en sus detalles, según las culturas, por todo el mundo se repiten las mismas intrigas fundamentales. La historia larga e ininterrumpida de estos cuentos, la similitud de sus temas, incluso en civilizaciones bien diferentes bajo otros aspectos, nos están indicando que nunca ni en ninguna parte ha sido el hombre capaz de hacer frente a los avatares de la vida sin recurrir a fantasías que, al tiempo que le alegraban y confortaban, aportaban un alivio imaginario a las tensiones y zozobras de su opresivo entorno. (Bettelheim, 1980: 14).

Del Rey Briones sostiene que los cuentos tradicionales se han agrupado en colecciones en función del lugar donde han sido recogidos, pero esta costumbre no deja de ser arbitraria, ya que estos relatos, en muchos casos, solo presentan pequeñas diferencias. Por último, concluye que: "[...] los cuentos no tienen una patria precisa, y que si hay un rasgo que podemos destacar de ellos es que son universales, y por eso mismo constituyen un patrimonio cultural y simbólico que pertenece a toda la humanidad" (Del Rey Briones, 2007: 112).

La sabiduría que se tiene hoy en día de estas narraciones abarca a cuentos tradicionales occidentales y, a pesar de que actualmente se están examinando las vinculaciones entre distintos cuentos de Occidente y de Oriente, se desconocen las características comunes. De hecho, se ha simplificado la nómina de los cuentos que actualmente la población occidental reconoce y lamentablemente, en Europa, se han olvidado o no se han recuperado con la misma fuerza, por ejemplo, relatos del ruso Alexander Afanasiev.

La generación de escritores de la posguerra leían a los hermanos Grimm, a Charles Perrault o a Hans Christian Andersen: eran conocedores de la tradición de los cuentos de hadas que fueron fundamentales para algunas autoras como Ana María Matute o Carmen Martín Gaité. De hecho, esta última tradujo *Cuentos de hadas victorianos* en la edición de Jonathan Cott. Ambas autoras reelaboraron algunas de estas narraciones maravillosas como Martín Gaité con *Caperucita en Manhattan* o Matute con "El verdadero final de la Bella Durmiente". Esa tendencia ha continuado y las escritoras actuales recurren al cuento original para reproducirlo, transformarlo o reelaborarlo: es el caso de Carme Riera en *La voz de la sirena* o Marta Sanz en el relato "Las palabras que ensucian el ruido del mundo". Otras autoras utilizan elementos de esos relatos o algunas escenas para construir su propia historia como Milena Busquets con *También esto pasará* o Sofía Rhei con *Róndola*. Sin embargo, sospecho que los lectores contemporáneos no acuden generalmente a estas narraciones tradicionales.

La mayoría de esas referencias a los cuentos de hadas son genéricas: menciones a personajes, motivos o elementos de un cuento determinado, generalmente contaminadas por sus versiones fílmicas y por las colecciones de cuentos basadas en estas. Cerda Gutiérrez sostiene que la televisión, el cine y el mundo editorial desencadenaron una masificación y edulcoración de algunos elementos del cuento tradicional:

Las Cenicientas y las Caperucitas Rojas dejaron de pertenecer al mundo exclusivo de algunos niños y se masificaron a través de la TV, el cine y los millones de ejemplares que editan anualmente las grandes editoriales del mundo capitalista. El mito del buen rey, del príncipe o de la princesa hermosa, de la bruja mala, de la hada generosa, del azar venturoso, etc., pasaron a integrarse al mundo moderno y al repertorio mitológico de la sociedad de masas. (Cerda Gutiérrez, 1985: 121)

Estas narraciones maravillosas ya se han asimilado a la cultura y forman parte de la tradición, aunque no la versión que publicaron los recopiladores o autores, sino la que se ha proporcionado en años posteriores. Las versiones que hoy se recuerdan están muy ligadas a las versiones cinematográficas que la productora Disney ha realizado a lo

largo de las décadas y a esas colecciones de cuentos infantiles que reprodujeron los cambios que Walt Disney introdujo, inexistentes en los cuentos originales. Como señala Pérez Gil: "Tal ha sido el dominio ejercido por la compañía Disney sobre el cuento de hadas, que ha llegado a borrar de la memoria colectiva moderna las versiones de sus predecesores" (Pérez Gil, 2013: 177). Gubern, por su parte, analiza la reelaboración que sufren los personajes a lo largo del tiempo:

El resultado es que los personajes ficcionales producidos por tales fantasías se reelaboran a través de diferentes versiones y en estos procesos de reelaboración mítica pueden aparecer rasgos nuevos que se convierten en estables y permanentes..., hasta su siguiente reconversión. En la cultura de masas abundan las modificaciones sobrevenidas a un personaje ficcional o a su entorno, bien sea en el proceso de transmisión de su leyenda, bien sea en el desarrollo diacrónico de su saga (como ocurre en las dilatadas series de algunos cómics), bien sea en el trasvase a otro soporte distinto (de la novela al cine, por ejemplo). (Gubern, 2002: 10)

Ejemplifica esta situación comparando *El mago de Oz* con la película del mismo nombre y explica la transformación producida, que ya se ha asimilado en el imaginario colectivo:

Cuando se habla de "cuentos soñados" suele citarse siempre *El mago de Oz* (1900), del norteamericano Frank L. Baum, debido a la enorme influencia que tuvo la película de 1939 inspirada por este relato y olvidando que el texto original no presenta un sueño infantil. [...] el éxito multitudinario de la película homónima, que ha congregado a lo largo de su carrera en las pantallas grandes y pequeñas más espectadores que lectores contabilizó el libro en cuatro décadas, ha modificado nuestra idea de este relato: como las peripecias de Alicia, también las de Dorothy pertenecen desde 1939 al reino onírico. No sólo eso. El ciclón que transporta a Dorothy Gale [...] hasta el universo fabuloso del cuento, es equivalente al agujero de la madriguera por el que penetra Alicia, el túnel onírico que separa la vigilia del sueño. (Gubern, 2002: 131-132)

Del mismo modo, el desenlace del cuento "Blancanieves" de los Grimm no finaliza con un beso de amor que despierta a la joven de un sueño profundo, sino con un golpe fortuito que le hace expulsar el pedazo de manzana que había quedado encajado

en su garganta. Esta solución, propuesta por Disney e imitada del cuento de "La Bella Durmiente" de Wilhelm y Jacob Grimm, contagia a todas las versiones posteriores (literarias y fílmicas), borrando a la larga el final que los hermanos le dieron. Los largometrajes de Disney han ganado la batalla, logrando que sus historias formen parte del imaginario colectivo popular y sustituyendo a las versiones escritas, igual que estas reemplazaron a las versiones orales anteriormente. Este planteamiento es secundado por investigadores como Cashdan:

De todo esto resulta que los iconos y las representaciones visuales han venido progresivamente a dominar los cuentos de hadas. Aunque las historias todavía se cuentan y se leen, con frecuencia se inicia a los niños en las hazañas de Blancanieves, Cenicienta y Dorotea mediante videos y películas. (Cashdan, 2000: 242-243)

También pone de relieve uno de los asuntos que más polémica conlleva, puesto que se engloban, como cuentos tradicionales, a algunos relatos u obras que no pertenecían a ese género en origen. Las narraciones referidas son aquellas que tienen un autor reconocido que publicó una obra que, a lo largo del tiempo, ha tenido tanto éxito que se ha reproducido masivamente, provocando que, en ocasiones, se haya difuminado la autoría y se haya transformado en un cuento popular más. Este es el caso de obras como *Peter Pan* de James Matthew Barrie, *La Bella y la Bestia* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, *Las aventuras de Pinocho* de Carlo Collodi, *El maravilloso mago de Oz* de Lyman Frank Baum o *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll. Las versiones cinematográficas y las colecciones de cuentos han desdibujado el nombre de estos escritores y rara vez se les atribuyen sus producciones o se las considera diferentes a los relatos folclóricos. Probablemente el autor más reconocido sea Carroll con su *Alicia en el País de las Maravillas*, aunque en esta investigación se le incluirá en la nómina, puesto que su obra se ha divulgado como una narración popular más y su influencia está presente en las novelas actuales. La incorporación de estas obras como cuentos de hadas (por tener características comunes

o simplemente considerarlas de esta manera en el presente) viene respaldada por algunos investigadores como Cashdan.

Peter Pan surgió como una obra de teatro que alcanzó gran éxito en el Londres de 1904; posteriormente, en 1911, James M. Barrie la adaptará en forma de narración. *La Bella y la Bestia* se publicó, en 1757, en la antología *Le Magasin des enfants* que formaba parte de una colección de Leprince de Beaumont que buscaba inculcar buenos valores en niños y jóvenes. *Las aventuras de Pinocho* se fue publicando desde 1882 hasta 1883 en el periódico italiano *Giornale per i bambini*; curiosamente, al igual que algunos relatos de los Grimm, Collodi no concibió esta historia para un público infantil, aunque finalmente la modificara para que el protagonista tuviera un final feliz y lograra convertirse en un niño de carne y hueso. Frank Baum, por su parte, publicó *El maravilloso mago de Oz* en 1900 y, en esta ocasión, fue desde su origen un libro de literatura infantil, que confeccionó para relatar a sus hijos y a los amigos de éstos. *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll vio la luz en 1865, pero surgió de la imaginación del autor tres años antes cuando, en un intento por amenizar un viaje en barco, improvisó esa historia para tres niñas (en una de ellas, llamada Alice Liddell, se inspirará para su protagonista).

La cuestión que se plantea es si estas narraciones comparten características básicas de estos cuentos populares. Por ejemplo, en estas obras no siempre se premia la bondad como en los cuentos tradicionales: el personaje de Pinocho es un holgazán, pero logra, pese a sus travesuras y actos de indisciplina, un desenlace feliz. Un cambio de espacio puede no simbolizar bienestar: Cenicienta, tanto en el cuento de Perrault como en el de los Grimm, asciende socialmente al final del relato cuando se traslada al castillo del príncipe, un lugar diferente, restableciéndose el orden tras las injusticias sufridas; sin embargo, Dorothy (*El maravilloso mago de Oz*), Wendy (*Peter Pan*) y Alicia (*Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*) desearán regresar al lugar de origen y recuperar sus vidas, siendo Oz, el País de Nunca Jamás y el País de las Maravillas un emplazamiento de tránsito. El orden para Dorothy, Wendy y Alicia se restituirá cuando regresen a su hogar.

Estos títulos pertenecen a épocas distintas, buscaban públicos diferentes y algunas características resultan contradictorias si se comparasen; no obstante, todas ellas han sido influenciadas por los cuentos populares clásicos y beben de esa tradición. Por ejemplo, Baum define *El mago de Oz* como un *cuento de hadas modernizado*, Carlo Collodi (autor de *Las aventuras de Pinocho*) tradujo los cuentos de Perrault, la versión corta que Carroll hizo para los más pequeños, titulada *The Nursery "Alice"* (*Alicia para los más pequeños*) y publicada en 1890, se inicia con la fórmula *Érase una vez...*, y Wendy (*Peter Pan*) conoce muchos cuentos populares, como el de "La Cenicienta"; es incuestionable que estos autores están fuertemente ligados a la cuentística popular. Sin pretenderlo, estas nuevas narraciones ya forman parte de una herencia cultural y componen el imaginario colectivo de los lectores de los siglos XX y XXI, aunque se recuerde más su versión fílmica.

Por último, para exponer las teorías de Vladimir Propp, el teórico ruso que va a asentar las bases de esta investigación, se deben establecer los antecedentes que produjeron sus conclusiones y, al menos, señalar el marco histórico en el que surgieron estos estudios, así como la influencia que supuso en los teorías consecutivas. Para ello, es necesario apuntar las divisiones que se habían instaurado sobre el cuento en las primeras décadas del siglo XX y que propiciaron considerables estudios tipológicos.

El filólogo, folklorista, lingüista y antropólogo ruso V. F. Miller propuso una clasificación, a principios de siglo, que pecaba de sencilla e ingenua. Planteó que los cuentos se dividían en tres tipos: cuentos maravillosos, cuentos de costumbres o de la vida cotidiana, y cuentos de animales. En *Morfología del cuento*, Propp ejemplifica los problemas que presentaba esta división:

La división más corriente de los cuentos distribuye el corpus en cuentos maravillosos, cuentos de costumbres y cuentos de animales. A primera vista, se diría correcta. Pero, nos guste o no, inmediatamente se plantea una cuestión: ¿acaso los cuentos de animales no contienen un elemento *maravilloso*, y a veces incluso en una gran proporción? A la inversa, ¿no es cierto que los animales juegan un papel muy importante en los cuentos maravillosos?, ¿hasta qué punto, entonces, se pueden

considerar precisos estos signos? Afanassiev, por ejemplo, sitúa la historia del pescador y del pececillo entre los cuentos de animales, ¿con razón o sin ella? Y si no la tiene, ¿por qué? Más adelante veremos cómo los cuentos atribuyen con gran facilidad las mismas acciones a los hombres, las cosas y los animales. Regla que se observa, sobre todo, en los llamados cuentos maravillosos, pero que puede encontrarse también en los demás cuentos. A este respecto, uno de los ejemplos más conocidos es el del reparto de la cosecha ("Yo, Micha; cojo la parte de arriba, tú las raíces"). Mientras que más al Oeste es un diablo, en Rusia el que se equivoca es un oso. Lo que querría decir que, añadiéndole su variante occidental, este cuento quedaría excluido inmediatamente de los cuentos de animales. ¿Dónde colocarlo entonces? Porque tampoco es un cuento en que intervenga lo maravilloso. En definitiva, es un cuento que no encuentra un lugar idóneo en la clasificación propuesta. (Propp, 2007: 12-13)

El fisiólogo, filósofo y psicólogo Wilhelm Wundt acuñó el término *psicología de los pueblos* o *Völkerpsychologie* en las primeras décadas del siglo XX. Buscaba las características que definían el llamado *espíritu del pueblo* o el *carácter nacional* y, a lo largo de dos décadas, hasta 1920, escribió diez volúmenes titulados *Psicología de los pueblos*. Wundt estableció una división de los cuentos que fue repetida por otros autores, pero que no satisfizo a Propp, distinguiendo siete tipos de relatos: cuentos-fábulas mitológicos, cuentos maravillosos puros, cuentos y fábulas biológicos, fábulas puras de animales, cuentos "sobre el origen", cuentos y fábulas humorísticos y, por último, fábulas morales. Esta clasificación sufría el mismo mal que la planteada por Miller: ¿no son morales las fábulas puras? ¿Los cuentos humorísticos no contenían animales? ¿Un mismo cuento podría aparecer en varios tipos al mismo tiempo?... La categorización inducía a continuos interrogantes y resultaba confusa, como ya evidenció Propp marcando, por ejemplo, que el humor no puede ser un rasgo que se deba tener en cuenta, ya que un relato puede estar tratado de un modo heroico o de un modo cómico.

Posteriormente, el finlandés Antti-Arne y el estadounidense Stith Thompson continuaron con las investigaciones sobre este género y determinaron las unidades temáticas más pequeñas que podían hallarse en los cuentos, a las que llamaron *motivos*; son ejemplos de ello el secuestro o robo de la hija del rey por un dragón. Sin embargo,

la clasificación se complicaba enormemente al introducir las posibles combinaciones de dicho motivo: si ese secuestro, en vez de un dragón, lo realizaba un gigante, el viento o un águila. Es decir, estos teóricos formularon una división temática que, si bien comprendía ciertas complicaciones, era más certera que la de sus predecesores. Propp, una vez más, reveló las dificultades que entrañaba:

Como veremos más adelante, los temas —en particular los de los cuentos maravillosos— están vinculados entre sí por un parentesco muy próximo. Solo después de un estudio en profundidad y de una precisa definición del principio que rige su selección y variantes, podría determinarse dónde empieza y dónde termina cada uno de ellos y cuáles son esas variantes. Pero esas condiciones no se reúnen. Tampoco aquí se toma en consideración la permutabilidad de los elementos. Los trabajos de esta escuela se fundan en una premisa inconsciente según la cual cada tema es un todo orgánico, que se puede desgajar de la masa de los demás y estudiarse aisladamente. Por lo demás, la división absolutamente objetiva de los temas y la selección de las variantes no son cosa fácil. Los temas de los cuentos están tan estrechamente ligados entre sí, tan entrelazados que esta cuestión tiene necesariamente que tratarse antes de la *propia* división temática. (Propp, 2007: 18)

El lingüista y antropólogo ruso Vladimir Propp publicó en Leningrado, en 1928, una obra que cambiaría los estudios sobre el género: *Morfología del cuento*. En ella, refuta todas las teorías anteriores y afirma que el principal problema del cuento maravilloso no es su clasificación, sino determinar qué es realmente. La definición, ampliamente argumentada en este título, se sintetiza en una obra posterior, *Las raíces históricas del cuento*, y publicada en Leningrado en 1946:

La denominación "cuentos maravillosos" vamos a aplicarla a los cuentos cuya estructura he estudiado en mi libro *Morfología del cuento*. En él se delimita con bastante exactitud el género de cuentos que comienza con una disminución o un daño causado a alguien (rapto, expulsión del hogar, etc.), o bien con el deseo de poseer algo (el rey envía a su hijo a buscar el pájaro de fuego) y se desarrolla a través de la partida del protagonista del hogar paterno, el encuentro con un donante que le ofrece un instrumento encantado o un ayudante por medio del cual halla el objeto de su

búsqueda. Más adelante, el cuento presenta un duelo con el adversario (la forma principal es el duelo con la serpiente), el regreso y la persecución. Con frecuencia, esta composición presenta determinadas complicaciones. El protagonista ya ha regresado a su hogar, sus hermanos le arrojan a un precipicio. Más adelante reaparece, se somete a una prueba llevando a cabo actos difíciles, sube al trono y contrae matrimonio, en su propio reino o en el de su suegro. Esta es la breve exposición esquemática del eje de la composición que constituye la base de muchos y variados temas. (Propp, 1998: 16-17)

Los postulados de Propp, aunque se centran en un centenar de cuentos rusos de Afanassiev, también podrían aplicarse a cuentos de los hermanos Grimm, Perrault o Andersen. De hecho, a diferencia de *Morfología del cuento*, en *Las raíces históricas del cuento* ilustra sus investigaciones con algunos relatos de los citados autores, lo que demuestra que es un gran conocedor de la tradición cuentística clásica.

La revelación que supuso *Morfología del cuento* en las investigaciones sobre este género radica en que, por primera vez, se va a aislar la temática del relato, importando exclusivamente la estructura. Como señala García Olalla: "Propp muestra en *Morfología del cuento* que la especificidad del cuento maravilloso no estriba en sus motivos (que están también en otros géneros), sino en algunas unidades estructurales en torno a las que se agrupan los motivos" (Olalla Real, 1989: 68). Así, propondrá treinta y una funciones o situaciones que suceden en el cuento, pero que conllevan una sucesión, es decir, un orden en la disposición de secuencias. En cada punto, se indican las posibles variantes que podrían ocurrir.

Se toma como ejemplo la función número I que trata del alejamiento: uno de los miembros de la familia se distancia de la casa. A partir de esta situación inicial, diferencia tres posibles circunstancias: que el alejamiento sea de una persona de la generación adulta, que la separación se produzca a causa de la muerte de los padres o que el distanciamiento sea el de los miembros de la nueva generación. La función II, por ejemplo, considera que el héroe es objeto de una prohibición. Las dos posibles circunstancias que surgen de esta situación son: que la prohibición se muestre como una súplica o consejo, o se manifieste como una orden o propuesta.

Desconociendo los relatos rusos de Afanassiev, estas funciones son atribuibles a otros cuentos maravillosos: el alejamiento se podría ilustrar con la huida de la sirenita del mundo marino en la obra de Andersen o cuando el padre de Cenicienta se marcha de viaje en la versión de los Grimm. La prohibición, que define la segunda función, es el motor de narraciones como "Caperucita Roja", cuya madre previene a la joven de que no se aparte del camino ni se entretenga en la versión de los hermanos alemanes, o "Barba Azul", cuyas esposas tienen prohibido entrar en una estancia de la casa de campo. Por tanto, estas funciones, que plantea Propp, ejemplifican una estructura, basada en situaciones que acontecen en muchos de los relatos tradicionales.

La estructura de las funciones es semejante hasta llegar a la última, la XXXI, en la que el héroe se casa y asciende al trono. El folclorista ruso advierte que alguna de esas funciones puede omitirse, sin variar la secuencia, y que esta estructura aún características y motivos comunes del género, independientemente de la temática de los relatos o de si estos eran contados de forma humorística. Además, propone elementos auxiliares que puedan servir de vínculo entre funciones. Sus descubrimientos son más complejos de lo que aquí se detalla, pero únicamente se abordará en esta investigación las funciones de los personajes o *esferas de acción*, detallados en *Morfología del cuento* y que supusieron una revolución, no solo por lo certero de sus planteamientos, sino porque, a día de hoy y casi un siglo después de su publicación, esas funciones no son solo aplicables a los cuentos de hadas, sino que son adaptables a los personajes de largometrajes (animados y no animados) con características similares o que se estén fuertemente influenciados por este género.

Propp establece que los personajes de los cuentos de Afanassiev (y, como ya se ha mencionado, también de los cuentos populares) tienen unas funciones que se agrupan en *esferas de acción*. Así, utilizando la terminología del lingüista, se establecen siete esferas de acción, en las que las actuaciones de los personajes de estos relatos se ven reflejadas y que contienen una serie de tareas.

La primera es la escena de acción del *agresor* (o del *malvado*) que consta de tres cometidos: la fechoría, el combate y las demás formas de lucha contra el héroe y, por

último, la persecución. La segunda, la esfera de acción del *donante* (o *proveedor*), comprende dos situaciones: la preparación de la transmisión del objeto mágico y la disposición del mencionado objeto en manos del héroe. La tercera esfera, la del *auxiliar*, incluye cinco atribuciones: el desplazamiento del héroe en el espacio, el reparto de la fechoría o de la carencia, el auxilio durante la persecución, la realización de tareas difíciles y la transfiguración del héroe. La cuarta esfera de acción corresponde a la *princesa* (o, en palabras de Propp, *del personaje buscado*) y de su *padre* con los siguientes quehaceres: la petición de realizar tareas difíciles, la imposición de una marca, el descubrimiento del falso héroe, el reconocimiento del héroe verdadero, el castigo del segundo agresor y el casamiento. La quinta, la esfera de acción del *mandatario*, incluye únicamente el envío del héroe. La sexta esfera de acción, la del *héroe*, engloba: la partida con vistas a la búsqueda, la reacción ante las exigencias del donante y el casamiento. La última esfera, la del *falso héroe*, abarca la partida con vistas a la búsqueda, la reacción frente a las exigencias del donador y las pretensiones falaces.

Propp advierte de tres posibilidades que pueden producirse en la estructura propuesta: que la esfera de acción corresponda exactamente al personaje, que un solo personaje ocupe varias escenas de acción, o que una sola esfera de acción se divida entre varios personajes. Además, señala cómo entra cada personaje en escena, hallazgo que no se resumirá por ser ajeno a la investigación. Estas esferas de acción, con sus respectivas atribuciones son usuales en los cuentos de hadas, pero son transgredidas en las novelas y relatos de literatura contemporánea, como se analizará posteriormente.

Morfología del cuento no se publicará con traducción al inglés hasta 1958 en Estados Unidos y, desde entonces, esta obra servirá como modelo del análisis estructural para otros textos e incluso otro tipo de narraciones. Lo más debatible de las teorías del investigador ruso reside en las treinta y una funciones: aunque tiene en cuenta que alguna función puede omitirse, es improbable que siempre se encadenen en un orden idéntico.

Las teorías de Propp supusieron un avance en los estudios del cuento maravilloso e influyeron a investigadores posteriores; algunos de ellos resaltaron los

fallos o errores que detectaron en sus propuestas. Claude Lévi-Strauss publica *El análisis estructural del mito* en 1965, en el que considera el mito como un fenómeno propio del lenguaje; las indagaciones del autor, que acercan el mito al cuento, parecen verse influenciadas por Propp, aunque el francés lo negó². Posteriormente, Claude Bremond evidenciará uno de los desaciertos de las suposiciones del lingüista ruso: si una de las treinta y una funciones abandona su lugar en la serie, desaparecerá, puesto que no existe otra posible ubicación para ella. Por último, se debe destacar a A. J. Greimas que, basándose en las redes de personajes propuestas por Propp y las cometidos de éstos, reduce los personajes a seis, buscando una mayor abstracción y que el esquema sea válido para toda clase de relatos.

² Olalla Real ha investigado las similitudes y diferencias entre las teorías de Propp y Lévi-Strauss: OLALLA REAL, Ángela: *La magia de la razón*, Universidad de Granada, Granada, 1989.

2. Los enfoques feministas

Las mujeres han estado minusvaloradas desde tiempos inmemoriales: se les ha negado la posibilidad de aprender y formarse, y se les ha impedido acceder a la cultura, relegándolas al papel de esposa y madre. La dificultad que supone escribir para una mujer la examina Virginia Woolf en su obra *Una habitación propia* (1929): la autora recuerda que, en el pasado, no se admitía que las mujeres acudieran solas a la biblioteca; tampoco se lograba reunir el dinero para crear una escuela que las instruyera y se les denegaba el derecho de poseer el dinero que hubieran ganado.

La escritora, perteneciente al Círculo de Bloomsbury, denuncia que los hombres poseen el poder, el dinero y la influencia, por lo que el ascenso de la mujer siempre es una feroz rivalidad para el varón que teme dejar de ser superior para ser un igual. Asimismo, defiende la necesidad de tener una habitación propia para escribir, así como un sustento asegurado que le posibilite hacer lo que desee. De hecho, ella confiesa haber recibido una herencia de quinientas libras y que este dinero le permitió escribir y pensar por sí misma:

Ninguna fuerza en el mundo puede quitarme mis quinientas libras. Tengo asegurados para siempre la comida, el cobijo y el vestir. Por tanto, no solo cesan el esforzarse y el luchar, sino también el odio y la amargura. No necesito odiar a ningún hombre; no puede herirme. No necesito halagar a ningún hombre; no tiene nada que darme. (Woolf, 1989: 54)

Y al ir dándome cuenta de estos escollos, el temor y la amargura se fueron transformando poco a poco en piedad y tolerancia; y luego, al cabo de un año o dos, desaparecieron la piedad y la tolerancia y llegó la mayor liberación de todas, la libertad de pensar directamente en las cosas. Aquel edificio, por ejemplo, ¿me gusta o no? ¿Es bello aquel cuadro o no? En mi opinión, ¿este libro es bueno o malo? Realmente, la herencia de mi tía me hizo ver el cielo al descubierto y sustituyó la grande e imponente imagen de un caballero, que Milton me recomendaba que adorara eternamente, por una visión del cielo abierto. (Woolf, 1989: 56)

Woolf agradecerá a Jane Austen y a Charlotte Brontë que abrieran un sendero, para las mujeres, en la literatura. Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* (1949) alega sobre la ausencia de modelos femeninos en la historia y en los libros escolares en una etapa fundamental en el desarrollo del individuo como es la infancia:

Todo contribuye a confirmar esa jerarquía ante la niña. Su cultura histórica y literaria, y las canciones y leyendas con las cuales la acunan son una exaltación del hombre. Los hombres han hecho Grecia, el Imperio Romano, Francia y todas las naciones; han descubierto la Tierra e inventado los instrumentos que han permitido explotarla, y la han gobernado y poblado de estatuas, cuadros y libros. La literatura infantil, la mitología y los cuentos y relatos reflejan los mitos creados por el orgullo y los deseos de los hombres: la niña explora el mundo y descifra su destino a través de los ojos de los hombres. La superioridad viril es aplastante: Perseo, Hércules, David, Aquiles, Lancelot, Duguesclin, Bayardo y Napoleón... ¡cuántos hombres por una Juana de Arco, y detrás de ésta se perfila la gran figura varonil de San Miguel Arcángel! (Beauvoir, 1987b: 33)

En el género del cuento de hadas, el investigador Bettelheim ensalza a Charles Perrault y a otras dos escritoras de cuentos, Madame d'Aulnoy y Madame Leprince de Beaumont, como precursores del cuento de hadas:

Por el contrario, los cuentos de Perrault encontraron prácticamente de entrada el éxito casi internacional que se merecían. Perrault, Madame d'Aulnoy y Madame Leprince de Beaumont, al respetar para la adaptación de estos viejos cuentos los gustos refinados de la clase alta francesa de su época, redimieron y nos entregaron el secular e inmenso acervo de los cuentos de hadas populares. Pues no solamente consiguieron que las minorías ilustradas de Europa los aceptasen, sino que, gracias a su delicioso estilo de narrarlos, lograron también el impacto popular. Todo esto les ha permitido sobrevivir para siempre y pasar a formar parte importante de nuestra herencia cultural. Gracias a estos tres autores, los cuentos de hadas se incorporaron a la literatura impresa y, bajo esta forma, se hicieron —y todavía lo son— familiares para todo el mundo. (Bettelheim, 1980: 20-21)

No obstante, a mi parecer, el reconocimiento que han obtenido Charles Perrault, los Grimm o Hans Christian Andersen no es equivalente al que han recibido Madame d'Aulnoy o Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. En los siglos XVII y XVIII, la valía de una mujer no se medía por sus conocimientos culturales y su producción literaria era un mero entretenimiento que no siempre se veía con buenos ojos. Sin embargo, en la historia del género no podemos olvidarnos de estas escritoras, especialmente de d'Aulnoy, que concibió la denominación de *cuento de hadas* como recoge Zipes:

La dificultad de definir el cuento de hadas surge del hecho de que los cuentistas y escritores nunca usaron el término hasta que D'Aulnoy lo acuñara en 1697, cuando publicó su primera colección de cuentos. No escribió ni una sola palabra explicando por qué usó el término. Sin embargo, fue y sigue siendo muy significativo que decidiera llamar a sus cuentos *contes de fées*, literalmente "cuentos sobre hadas". La primera traducción al inglés de la colección de D'Aulnoy, *Les contes de fées* [Cuentos de las hadas] (1697-1698), se publicó en 1707 como *Tales of the Fairies*. Pero no fue hasta 1750 que el término *fairy tale* [cuento de hadas] pasó al lenguaje común en inglés. (Zipes, 2014a: 61).

D'Aulnoy era asidua a los salones parisinos donde recitaba sus cuentos de hadas; estas estancias eran privadas y constituían tanto un lugar de reunión para los aristócratas y las escritoras francesas que deseaban acudir, como un espacio en el que desarrollar sus inquietudes culturales. En su mundo ficticio de las hadas no encontraban oposiciones ideológicas ni debían silenciar opiniones controvertidas que probablemente ofendían a la Iglesia o al rey Luis XIV. En ese entorno de compañerismo, comprensión y fantasía, las autoras se convirtieron en artistas³. Posteriormente, el término *cuento de hadas* se convirtió en viral, utilizándolo también los escritores, aunque perdió el significado con el que Madame d'Aulnoy lo concibió: unos relatos que se distinguieran de los ya existentes, escritos, con absoluta libertad, y buscando la camaradería de otras mujeres.

³ Si se desea profundizar sobre la historia de d'Aulnoy, véase:

ZIPES, Jack: *El irresistible cuento de hadas*, Fondo de Cultura Económica de Argentina, Buenos Aires, 2014.

Como recoge Fernández Rodríguez, d'Aulnoy escribió una versión de "La Cenicienta" titulada "Finette Cendron", incluida en *Contes des Fées*, pero "mientras que hoy en día la *Cenicienta* de Perrault es considerada como la más popular y conocida por el público lector, la de d'Aulnoy, en cambio, es totalmente desconocida" (Fernández Rodríguez, 1997b: 31). Una vez más, la derrota literaria es padecida por una mujer.

La lectura de Virginia Woolf nos hace recordar las dificultades que encuentran las mujeres para acceder a la escritura. Revisando la dura biografía de d'Aulnoy, se advierte que su éxito llegó tras huir de su esposo, refugiándose en Inglaterra, para después regresar a Francia. Gracias a que se toleró que Marie-Catherine le Jumelle de Barneville, Baronesa d'Aulnoy, entrara a esos salones literarios, que, por nacer mujer, le podían haber negado, accedió a la cultura. Se desconoce si tuvo una habitación propia para escribir, pero hay constancia de que tuvo una audiencia en los salones y que sus cuentos eran valorados por sus oyentes. Es inevitable pensar que, si d'Aulnoy no hubiera pertenecido a esa clase social (poseía el título nobiliario de baronesa), nunca hubiera podido acceder a un entorno similar y, en consecuencia, no tendríamos hoy sus relatos. El dinero o el poder, como bien marcaba Woolf, son necesarios para que una mujer pueda hacer lo que desee y desarrollar sus inquietudes.

Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, autora de *La Bella y la Bestia*, también tuvo que separarse de su marido⁴ para viajar a Londres donde trabajó de institutriz y educadora. Hacia 1750 inició una serie de publicaciones, cuyo objetivo era educar e instruir a niños y jóvenes en valores, aunque también incluye nociones religiosas, históricas, geográficas y cuentos. Al comienzo de su carrera, los problemas económicos le asfixiaban y, solo las suscripciones a sus *Magasin*, le permitirán continuar escribiendo. Aunque posteriormente se volviera a casar, el primer paso para comenzar a escribir fue sin el beneplácito de un hombre y afortunadamente pudo continuar gracias al dinero que le retribuían por las ventas o suscripciones.

⁴ Si se desea profundizar sobre la historia de Leprince de Beaumont, véase:

OLALLA REAL, Ángela: *La magia de la razón*, Universidad de Granada, Granada, 1989.

No se puede cuestionar que, aunque Perrault, Madame d'Aulnoy y Madame Leprince de Beaumont fueran los tres unos maravillosos escritores de relatos, la dificultad para llegar a esa estimación ha sido muy distinta. En los siglos XVII y XVIII, escribir, siendo mujer, supone la superación de una serie de obstáculos y, sobre todo, haber logrado una independencia económica; además, la formación que pudiera tener una mujer en aquellas centurias solía ser menor y menos amplia que la de los varones. A pesar de ello, el reconocimiento de estas mujeres es menor que el de su compañero, ya que, como afirma Freixas, la "condición femenina es vista como una limitación" (Freixas, 2000: 219).

Algunos autores aluden que el desconocimiento de algunas autoras radica en la calidad de sus escritos. La polémica en torno a esta cuestión se ha avivado recientemente cuando un afamado periodista dudó de la valía de la poeta Gloria Fuertes. Freixas se plantea las siguientes cuestiones: "¿Quién habló de calidad? ¿Por qué no podría hablarse de una literatura femenina con la misma ecuanimidad con que se habla, sin que ello implique juicio de valor alguno, de literatura inglesa, novela histórica o tradición literaria judía?" (Freixas, 1996: 14). Aún así, a los escritores del sexo masculino no se les incrimina por escribir novelas de baja calidad, ni se valora a todos sus compañeros por el que haya escrito una, sino que se evalúa a cada autor por sí mismo.

De igual modo, se han minusvalorado los géneros que, habitualmente, se han asociado a la mujer como la epístola o la poesía, al igual que los temas que han tratado como, si por, alguna razón oculta, estos fueron menores que los vinculados al género masculino. Nuevamente, Freixas expone esta controversia:

Que las circunstancias de la vida de las mujeres han condicionado su producción literaria, parece fácilmente demostrable. La escasa educación y la dificultad de publicar las han empujado a elegir ciertos géneros, como el epistolario, el diario íntimo o la poesía lírica, con preferencia al ensayo o el teatro. Las experiencias a las que tienen acceso y las que les están vedadas condicionan también la elección de sus temas: pueden relatar la vida en los salones mejor que una batalla. Si describen ésta lo

harán (al igual que un escritor varón que retratase una relación madre-hija) con más documentación o fantasía que experiencia; el resultado es distinto. (Freixas, 1996: 16)

De hecho, el canon literario se ha confeccionado conforme con una ideología, un conjunto de ideas patriarcales y tradicionalistas que ponderan al varón y, en consecuencia, han excluido repetidamente a la mujer. Ya se ha mencionado el caso de Madame d'Aulnoy y de Madame Leprince de Beaumont, cuyo reconocimiento ha sido visiblemente menor que el de otros cuentistas; desgraciadamente esto es una práctica habitual en la historia de la literatura. En palabras de Fernández Rodríguez, especialista en el cuento maravilloso con un enfoque feminista:

En nuestra sociedad occidental, en concreto, los anales de la historia de la literatura han estado claramente marcados por la ausencia de reconocimiento de la labor de creación femenina de obras literarias; los escasos textos de escritoras considerados dignos de mención eran menospreciados desde un punto de vista artístico y su lectura sólo se recomendaba para grupos tildados de inferiores como el de las mujeres y los niños. Más aún, los textos fruto de escritores que sí eran distinguidos con el derecho a entrar a formar parte del canon estaban imbuidos por una ideología patriarcal que situaba a los personajes femeninos (y a través de éstos a la mujer 'real') en situaciones de flagrante inferioridad y sumisión con respecto a los masculinos. (Fernández Rodríguez, 1997a: 9-10)

En el fondo de la cuestión subyace que todo lo referente a la mujer es inferior a lo del hombre y de ahí que haya una idea generalizada de que la escritura de la mujer, sus géneros y su temática sean de segunda categoría. No estamos tan lejos de cuando Woolf, en *Una habitación propia*, denunciaba al Profesor Von X por afirmar, sin aportar ninguna prueba, que la mujer era inferior mental, moral y físicamente. Establecer una comparativa entre hombres y mujeres, en cualquier ámbito, además de ser absurdo e inútil, solo mostraría las injusticias a las que se han visto sometidas las mujeres a lo largo de la historia; también se debe recordar que muchas de ellas aún permanecen en el olvido.

Los patrones que rigen los cuentos de hadas tienden a simbolizar esa mentalidad tradicional y patriarcal que regía en la Edad Media. En la división de Propp, ya se aprecia que las funciones de la princesa, en su esfera de acción, son básicamente ser salvadas por el héroe y el casamiento. Este patrón se ha reproducido incansablemente en la mayoría de los relatos tradicionales: la mujer, en actitud pasiva, debe esperar a que el caballero o héroe la rescate. Así sucede en "La Bella Durmiente" y "La Cenicienta" tanto en la versión de Perrault como en la de los hermanos Grimm, y en "Blancanieves" y "Rapónchigo" (o "Rapunzel") de los hermanos alemanes.

En muy pocas ocasiones, la mujer rechaza esa actitud de pasividad y toma las riendas de la situación. Uno de los ejemplos que encontramos es el de "La Bella y la Bestia", que curiosamente está escrito por una mujer, Madame Leprince de Beaumont, en el que la protagonista rescata a la Bestia que está agonizando. También se aprecia en el relato de "La sirenita" de Hans Christian Andersen, en el cual la joven sirena rescata al príncipe del naufragio. No obstante, ambas protagonistas se alojan en los castillos de los personajes masculinos, siguiendo sus indicaciones en todo momento, por lo que no rompen totalmente con los modelos tradicionales. Aún así, esta inversión de papeles no es frecuente en los cuentos populares.

Esa quietud y falta de decisión, que caracteriza a la mujer en los cuentos tradicionales, no parece ser el único arquetipo femenino que existe en estos relatos, aunque no sea especialmente conocido. Maria Tatar recoge, por ejemplo, algunas de las versiones de "Caperucita Roja":

Sus primeras versiones, contadas al amor de la lumbre en las tabernas, muestran a una joven y astuta heroína, que no necesita de la ayuda de un cazador para escapar del lobo y regresar a casa. En "La historia de la abuela", una versión oral del cuento recogida en Francia a finales del siglo XIX, Caperucita realiza un striptease ante el lobo, y termina la letanía de preguntas sobre las partes del cuerpo del animal pidiéndole permiso para ir afuera a hacer sus necesidades. Caperucita Roja engaña al lobo, pues es más una despabilada embustera que una ingenua niña. (Tatar, 2012: 17-18)

Perrault y los Grimm extirparon las partes sexuales y grotescas de la mayoría de los relatos orales para adaptarlas a sus intereses y al gusto del público. Sin embargo, apenas existen relatos recopilados por estos autores, en los que la mujer sea un ente activo, capaz de tomar decisiones. Algunos autores como Zipes sustentan que estos relatos, en los que el personaje femenino escapaba de ese patrón, no fueron recogidos por los autores adrede:

De hecho, las doncellas, bellas e inocentes, pueden ser más importantes, pero en manos de narradores, escritores y recopiladores masculinos tienden a ser descritas como impotentes, si no pasivas. Para ser buenas, deben ser obedientes e industriosas. Un número abrumador de cuentos de hadas orales y literarios hasta el siglo XIX inclusive presentan un estereotipo de la joven heroína, pero no debido a la demonización de las mujeres [...], sino en virtud de una visión más patriarcal de las mujeres como domésticas y criadoras, nacidas para servir los intereses de los hombres. No obstante, [...] había miles de cuentos que las mujeres se contaban unas a otras, pero nunca recopilados ni escritos, en los que las heroínas eran firmes, seguras de sí mismas y valientes; en otras palabras, no eran esclavas de nadie. (Zipes, 2014a: 169)

Parece que las hipótesis de Zipes no andaban desencaminadas tras las posteriores investigaciones de Carter que halló más de un centenar de cuentos de diversas culturas y continentes, en los que la mujer era la absoluta protagonista; los publicó en dos volúmenes bajo los títulos: *El libro de los cuentos de hadas* (1990) y *El segundo libro de los cuentos de hadas* (1992). ¿Por qué no se han recuperado estos relatos antes? ¿Por qué hasta ahora únicamente hemos podido acceder a cuentos en los que la mujer queda relegada a un segundo plano?

Zipes denuncia, además, el desinterés de los folcloristas por recuperar relatos de cuatro autoras de cuentos que ofrecerían un panorama menos desolador para la mujer:

Casi nadie —y esto incluye a folcloristas y a otros estudiosos interesados en los cuentos de hadas— se ha tomado el tiempo para estudiar los cuentos de Gonzenbach, Lévesque, Busk y Němcová, a pesar de los grandes avances realizados en estudios feministas recientes que llevaron al redescubrimiento de importantes escritoras

europeas de cuentos de hadas desde el siglo XVII hasta el presente. Los cuentos de Gonzenbach, Lévesque, Busk y Němcová no solo son importantes por lo que revelan sobre las creencias y costumbres de determinadas comunidades en el siglo XIX y sobre el rol de las mujeres. También son valiosos dentro del estudio del folclore porque permiten comprender aspectos problemáticos tanto de la oralidad y del dominio de la lectura y la escritura como de la interpretación de tipos específicos de cuentos como los de la inocente heroína perseguida. (Zipes, 2014a: 192)

Lo que parece obvio es que las compilaciones que consultamos y leemos dejan a la mujer a un lado. Esa invisibilidad de mostrar únicamente un modelo de mujer ha molestado a diversas investigadoras de distintos ámbitos, que podríamos englobar bajo la denominación de las teorías feministas, que insisten en la necesidad de rescatar nuevos relatos en los que lo femenino se muestre de manera antagónica:

Que yo y otras mujeres vayamos buscando heroínas de cuento de hadas en los libros es otra versión del mismo proceso: deseo validar mi reivindicación a poseer una parte equitativa del futuro, y expreso para ello la exigencia de que me concedan la parte del pasado que me corresponde. (Carter, 2016: 26)

Carter, al igual que otras escritoras, se ven con la responsabilidad de intentar cambiar la imagen de la mujer en esos relatos y se producen las reescrituras; como recoge Fernández Rodríguez⁵, ejemplos de ello son *La cámara sangrienta* de la propia Angela Carter, *The Blue Donkey Fables* de Suniti Namjoshi, *Bluebeard's Egg* de Margaret Atwood o *Transformations* de Anne Sexton. Sin embargo, esa desigualdad no solo es percibida por autoras, que modifican los relatos libremente, sino que los propios escritores comparten ese cometido de normalizar los cuentos populares: así encontramos *Cuentos en verso para niños perversos* de Roald Dahl en el que, por mencionar algún caso, transgrediendo el cuento original, Caperucita disparará al lobo sacando un arma del corsé. Igualmente, los investigadores del género se hacen eco de esta tendencia:

⁵ FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina: *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de Barbazul*, Universidad de Málaga, Málaga, 1997.

Los cuentos de hadas han sido siempre producto de la cultura de la época. Por eso no es sorprendente que en los últimos años haya aparecido todo un género de cuentos feministas que pretende controvertir muchos de los supuestos que sobre las relaciones macho-hembra subyacen en los cuentos de hadas. En lugar de proporcionarnos heroínas pasivas, sumisas y abnegadas, los cuentos de hadas con proclividades feministas nos presentan a una heroína audaz, ingeniosa y descarada, que probablemente rescatará al príncipe antes de que el príncipe la rescate a ella. Incluso, en algunos cuentos de hadas contemporáneos, ni siquiera hay un príncipe. (Cashdan, 2000: 236)

En esta investigación se esclarecerá cómo se han tratado estas transgresiones y reescrituras en el ámbito hispano a través de escritoras contemporáneas. De igual modo, se analizarán las funciones de los personajes, propuestas por Propp, que no son actualmente tan estancas y gozan de cierta flexibilidad y libertad, debido en parte al cambio en el modelo de los personajes.

Entre las representantes de las teorías feministas antes mencionadas, cabe destacar, entre muchas otras, las ya citadas Tatar y Carter, junto a Hélène Cixous, Madonna Kolbenschlag y la española Carolina Fernández Rodríguez. Asimismo, es fundamental nombrar a Virginia Woolf y a Simone de Beauvoir, ya que sentaron las bases del feminismo, revelando las injusticias sufridas y reclamando derechos para la mujer. También se debe distinguir la labor de Zipes que visibilizó la desigualdad de las recopilaciones y descubrió a nuevas autoras. Fernández Rodríguez expone lo que ha supuesto el enfoque feminista en el género del cuento:

El enfoque feminista es responsable de que se hayan producido nuevas lecturas de los cuentos de hadas tradicionales y éstas, a su vez, han provocado la necesidad de re/escribir los relatos maravillosos con el fin de adaptarlos a un nuevo sistema de valores, relaciones sociales distintas, modo de construcción de la identidad alternativos, etc. (Fernández Rodríguez, 1997b: 89).

Cixous establece en *La risa de la medusa* (1975) una nómina de dualidades atribuidas al hombre y a la mujer; algunas de ellas son: actividad/pasividad,

cultura/naturaleza, razón/sentimiento e inteligible/sensible. Su sistema binario es acertado y refleja el comportamiento masculino y femenino dentro de los cuentos de hadas: la mujer es pasiva y sensible, frente al varón, valeroso, racional y culto. Sus teorías son controvertidas, por su lenguaje punzante, pero esclarecen que la mujer siempre ha estado sometida al hombre en todas las ramas (ella lo ejemplariza en literatura y filosofía) y que esto ha formado parte de la maquinaria por la que se ha estructurado la sociedad.

Por su parte, Kolbenschlag relaciona en *Adiós, Bella Durmiente* (1979) los cuentos de hadas con comportamientos intrínsecos en la sociedad, así como con la historia de los Estados Unidos, mientras denuncia la supuesta inferioridad de la mujer. Evidencia que muchos de estos relatos populares han condicionado la existencia de la vida de las mujeres, que esperan ansiadamente un amor que les salve de la rutina y un final feliz. Sus pareceres pueden relacionarse perfectamente con los de Virginia Woolf, a pesar de la distancia temporal que las separa:

Desde los padres de la Iglesia hasta la psiquiatría moderna, pasando por Ann Landers, el mensaje ha sido siempre muy parecido: las mujeres son "diferentes" (lo cual habitualmente significa "inferiores") y deben aceptar el "papel" asignado por Dios y la naturaleza (lo cual habitualmente significa el que los *hombres* prefieren que representen). Los libros de este tipo proliferaron en los Estados Unidos después de la Guerra de Independencia, cuando la industrialización y el ascenso del capitalismo acentuaron la división de roles entre hombres y mujeres, abriendo un abismo insuperable entre la vida doméstica y la pública, entre el hogar y la economía de mercado. La mayoría de los manuales populares dirigidos a las mujeres (y escritos por hombres) tenían por objeto reforzar y compensar la aceptación de su "esfera" particular, un papel que excluía los éxitos materiales, la conducta afirmadora, la capacidad de iniciativa y la autonomía para las mujeres. Como la Bella Durmiente, éstas quedaron aisladas de la sociedad por un "seto espinoso", una gama de intereses identificados como femeninos: la religión, las artes, las tareas domésticas, la salud y la educación. (Kolbenschlag, 1994: 33)

En la historia española, las mujeres lograron una mayor independencia del hombre, un progreso en sus derechos y cierta libertad para formarse y encontrar su espacio en la vida cultural, social y laboral del país en la Segunda República. Sin embargo, el destino de muchas mujeres se truncó con la llegada del régimen franquista, que devolvió a la mujer al hogar para cuidar de su marido e hijos. Lamentablemente, la conjetura sobre la inferioridad de la mujer no parece exclusiva de Estados Unidos, Reino Unido o España.

3. Motivos de los cuentos de hadas

En los cuentos populares se distinguen frecuentemente una serie de *leitmotiv* o motivos recurrentes que se repiten insistentemente: personajes que se encuentran en el bosque o que transgreden una prohibición impuesta, metamorfosis de individuos en otras criaturas, princesas que son encerradas y esperan a un caballero que acuda en su rescate o el amor entre el príncipe y la hija del rey. El conjunto de esos rasgos caracteriza al género del cuento de hadas y lo diferencian de otros.

Significativamente, en las reescrituras contemporáneas se van a introducir algunos de esos motivos, bien reproduciéndose fielmente, bien transformándose o invirtiéndose, adquiriendo incluso rasgos de parodia en su tratamiento. En todo caso, las escritoras son conscientes de que están imitando o calcando rasgos que definen una narrativa específica y las modificaciones que realizan pueden tener una intención crítica y no simplemente lúdica.

A continuación se analizarán cinco motivos que suelen estar presentes en la cuentística tradicional y se ilustrarán con escenas de ciertos relatos populares que, posteriormente, se compararán con otras escenas de los cuentos y de las novelas de los siglos XX y XXI. Es fundamental esclarecer las similitudes y diferencias entre los relatos originales y sus reescrituras.

3.1 El bosque

El bosque es un elemento esencial en estos relatos maravillosos, ya que es un espacio al que acuden los personajes en diversas situaciones y por distintos motivos. Existen diferencias entre introducirse en el bosque o cruzarlo, y se debe valorar también lo que el protagonista se encuentra tras ese espacio, puesto que todo ello varía dependiendo de la narración. Propp concluye que:

El héroe del cuento, sea el príncipe, la hijastra expulsada del hogar, o el soldado desertor, se encuentra invariablemente con un bosque y, además, en él dan comienzo sus aventuras. Este bosque no se describe nunca con más detalles. Es densísimo, oscuro, misterioso, un poco convencional, no del todo verosímil. (Propp, 1998: 76)

En los cuentos de hadas, el bosque es, generalmente, un lugar en el que acontecen peligros, que se acentúan con la nocturnidad. Son ejemplos de ello las dos versiones de "Caperucita Roja", en las que la niña se encuentra con el lobo en ese lugar por primera vez o los tensos momentos que sufren Dorothy y sus amigos en *El mago de Oz* al intentar acceder al tupido bosque en el décimo noveno episodio. Estos bosques destacan por ser muy tupidos y apenas entrar luz en ellos, lo que aumenta el temor de los personajes a internarse.

Es significativo que en "Los zapatos rojos" de Hans Christian Andersen, la presumida protagonista logre, al final del relato, liberarse del calzado que tantas desgracias y sufrimientos le había ocasionado. Cuando estos zapatos animados se encuentran emancipados del cuerpo, acuden al bosque por propia iniciativa, ya que es el espacio en el que se corren riesgos, en el que las criaturas oscuras acechan, en donde el mal se esconde: "Y confesó todos sus pecados, y el verdugo le cortó los pies con los zapatos rojos, pero los zapatos se fueron marchando con los piecitos dentro, atravesaron el campo y penetraron por el profundo bosque" (Andersen, 2015: 347).

En algunas novelas contemporáneas, el bosque se mantiene como un espacio desapacible e inseguro y donde se pueden correr riesgos. Así, en la reescritura del cuento "La Bella Durmiente del bosque" de Perrault por Ana María Matute, se nos describe un bosque oscuro, salvaje, en el que los animales aúllan y se siente miedo al permanecer en él: "Día a día, mientras avanzaban por aquel bosque que parecía no iba a terminar nunca, los caballos se asustaban, se encabritaban, y los servidores, incluso los monteros, huían. El séquito de la Princesa se había reducido, casi, a menos de la mitad" (Matute, 2015: 388).

Cuatro por cuatro se desarrolla en un internado de menores que se encuentra incomunicado por un bosque que lo rodea. En el capítulo titulado "El bosque", en la primera parte de la novela, es descrito como un espacio inseguro, contaminado y prohibido para los alumnos, aunque la protagonista conoce los huecos de la alambrada por los que salir del *colich* y acceder a la arboleda. Al comienzo de la segunda parte, al profesor sustituto le cuesta localizar el centro educativo entre los pinares y, posteriormente, pasea por los límites del colegio, descubriendo la alambrada metálica y las cámaras de seguridad que controlan el recinto. El docente atraviesa la alambrada y su contacto con la naturaleza está impregnado de miedo:

Avancé al interior. En la tierra mojada las agujas de los pinos chasqueaban al pisarlas. Llegó hasta mí un rumorcillo como de roedores huyendo o de insectos alrededor, las piñas secas rodando a mi paso. El aire era purísimo; la soledad, turbadora. Todo debía ser agradable, y sin embargo no lo era. Una corriente fría circundaba los árboles y me golpeaba de lleno en el pecho. Sentí un ligero mareo y todo se me emborronó alrededor. [...] Di la vuelta, alcancé con desesperación la alambrada y comencé a inspeccionarla para encontrar otra vez el hueco. La oscuridad desfiguraba ahora las sombras; tardé más de lo previsto en encontrarlo. Cuando lo conseguí volví a traspasarlo y retomé mi camino con alivio. (Mesa, 2016: 181-182)

Esta temor y desconfianza hacia la espesura anticipa el horror que tendrá lugar en ella: el cadáver descuartizado del profesor de matemáticas, Ledesma, que finalmente será encontrado por la policía. La brutalidad de los hechos obliga al director a prohibir las excursiones al bosque, siendo consciente de que el culpable se encuentra en el colegio. Pese a la aparente peligrosidad del bosque y sus alrededores, las verdaderas atrocidades ocurren en el internado como se descubre en el desenlace. La forma en que Mesa concibe este entorno como un espacio de peligrosidad recuerda a los cuentos populares.

El bosque de Adón en *Las efímeras* es un espacio aparentemente tranquilo, con presencia de animales, pero inseguro. Cuando Violeta, la hermana menor, se queda dormida en él, se despierta cercada de orugas y Denis le advierte de la peligrosidad del

lugar; también se aprecia cuando Dora, la mayor, queda atrapada en un agujero en medio del bosque en el que morirá. De igual modo, la escena en la que Riera nos describe la travesía de la joven sirena hasta llegar a la morada de la maga del mar evoca la de Andersen, con sus inseguridades y temores. Sin embargo, en la reescritura de Marta Sanz del cuento de "Blancanieves" se suprime la escena del tenebroso bosque.

Por su parte, la novela fantástica de Rhei coincide en que los bosques son lugares peligrosos, en los que puedes encontrar unicornios que atacan, bestias que devoran niños o árboles que te agarran. En este tono de parodia que utiliza *Róndola*, con su universo de seres mágicos, dos personajes femeninos conversan sobre una de las características del bosque, propias de los cuentos tradicionales, aludiendo a un agujero y a un mundo subterráneo que es una referencia a *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*:

—Este es otro bosque de lo más sospechoso— masculló Orokosa cuando reemprendieron la marcha—. Los árboles son casi negros y está lleno de cuevas y agujeros raros. [...]

—A cada bosque le pasa algo, ¿verdad? —apuntó Mira—. Parece que no existen los bosques normales. ¿Qué nos encontraremos en este? ¿Petirrojos zombos? ¿Mandrágoras vaamps? ¿Topos gigantescos que nos harán caer por una trampa hasta su reino subterráneo? (Rhei, 2016: 314)

En algunos relatos, el peligro mayor puede estar tras el bosque, como sucede en "Hänsel y Gretel", "Pulgarcito" y "La sirenita": los niños se encuentran con una casita de azúcar al internarse en la arboleda, Pulgarcito y sus seis hermanos el hogar del ogro al atravesar la espesura y la sirena llega a la morada de la bruja del mar, construida con huesos de humanos naufragados, tras cruzar el bosque marino. La situación de esta última es muy distinta a la de los niños, puesto que ella acude por propia iniciativa y de forma osada al lugar hostil, mientras que Hänsel, Gretel, Pulgarcito y sus hermanos son abandonados allí por sus progenitores en dos ocasiones.

Celia, la protagonista de la primera parte de *Cuatro por cuatro* siente que su madre la ha abandonado en el internado como a Hänsel, a Gretel, a Pulgarcito y a sus

hermanos. Tras el bosque, al igual que sucede con la casita de azúcar y del ogro en los relatos anteriores, se encuentra el centro educativo, un lugar aparentemente seguro y alejado del peligro, pero en el que suceden las mayores brutalidades. Esta joven, a diferencia de los niños de los cuentos populares, nunca logrará salir del espacio que representa el mal.

En la reescritura de Matute del cuento de Perrault, "El verdadero final de la Bella Durmiente", se incluye también la escena en la que la pareja de enamorados atraviesa nuevamente el bosque para llegar al caserón, la mansión en la que correrá peligro la vida de la princesa. En esa travesía, unos seres, que parecen el séquito de la Reina Madre, emergen entre la naturaleza cobrando gran presencia y provocando el terror de la protagonista:

Eran criaturas de apenas dos o tres palmos de estatura, piernas cortas, grandes cabezas que en ocasiones carecían de cuello y eran simplemente continuación del torso. [...] En sus caritas pálidas relucían pequeños ojos de un negro tan brillante como los abalorios que adornaban el vestido de la Reina Madre. Parecían sacudidas casi todo el tiempo por alguna especie de risita interior, maligna, recóndita, astuta y vieja como el mundo. [...] Aquellas criaturas emitían chillidos y murmullos, parecidos a los que produce el viento al filtrarse por las rendijas de una vieja casa, durante las noches invernales. (Matute, 2015: 400)

Los niños de los cuentos populares, como Hänsel y Pulgarcito, cuando pierden las señales que dejaron, recurren a su orientación para avanzar por el bosque. Así se siente el protagonista de *La reina de las nieves* de Martín Gaité, como esos chicos extraviados, que han de seguir buscando una solución a sus problemas:

Pues qué contenta debe estar ahora, le ha salido un discípulo como los de los cuentos, un niño perdido entre papeles donde tal vez venga explicado lo inexplicable, en busca de un camino que no sabe cómo va a reconocer entre tantos como le salen al paso en el bosque, que a trechos recorre andando para atrás, sin más orientación que vagas advertencias, verás una encina con bellotas de oro, tendrás que cavar un agujero, pero procura que sea en el punto exacto, si te asustas del fuego que echa por las fauces el

dragón, lo habrás perdido todo, pasa de largo, no te dejes arrebatar el talismán; siempre eran los conflictos de un adolescente que se enfrenta a la necesidad de crecer y de aguzar su astucia, que avanza a la intemperie entre graves peligros, orillando los precipicios que amenazan su memoria y hacen flaquear su decisión. (Martín Gaité, 2011: 135)

Elsa pequeña, una de las protagonistas de la novela de Freire, camina con los caballeros de la Orden del Grial por una senda en mitad del monte con las manos atadas, pero intentando orientarse. El peligro consiste no en el bosque propiamente, sino en la travesía con los integrantes de la secta por un espacio alejado del pueblo y sin posibilidad de huida. Además, es entre la vegetación donde muere la niña Elsa, cayendo por la ladera y golpeándose la cabeza contra las peñas.

En otros relatos, tras cruzar la arboleda, se encuentra un lugar seguro como la casa de los enanos para Blancanieves en el cuento de los Grimm: tras perdonarle la vida al cazador, la joven transita entre la naturaleza mientras "las fieras pasaban a su lado sin hacerle nada" (*Blancanieves*, 86) ⁶; de igual forma, el príncipe atravesará el bosque hasta encontrar el hogar de los enanos. En la reescritura del cuento de "Caperucita Roja" que propone Martín Gaité, este espacio desaparece a cambio de la ciudad de Nueva York y la protagonista recibe ayuda de miss Lunatic, en vez de la de los enanos.

Esta aparente tranquilidad y protección no siempre es real: el comerciante, padre de la protagonista de "La Bella y la Bestia", de regreso al hogar, se pierde en el bosque; el temor de morir por hambre o frío y el aullido de los lobos le harán refugiarse en el palacio de la bestia. Al igual que en la obra de Leprince de Beaumont, en la novela fantástica de Rhei, tras el bosque, se vislumbra un castillo al que las princesas acuden para pasar la noche; más tarde, se encontrarán con el hombre monstruoso llamado Arving que, a causa de un maleficio convocado por una bruja, se ha transformado en ciervo, historia que recuerda a la de la escritora francesa.

⁶ Se prefiere citar los cuentos de los hermanos Grimm a partir de la traducción utilizada en el volumen de Maria Tatar, ya que es más fiel que la de la editorial Rudolf Steiner.

El bosque también es un lugar de descubrimiento, como cuando el príncipe se topa con la vegetación que oculta el castillo en el que duerme la Bella Durmiente de Perrault, o por el que vagar durante años como el personaje masculino de "Rapónchigo"⁷ que, tras quedarse ciego, logra entrar en el desierto donde halla a su amada. Estos dos últimos relatos coinciden en que atravesar el bosque puede ser una recompensa positiva, ya que penetran en una situación que no entraña peligros adicionales, y además se obsequia a los personajes con un resultado que les es favorable: el encuentro amoroso y el esperado final feliz.

Es anómalo que ese entorno de vegetación silvestre, propio de los cuentos de hadas, sea un espacio apacible. Vladimir Propp y Antonio del Rey Briones vinculan este lugar inseguro repleto de naturaleza con los ritos ancestrales o ceremonias de iniciación que eran organizadas por el clan:

El rito se celebraba al llegar la pubertad. Con él, el joven era introducido en la comunidad de la tribu, se convertía en miembro efectivo de ella y adquiría el derecho a contraer matrimonio. Esta era la función social del rito. [...] se creía que, durante el rito, el niño moría y resucitaba como un hombre nuevo. (Propp, 1998: 74)

El rito se celebraba siempre en la espesura de la selva o del bosque, y estaba rodeado del misterio más profundo; además iba acompañado de torturas físicas y mutilaciones (amputación de un dedo, rotura de dientes, etc.). Otra forma de muerte temporal consistía en quemar simbólicamente al niño, en cocerle, asarle, cortarle en pedazos y resucitarlo. Al resucitado se le imponía un nuevo nombre, sobre su piel se imprimían marcas y otras señales de que se había celebrado el rito. (Propp, 1998: 75)

Las situaciones y circunstancias que formaban parte de los primitivos ritos de iniciación pasaron posteriormente a configurar la base temática más importante del cuento maravilloso, y esas huellas todavía son perfectamente reconocibles en muchos de los cuentos, entre los que podemos mencionar en primer lugar aquellos en los que

⁷ El cuento de "Rapónchigo" de los hermanos Grimm también es conocido por los títulos de "Verdeuzela" o "Rapunzel".

los protagonistas se internan en lo profundo de un bosque para sufrir allí una experiencia que cambiará sus vidas, como es el caso de "Pulgarcito", "Hänsel y Gretel", "Las ocas" y "Blancanieves", entre otros. [...] Cuando los ritos de iniciación tal como se practicaban en las sociedades primitivas desaparecieron, los cuentos asociados a dichos ritos no se extinguieron con ellos, sino que se conservaron y se fueron transmitiendo oralmente a través de las generaciones posteriores. (Del Rey Briones, 2007: 63)

Es llamativo que en algunas obras contemporáneas se aprecien huellas de estos ritos que, aunque no sucedan en el bosque, tienen sus características. Es el caso de la novela de Montero, en la que Agua Fría, al inicio de la novela, cambia de nombre tras haber finalizado su periodo de iniciación. De hecho, la joven narra cómo era su maestro (*Anterior* en la novela), su periodo de aprendizaje y el sentido de su nombre; la iniciación finaliza cuando el guía fallece.

Posteriormente, se distinguen restos de ritos como las mutilaciones, que están presentes en relatos como "La doncella sin manos" de los hermanos Grimm, en el que se amputa los brazos a la protagonista o el ya mencionado "Los zapatos rojos" de Andersen. Estas se producen también en el Talapot, la fortaleza donde los poderosos establecen las leyes: a Agua Fría le cortan un dedo como castigo, aunque le permiten acceder al siguiente nivel de su formación. Una de las prohibiciones vigentes en ese lugar durante la primera parte de la formación es la de emitir cualquier sonido o conversar; los alumnos deben guardar un silencio absoluto en todo momento: "Los alumnos tenían terminantemente prohibido conversar entre ellos incluso en las horas libres, y no servía de nada el perderse en los solitarios salones para hablar, porque de algún modo el maestro siempre se enteraba" (Montero, 1990: 43); si superan esta fase, los aprendices acceden a un nivel superior de formación en otra planta de la fortaleza. Del Rey Briones asocia este obligado mutismo con los ritos de iniciación:

Durante el periodo de iniciación, los neófitos tenían que observar ciertas prohibiciones, que consistían fundamentalmente en que no podían hablar, ni reír, ni ingerir algún tipo de alimento. Asimismo tenían que soportar ciertas pruebas físicas

particularmente dolorosas, como permanecer colgados de los brazos y otros semejantes, sufrir algunas vejaciones, e incluso debían modificar su aspecto exterior, de manera que a veces tenían que raparse la cabeza o pintarse la cara y el cuerpo de blanco. Era también frecuente que durante el ritual de iniciación se les hiciera a los neófitos una marca, que podía consistir, por ejemplo, en la amputación de un dedo, o que se les practicara la circuncisión. (Del Rey Briones, 2007: 61)

También se distingue un ritual de difuntos, en el que Agua Fría pronuncia un fragmento litúrgico ante una audiencia que realiza los coros. Ella recupera sus conocimientos del Talapot para ofrecer unos salmos por los fallecidos ante los habitantes del lugar. Al final de la novela se distingue una sociedad primitiva y tribal, los Uma, a la que llega la protagonista, que cree en supersticiones y que también elabora un ritual de difuntos a cargo de Bala, el jefe del clan:

Aunque los deudos eran los principales protagonistas de la jornada, en la ceremonia participaba todo el pueblo. El rito de difuntos tenía una honda repercusión en la vida tribal y era el símbolo del final del mal tiempo. Las celebraciones acababan con un gran banquete en el que se consumían los restos de los alimentos almacenados para el invierno. A partir de entonces los guerreros tendrían que volver a cazar y a pescar, aunque el espíritu de los hielos les hubiera engañado y cayeran nevadas tardías, cosa que había sucedido en más de una ocasión. Pero los Uma consideraban que eso formaba parte de la eterna y colosal batalla entre el espíritu del sol y el espíritu de los hielos, que siempre se resistía a abandonar la tierra. Y pensaban que ellos, dando públicamente por vencido al invierno, ayudaban al sol en su combate. Por eso resultaba tan importante celebrar apropiadamente el rito de difuntos, que era, al mismo tiempo, un rito de vida y de renacimiento. (Montero, 1990: 207-208)

En *Róndola* se asiste a un rito que se celebra al caer la noche, en el que participan tres adolescentes y dos brujas, mientras el hijo de una de las brujas asiste de espectador. Las muchachas hunden una daga en su propio cuerpo, mientras Ragana, una de las magas, se baña en la sangre de estas para, posteriormente y tras pronunciar un encantamiento, rejuvenecer.

Otro de los principales ritos consiste en la antropofagia: se creía que, al consumir carne de otro ser humano, se obtenían las propiedades de este. Por ello, la reina y madrastra de "Blancanieves" de los Grimm, exige al cazador los pulmones y el hígado de la joven, dos órganos indispensables para la supervivencia; posteriormente, come los pulmones y el hígado de un jabato, pensando que son los de la protagonista, intentando adquirir la belleza de su hijastra en un acto de canibalismo. Esta escena no se presenta en la reescritura de Marta Sanz debido a los cambios que introduce la autora en el relato.

Esta antropofagia también está presente en el relato de "La Bella Durmiente del bosque" de Perrault, en el que la madrastra y ogresa desea comerse a sus nietos Aurora y Día y a su nuera; el mayordomo esconde a los niños y a su madre y en su lugar, para alimentarla, mata a un cordero, a un cabritillo y a una cierva joven. En la reescritura de Matute, la ogresa ordena estas ejecuciones a su cocinero Rago que, junto al montero Silo, consigue evitarlas, falseando estas muertes con el cuerpo cocinado de otros animales como en el relato original; la Reina Selva degusta así el manjar que cree que es su nieto Día:

Por el contrario, la Reina Selva devoró el cabritillo con gula contenida durante mucho tiempo, y rechupeteó los huesecillos, creyendo que pertenecían al pequeño Día, con tanta pasión, que sus pálidas mejillas se colorearon, y sus ojos de azufre brillaron de tal forma que casi se podían haber ahorrado los candelabros de la mesa. (Matute, 2015:416)

También encontramos escenas no consumadas de antropofagia en "Pulgarcito" y "Hänsel y Gretel": Pulgarcito evita ser devorado por un ogro junto a sus hermanos y los segundos se libran de ser cocinados y comidos por una bruja. En "Sol, Luna y Talía" de Basile, la reina da de comer a los hijos de Talía a su propio padre, aunque el cocinero los cambia por cabritos. Como señala Cashdan: "El canibalismo es un concepto espantoso para mucha gente, especialmente para los niños. A pesar de ello, el consumo de carne humana —o la posibilidad de consumirla— acontece con bastante frecuencia en los cuentos de hadas" (Cashdan,2000: 59).

En *El mismo mar de todos los veranos* se mencionan los ritos de iniciación, aunque se alejan de los actos anteriores; aún así, parecen ser el límite simbólico que separa la infancia de la adultez, etapa en la que se puede disfrutar plenamente de la sexualidad. La protagonista declara que la invitación en la cafetería, así como a su casa forman parte de ritos de iniciación para Clara:

Y es en cierto modo su extranjería irreductible lo que hace posible introducirla aquí, en estos ritos que no entiende, y tal vez no sabe siquiera que se trata de unos ritos, como tampoco supo, hace tres días, que era asimismo un rito de iniciación secreta, un pagana eucaristía, la cúspide de nata cremosa y densa, el licor espeso rezumando de las guindas y el helado de limón [...] La estoy introduciendo sin advertencias previas en un rito iniciático, quizá con la esperanza de que no entienda, o quizá con la secreta esperanza, con el prohibido deseo, de que después de tanto tiempo alguien pueda entender algo por fin. (Tusquets, 1990: 79)

Son llamativas las peculiaridades que comparten algunos ritos y los cuentos de hadas y es evidente la influencia de ciertos rituales en los relatos populares. Lo que resulta más sorprendente es que estas ceremonias o costumbres ancestrales continúen reproduciéndose en las novelas contemporáneas, de manera muy similar a las de las narraciones maravillosas.

También cabe señalar que el tratamiento del bosque, con sus peculiaridades y matices, se imita en las obras actuales, revelando una influencia clara de la cuentística tradicional. Las escritoras recurren a ese género para dotar a la arboleda de una atmósfera peligrosa, atrayente y mágica.

3.2 El disfraz y la transformación

En los cuentos populares son frecuentes las transformaciones o la utilización de disfraces o atuendos que oculten temporalmente la identidad de un individuo. En ambos

casos se produce un encubrimiento del personaje, generalmente principal, por la elección de este o de otros, que, posteriormente, se revela.

Bettelheim señala estas metamorfosis típicas de los cuentos tradicionales: "En numerosos cuentos de hadas, el héroe o la heroína toman forma de animal, como el príncipe de 'La Bella y la Bestia' o la princesa de 'La cierva del bosque'" (Bettelheim, 1980: 16). En el último cuento, perteneciente a Madame d'Aulnoy, también se distingue otra transformación: la del cangrejo que se transmuta en una anciana. Como señala Orenstein, este proceso maravilloso se distingue en literatura desde los primeros siglos:

Los relatos sobre la transformación del hombre en bestia se remontan mucho tiempo atrás en la historia de la humanidad. Plinio escribe sobre una antigua raza de hombres con cabezas de perro que vestían pieles de animales, vivían en cuevas y ladraban. En el siglo V a. C., Heródoto escribió sobre una raza de hombres del Mar Negro que cada año y durante unos pocos días tomaban forma de lobo. (Orenstein, 2003: 97)

La transformación puede ser física o social: la primera está relacionada con la metamorfosis que puede sufrir un personaje a lo largo de una historia; la segunda implica un cambio en el estatus social. Además de las transformaciones físicas que señala Bettelheim, también se deberían destacar las del cuento de "La Bella Durmiente del bosque" de Perrault, en el que la reina se convierte en ogro, la de la "La sirenita" de Andersen, que se metamorfosea de sirena en mujer, o las de Pinocho que muda en un niño tras ser un burro y un muñeco.

La conversión de sirena en mujer es tratada en el cuento de Andersen y en la reescritura de Riera de manera similar, aunque la de Riera es más rica en detalles y se detiene en describir con más detalle el nuevo cuerpo de la protagonista. Una diferencia que se aprecia es que, en el relato del danés, la joven despierta, tras el desmayo producido por el dolor de la transformación, al lado de su príncipe; en el relato de Riera, el príncipe aparece después, teniendo la oportunidad de observar su propio aspecto de humana en soledad. En la reescritura de Matute, "El verdadero final de la Bella

Durmiente" se mantiene la metamorfosis de la reina en ogresa, sin que se produzcan significativas variaciones.

También se aprecian ejemplos similares dentro de la cuentística popular española, relatos que fueron recogidos por Antonio Rodríguez Almodóvar. Dentro de esta colección se distingue "El príncipe encantado", en el que un dragón se quita la piel y se convierte en príncipe al anochecer. Esta tradición continúa a lo largo de los siglos hasta los relatos recopilados por Jonathan Cott en *Cuentos de hadas victorianos*: en "Las transformaciones de Tinykin" de Mark Lemon, un hada convierte a un niño llamado Tinykin en varios animales.

En "El castillo de las tres murallas" de Martín Gaité, muy influenciado por los relatos maravillosos, se distinguen dos transformaciones: la de Cambof, que afirma haber sido águila, y la metamorfosis del monarca. El rey observa durante días a las *brundas* del foso de su castillo hasta que comienza su propia transformación:

Serena fue la primera en notar que Lucandro empezaba a volverse como aquellos animales que había amaestrado para que le defendieran. Hacia los mismos giros nerviosos y bruscos cuando oía a sus espaldas un rumor sospechoso, levantaba la cabeza con un gesto parecido. Y por la noche, si se despertaba sobresaltado y se asomaba a la ventana a acechar las tinieblas, al volver luego a entrar al dormitorio, sus ojos desprendían un fulgor amarillento que se prolongaba por el aire como la luz oscilante de una vela. (Martín Gaité: 1997: 34-35)

Esta conversión es percibida por su esposa que se plantea si es a causa de la magia: "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 tipo" (Martín Gaité, 1997: 35). La metamorfosis del monarca en *brunda* es paulatina, al igual que la de Pinocho cuando se transforma en burro, y abarca varios años; al final del relato, ya se ha efectuado la conversión completa:

Aquella misma noche, se abrió la ventana del dormitorio de Lucandro y un bulto encorvado se inclinó hacia el vacío, emitió un bruñido feroz, que fue coreado por las brundas, y se precipitó en la oscuridad surcada por rachas de nieve. Se oyó el ruido de un cuerpo que caía al foso.

A la mañana siguiente, Tituc y Luva descubrieron con gran sorpresa que tanto Cambof, como Altalé, como Lucandro habían desaparecido. Pero lo que más les horrorizó fue contra las brundas del foso y comprobar que en vez de doce eran trece. (Martín Gaité, 1997: 73)

En *Róndola* de Rhei, una de las princesas es metamórfica, por lo que cambia su aspecto habitualmente: se convierte en un oso polar, en un gorila negro, en un poni, en una mula, en un elefante o en un mamut. Junto a ella, Laín se metamorfosea en dragón y Arving en ciervo; también se parodia el cuento de "El príncipe sapo" de los Grimm y se distinguen varias conversiones de humanos en sapos y a la inversa. Estas transformaciones están, a menudo, vinculadas con maldiciones o encantamientos que sufren los personajes. Al igual que el príncipe de "La Bella y la Bestia" de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont se convierte en bestia por un hechizo, por efecto de la magia Arving de *Róndola* se transforma en ciervo.

En ocasiones, las transformaciones no terminan de realizarse completamente, mostrando los personajes únicamente animalizaciones en determinados momentos de la trama, una conversión en bestia interrumpida. Es el caso del docente de *Cuatro por cuatro*, que impactado y desesperado por las bestialidades que se suceden en el internado, aúlla como si fuera un lobo: "Me arde la garganta. Un grito me sube de las entrañas, me está recorriendo el tronco hacia arriba. Me arde la piel. Abro la boca, cierro los ojos. Aúlla. Es un grito animal, soy consciente de su animalidad. Sigo aullando" (Mesa, 2016: 229-230). A su vez, las niñas que son encerradas con el fin de satisfacer los deseos sexuales de los miembros más poderosos del centro y de los profesores olvidan paulatinamente las palabras y se asemejan a animales enjaulados: "TAMBIÉN LA NIÑA, sí, se siente feliz en el modo ordinario y elemental en el que son felices los animales encerrados. [...] Se animaliza a la niña, que olvidó todas las palabras excepto 'robinet' y 'papi'" (Mesa, 2016: 264).

De forma similar, en *Las efímeras*, los personajes de Dora y Denis poseen temporalmente características propias de los animales, como es el aullido. Por ejemplo, cuando este, enfadado por el recuerdo de su historia familiar, echa a Violeta de su casa: "La había agarrado de los brazos. Había querido asfixiarla y luego había aullado con las manos suspendidas en el aire y el odio y el resentimiento presionándole el pecho, repartiéndose por sus costillas como si fueran a estallarle en el cuerpo" (Adón, 2015: 166).

En *También esto pasará*, algunos personajes adquieren transitoriamente rasgos faunísticos como Óscar, uno de los exmaridos de la protagonista, cuyas facciones son "de rasgos rotundos y masculinos, ligeramente animales en su expresividad y contundencia" (Busquets, 2015: 16), posee "cabeza de toro y cuerpo de adolescente tímido" (Busquets, 2015: 16), y tiene una "sonrisa de lobo" ((Busquets, 2015: 126). Desde el balcón de la habitación que comparte eventualmente con Santi, "los cuerpos de los bañistas, convertidos en hormigas, han recuperado su dignidad" (Busquets, 2015: 36). En el capítulo octavo compara el crecimiento de sus dos hijos con animales: "Nico es todavía como un succulento cachorro, Edgar ya se está convirtiendo en ciervo" (Busquets, 2015: 81).

En cuanto a las transformaciones relacionadas con el estatus social, destaca la evolución de Cenicienta que logra casarse con el príncipe, la del patito feo que consigue ser aceptado cuando se convierte en un bello cisne en el cuento de Andersen, o la de la hija menor del comerciante en "La Bella y la Bestia" que progresa en sus relaciones con el personaje hechizado hasta aceptar el matrimonio y proclamarse reina. El único cambio similar al de los relatos tradicionales que se distingue en las obras contemporáneas es la evolución de Edgar Woolf en *Caperucita en Manhattan*: existe un crecimiento vital en el personaje, que deja atrás la amargura y recupera las ganas de vivir, aunque esto no implique un cambio en el estatus social.

En "El gato con botas" de Perrault se aúnan los dos motivos: el gato engaña al ogro para que se convierta en un ratón y, en el desenlace, el hijo más pequeño del molinero asciende al título imaginario de marqués de Carabás para, más tarde, contraer

nupcias con la princesa. Esto es irregular, ya que generalmente solo se produce uno de los dos tipos de conversiones en el mismo relato.

Es curioso que la tradición de ocultarse bajo un disfraz no sea exclusiva de los cuentos occidentales. Analizando las narraciones recopiladas por Carter, se aprecia que algunos de ellos contienen este motivo: por ejemplo, en el relato egipcio titulado "La princesa vestida con traje de cuero", la protagonista escapa del palacio, camuflada en un traje de cuero desde los pies a la cabeza, para no unirse en matrimonio con su padre, el monarca.

En *También esto pasará*, Busquets equipara al amante de Blanca con un lobo, convirtiéndose esta automáticamente en Caperucita y aludiendo al disfraz de él, al igual que el animal se traviste de la abuelita del cuento. Santi no desea romper su matrimonio y la protagonista acabará rompiendo esta relación. Es llamativa la comparación del hombre con el lobo, ya que, en ambas historias, el personaje masculino intentará engañar a las protagonistas: "Le miro con atención y observo cómo su disfraz —la piel morena, la barba de cuatro días, los dry martinis, las manos de lobo feroz, la pulsera vieja recuerdo de algún festival de música— se desintegra lentamente" (Busquets, 2015: 155).

En la novela de Mesa, *Cuatro por cuatro*, se inicia un juego en el que nada es como parece ser: el personaje de Isidro Bedragare, el profesor sustituto y protagonista de la segunda parte de la novela, se hace pasar por el exmarido de su hermana, utilizando su nombre y realizando su oficio, usurpando su identidad y ocultando su verdadero ser, a modo de disfraz.

En *Róndola*, dos brujas se disfrazan de once profesores para que la Academia, a la que asisten las princesas, parezca tener un mayor prestigio. También se distingue este motivo en el capítulo XIV cuando Hereva se viste de plebeya para entrar en una taberna y que nadie la reconozca, en el XXI en el que todas las princesas se visten de costureras para pasar desapercibidas, en el XLVIII cuando los dos caballeros, De Riteris y Bruni, se travisten para intentar entrar en el castillo de Barbazul, y en los episodios LXVII y

LXVIII, en los que las princesas se visten de hombres para acceder a la recepción de gala de la boda real donde la entrada de las mujeres está prohibida.

En *Melocotones helados*, los miembros de una secta, a la que intenta adherirse una de las protagonistas, se disfrazan de caballeros de la Edad Media y tapan su rostro con una máscara para que, en el caso de que tengan que golpear o violar a alguno de sus nuevos integrantes, nadie les reconozca y puedan actuar libremente y con impunidad:

Cuando pasaba la semana de la Purificación, los hombres a caballo los conducían a un punto determinado, habitualmente un cruce de un camino con una carretera, y aguardaban allí a que llegara un autobús. Entonces les soltaban las ataduras y los saludaban inclinándose levemente. En ningún momento se habían librado de las máscaras que les cubrían la cara. Erguidos sobre los animales, con unas capas rojas y negras confeccionadas con un material vaporoso que se desgarraba entre las zarzas, y en las que destacaba el bordado del Grial, despertaban todos los temores que se habían olvidado en algún momento, al crecer. (Freire, 1999: 164)

En la novela de Montero, *Temblor*, Agua Fría huye del *Talapot* antes de convertirse en sacerdotisa cobalto y se une a los renegados. No obstante, como la están buscando y persiguiendo para que regrese a la fortaleza, con ayuda de un amigo, logra disfrazarse de hombre y hacerse pasar por un criado llamado Babo para que no la reconozcan.

Por último, en *El mismo mar de todos los veranos*, el disfraz es un elemento que aparece en varias ocasiones. Así, la protagonista intenta no mostrarse tal y como en un principio ante Clara, algo que ella percibe: "Clara espectadora atenta e interesada de mis disfraces, escuchadora apasionada de mis historias y, ahora, por primera vez [...] en un decorado de papel [...] entre personajes de pacotilla" (Tusquets, 1990: 93). Posteriormente, este atuendo se convierte en el motivo para explicar, a su amante y al lector, los años previos a la dictadura, la dictadura y la llegada de la democracia:

Me ha preguntado burlona ya al entrar si era una fiesta de disfraces, y le he explicado —ignorando la burla de la pregunta— que nuestros abuelos se disfrazaban en

ocasiones señaladas y casi siempre establecidas, que nuestros padres, los pobres, no pudieron disfrazarse casi nunca —hubo cuarenta años de un disfraz-uniforme que hacía imposibles todos los disfraces—, pero que luego nosotros en los años setenta, nos mecemos de disfraz en disfraz. (Tusquets, 1990: 93-94)

Clara es descrita como una princesa disfrazada de alguien de baja alcurnia: "y me la he traído con esa pinta de golfo descarado: sólo yo sé que es la princesa guisante disfrazada de pilluelo" (Tusquets, 1990: 97). Al final de la novela, acusa a Julio, su marido, de poseer un disfraz mientras mantiene relaciones sexuales con ella:

Este Julio letal montándome como a una pobre jaca definitivamente domeñada, aunque no por él, no por ese macho de exhibición de circo, no fue él quien me puso el freno, las bridas, la silla, los estribos, no fue él quien clavó el primero las espuelas hasta reventarme los flancos y obligarme a ceder, eres sólo un disfraz. (Tusquets, 1990: 215-216)

Las transformaciones que se distinguían en los relatos populares se mantienen en las obras contemporáneas, gozando de gran éxito. Además, existen numerosos paralelismos en torno a la figura de la bestia entre la novela de Rhei y el relato de Leprince de Beaumont.

El disfraz como motivo continúa teniendo vigencia y, en la mayoría de las ocasiones, su uso está ligado a la ocultación transitoria de la identidad del personaje, como en los orígenes del cuento. No obstante, también puede servir para realizar una crítica sobre lo sucedido en un determinado espacio de tiempo, como ocurre en la novela de Tusquets.

3.3 La curiosidad y lo prohibido

La curiosidad y lo prohibido son dos motivos que se encuentran asociados en los cuentos populares: la satisfacción de la curiosidad implica la vulneración de lo

prohibido. No obstante, también pueden aparecer individualmente, como motivos independientes.

El cuento idóneo para ejemplificar esta cuestión es el de "Barba Azul" de Perrault, en el que una joven recién casada tiene el beneplácito de su marido para deambular por la mansión en la que viven, a excepción del gabinete del piso de abajo, donde le estaba prohibido entrar; sin embargo, movida por su curiosidad, la muchacha entra en la habitación, en la que se encuentra con los cadáveres de las anteriores esposas de su cónyuge, con una llave encantada que, finalmente, la delatará ante Barba Azul. El final feliz de esta historia se produce cuando los hermanos de la protagonista se enfrentan con el malvado y ella logra sobrevivir.

Martín Gaité utiliza en "El castillo de las tres murallas" el mismo motivo: a través de un sueño, Altalé conoce dónde se encuentra la llave de oro que abre las puertas prohibidas que permiten acceder a la estancia donde había vivido su madre. Desde ese balcón puede contemplar la cárcel en la que se encuentra Amir, su futuro amado que ha sido capturado, y su mano entre las rejas. Altalé entra en la habitación prohibida, al igual que el personaje femenino de "Barba Azul", y escapa del castillo de mármol en el que se encuentra recluida.

El relato de "Barba Azul" ha suscitado controversia, ya que parte de la crítica ha interpretado la curiosidad de la protagonista como algo negativo, aspecto que ha ofendido a la corriente feminista que no encuentra perjudicial esa cualidad. La curiosidad, pese a los posibles efectos negativos que pueda tener, es una característica positiva, ya que incita a la investigación y al saber. El personaje femenino de este relato no es culpable de entrar en la habitación y hallar los cadáveres; es la víctima del cuento por haber sido seducida por un hombre mayor, malvado y astuto que es un asesino.

Fernández Rodríguez denuncia que la mujer sea castigada por infringir el mandato masculino y aporta una lectura subversiva del relato, en la que la curiosidad de ella intenta penetrar en el conocimiento del varón y así alcanzar una igualdad intelectual que siente las bases de una relación libre. Además, compara a este personaje femenino

con la historia de Eros y Psique, con Pandora y con los personajes bíblicos de Eva y la mujer de Lot:

[...] hay un denominador común en las historias protagonizadas por las mujeres antes mencionadas: todas ellas son obligadas a respetar una prohibición; sin embargo, su curiosidad las lleva a transgredir la orden; a consecuencia de dicha transgresión se desencadenan una serie de tragedias que o bien las afectan sólo a ellas, o bien repercuten sobre toda la humanidad. En cualquier caso, lo que queda suficientemente claro es el hecho de que el mal tiene su origen en una mujer, debido a la incapacidad de ésta para contener su curiosidad. (Fernández Rodríguez, 1997a: 46)

Bettelheim sostiene que: "Todas estas historias ponen de manifiesto las irresistibles tentaciones que llevan a la mujer a hacer lo que se le ha prohibido" (Bettelheim, 2010: 402) y esto implica que la curiosidad va ligada a la mujer, como una especie de culpabilidad dotada por el género, que está presente, como ya ha examinado Fernández Rodríguez, en muchas historias clásicas.

Propp señalaba en *Las raíces históricas del cuento* que las prohibiciones de estos relatos maravillosos son variadas, pero la desobediencia siempre comporta una desgracia. Por ejemplo, la protagonista del cuento "El príncipe encantado", recopilado por Antonio Rodríguez Almodóvar, también sucumbe a la prohibición al contarle a sus hermanas que el príncipe es un dragón y, por desvelar el encantamiento, perderá a su amor durante años.

La sirena de Andersen, que tiene interés en los seres humanos que habitan la parte terrestre, acaba conociendo al príncipe y enamorándose de él; la curiosidad por él y la transgresión de las prohibiciones originará el fatal desenlace. En el relato de Riera, la joven comienza desobedeciendo a su padre faltando a los entrenamientos de salto marítimo acrobático, puesto que la sirena, en esta reescritura, es una atleta que, con trece años, ha ganado la medalla de plata en las decimonovenas Olimpiadas sirénidas en el estadio de los arrecifes de coral; las vulneraciones de las prohibiciones posteriores son similares a las del cuento original.

Como ya se ha mencionado, estos motivos pueden aparecer aisladamente: la prohibición exenta de la curiosidad. Así, Caperucita Roja, del cuento los hermanos Grimm, ignorará las advertencias de su madre acerca de no desviarse del camino, lo que concluirá en el encuentro con el lobo y que este se coma a la abuelita. No obstante, en el relato de Martín Gaité, la prohibición radica en que la niña no salga de casa sola, pero ella se escapa para ver a su abuela; a pesar de las lágrimas iniciales que cesan tras el encuentro con miss Lunatic, no hay constancia de que la protagonista sufra algún infortunio por su escapada.

En *Cuatro por cuatro*, los alumnos tienen prohibido salir del recinto escolar, incluso están muy controladas las visitas y las marchas del internado con sus familias. En la primera parte, unas alumnas vulneran esta norma, escapándose del internado; posteriormente, en la segunda parte y tras el asesinato de Ledesma, el profesor sustituto y Gabriela desobedecen las órdenes de cruzar la alambrada y acceder al bosque. Para una de las alumnas y promotora de la fuga, Celia, supone un seguimiento por parte del Guía; para el docente, estas excursiones comprometen su dedicación al colegio y, finalmente, terminará huyendo. También acabará escapando de la secta Elsa pequeña de *Melocotones helados* al vulnerar la prohibición de guardar silencio sobre la *Orden del Grial*.

En *Las efímeras*, Dora prohíbe a Violeta encontrarse con Denis, pero la joven desea reunirse con el varón y prima la desobediencia. Cuando esta se escapa, su hermana recuerda la advertencia ante *Mademoiselle Anita*:

—Entonces estará con Denis. [...]

—Se lo he prohibido.

—Se lo habrás prohibido, querida, pero si está con Denis, está con Denis —continuó Anita, que parecía no darse cuenta de que lo que afirmaba era lo peor que podía afirmar, y que siguió hablando mientras iba hacia el umbral de la puerta, donde la lluvia caía con violencia sobre una tierra ya inundada—. (Adón, 2015: 104)

Se debe recordar que, como se ha analizado anteriormente, en *Temblor* de Rosa Montero, romper el silencio supone infringir la veda y desencadena en un castigo para los alumnos del Talapot: Agua Fría y Pedernal trasgreden esa norma y son golpeados.

Como se ha examinado, este motivo es usual en los relatos populares y en las obras contemporáneas, esté o no acompañado por la curiosidad, una cualidad negativa, asociada a la mujer, por parte de la crítica. Las prohibiciones también pueden estar vinculadas con el encierro, pero esta cuestión merece un apartado único por las numerosas variantes que ofrece.

3.4 El encierro, el rescate y la huida

El encierro suele ser una prohibición habitual que sufre la princesa: la restricción atañe a no traspasar el umbral de un lugar o a no salir al exterior como en los cuentos de "Blancanieves", cuya protagonista no puede marcharse del bosque, o de "Rapónchigo", encerrada en una torre en mitad del mismo. Ese aislamiento conlleva, por tanto, que un personaje femenino o una princesa en apuros tenga que ser rescatada por un príncipe o un héroe: Blancanieves y Rapónchigo serán salvadas tras la aparición del príncipe, aunque en el caso del último relato han de producirse varios encuentros previos. No obstante, en ocasiones, el culpable de ese enclaustramiento de la protagonista es el propio príncipe como en "La Bella y la Bestia".

La reclusión de la mujer no es simplemente un tema que aparece anecdóticamente en los cuentos tradicionales, sino que es una situación verídica. Como ya denunciaba Woolf en *Una habitación propia*, el rechazo de un matrimonio con el candidato que los progenitores habían elegido para la mujer ya era un motivo de encierro. No obstante, si en los cuentos de hadas se produce tal enclaustramiento, un individuo masculino será el encargado de liberar al femenino. Fernández Rodríguez analiza que cualquier personaje masculino, si ha rescatado a una fémica, obtendrá un premio que se materializará en el casamiento con esa misma mujer o con otra:

Uno de los arquetipos más recurrentes en los cuentos de hadas es el del héroe arrojado y valiente que hace su aparición en el último momento, en el instante crítico en el que peligra la vida de una bella dama. Al final, irremediablemente, el valiente libertador cumple su misión con éxito absoluto. El premio a su gallardía es, precisamente, la entrega en matrimonio de esa dama por él redimida, en el caso de que ambos no sean parientes. De ser así, sin embargo, no ha de faltar en el reino otra joven que sirva, igualmente, como recompensa. (Fernández Rodríguez, 1997a: 115)

No obstante, y en las narraciones más conocidas, el caballero logra la mano de la dama y ella es la única destinataria de su amor. Habitualmente él no obtiene a otra mujer ni siquiera tiene interés en otra dama. Ese amor idealizado y exclusivo entre la pareja es el motor de la mayoría de los relatos populares. Como señala Olalla Real: "En los cuentos el deseo es la llamada de uno a otro y no a cualquiera. Para el Príncipe sólo hay una Cenicienta, una sola Piel de Asno, una sola Bella Durmiente, como hay un único Príncipe para la Bella de los Cabellos de Oro, para Florine" (Olalla Real, 1989: 129-130).

Zipes denuncia que solamente se hayan recopilado y únicamente hayan tenido importancia aquellos relatos en los que el personaje femenino es pasivo y obediente, e investiga acerca de cuatro escritoras que plantean otro modelo de mujer: Nanette Lévesque, Laura Gonzenbach, Rachel Busk y Božena Němcová. Aún así, en esta investigación no se consideran las obras de estas escritoras, puesto que, a pesar de su relevancia en la Historia, al ser no muy populares, no han podido influir en las generaciones de mujeres de los siglos XX y XXI que aquí se tratan.

En "La Bella Durmiente del bosque" de Perrault no hay un encierro como tal, puesto que la ogresa reside con la protagonista y sus hijos en una casa de campo en medio del bosque, mientras el rey (antes príncipe) participa en la guerra. Sin embargo, la joven, sus descendientes y algunos sirvientes han de ser rescatados por el personaje masculino: el príncipe llega justo en el momento en que la malvada madre ordena arrojarlos en una gran cuba llena de anfibios y reptiles y, ante el descubrimiento de sus

horribles intenciones, la reina se tira al recipiente donde fallece devorada por los animales.

En la adaptación de Matute, basada en el mencionado cuento del escritor francés, ocurre una situación similar, aunque es Silo quien avisa al príncipe para que regrese (y no retorna por casualidad precisamente en ese trance) y acude a salvarles junto a su ejército, provocando que su madre y sus secuaces se suiciden tirándose a la caldera. Como ya se analizará con posterioridad, el relato de la escritora catalana incluye más personajes que el original.

En *Todo esto pasará*, Blanca recuerda cómo tuvo que recoger a sus hijos, junto a su marido, del colegio que estaba aislado por una nevada. Es llamativo que la protagonista se contemple a sí misma como una heroína que forma parte de esa liberación, y no con el papel que habitualmente desempeñaría, el del personaje rescatado:

Y el día que nevó en Barcelona y que tuvimos que ir a rescatar a los niños, andando hasta la otra punta de la ciudad, que yo viví como una aventura mágica —la heroína de cuento con sus botas empapadas luchando contra los elementos para ir a salvar a sus retoños, que no habían podido regresar a casa con la canguro porque el metro había dejado de funcionar y no había ni un solo taxi, en medio de un caos algodonoso y festivo, las luces de los coches como luces de Navidad, iluminando los pequeños copos helados que se me enredaban en las pestañas y se adherían a los labios— y él como un incordio insoportable. (Busquets, 2015: 129)

Esta empresa parece más una ensoñación femenina que masculina, siendo ella la que ficcionaliza el acontecimiento como si fuese en un cuento de hadas; de hecho, una de sus amigas le acusa de vivir "en una jaula y en un mundo de fantasía absolutamente inventado, que tiene muy poco que ver con la realidad" (Busquets, 2015: 142).

Róndola parodia este motivo desde el comienzo de la novela, puesto que los dos caballeros (uno de origen noble y otro plebeyo) participan en la Ruleta de Dondürme o del Destino que les asignará una misión o les regalará un consejo o arma. El azar depara

que a Bruni, el humilde e inexperto joven, le corresponda la tarea más importante: "Liberar a la princesa heredera del cautiverio impuesto por un dragón" (Rhei, 2016:20); De Riteris, el paladín aristócrata, se ofrecerá a ayudarlo en el complejo cometido. El humor aparece cuando estos personajes dudan si la princesa está realmente en peligro o si la Ruleta se equivoca en sus suposiciones:

—¿Todo va bien? —preguntó De Riteris.

—Hay una cosa que no comprendo —dijo Bruni—. La princesa heredera al trono de Tertius no está desaparecida ni secuestrada, ¿verdad?

—No se ha dado noticia pública de tal suceso, efectivamente.

Bruni frunció el ceño en la oscuridad.

—Entonces ¿cómo vamos a rescatarla si ni siquiera está en apuros?

De Riteris reflexionó durante un rato.

—La Ruleta regala mucha morralla, pero no suele equivocarse en las cosas importantes. A lo mejor la princesa está en apuros y ni siquiera ella misma lo sabe.

(Rhei, 2016: 47)

La princesa Hereva, heredera del reino de Tertius, no se encuentra en peligro, ya que está finalizando sus estudios en la Academia Superior de Costura para Damiselas Impecables, junto a otras princesas no humanas, y a punto de graduarse. Posteriormente, cuando se produce el encuentro entre la princesa y Bruni, que se siente atraído por otro personaje femenino, esta no quiere marcharse con su supuesto príncipe, rompiendo bruscamente con el modelo concebido en los cuentos de hadas.

Adicionalmente y como se analizará con posterioridad, esta novela también parodia el cuento popular de "Rapónchigo": el personaje atrapado en una torre será esta vez un hombre llamado *Anónimo* y la tarea de rescatarlo recaerá en una mujer que, finalmente, venderá esta misión a De Riteris; tras la liberación por parte del caballero, los dos varones se comprometerán, como sucede en los cuentos populares. En el episodio XLI, los dos paladines pretenden ayudar a once doncellas que se encuentran en apuros, aunque posteriormente se deduce que no han sufrido ningún hechizo y que son

personajes malvados que intentan atrapar a los protagonistas para siempre a través del casamiento.

En "El castillo de las tres murallas" de Martín Gaité, Serena vive con el rey Lucandro en un castillo de mármol sin poder salir al exterior; posteriormente, su hija Altalá padecerá una situación similar. Los dos personajes femeninos lograrán escapar de la fortaleza, en la que el monarca las tiene capturadas, gracias a la ayuda de dos hombres que no pertenecen a la realeza: el maestro de música y Amir. En este relato, el encerramiento se concreta en la idea de cárcel: cuando Altalé es niña, comprende que el lugar en el que vive es una cárcel, tanto para su madre como para ella.

En *Las efímeras*, Dora encierra a su hermana en el cobertizo en el que predomina la humedad; posteriormente, Violeta se escapará de ese encierro por sí misma y acudirá a la casa de Denis donde permanecerá hasta que se produce el enfrentamiento. En este caso, tanto el celador como el recluso lo representan dos mujeres y no existe un personaje masculino que libere al femenino. Además, la Ruche es una comunidad que vive aislada y cuyos vecinos se sienten, en ocasiones, reclusos por no poder salir de ese lugar.

Existen también arrestos de más de un individuo, como en el relato "Juan el Oso", recogido por Antonio Rodríguez Almodóvar, en el que una muchacha y su hijo son confinados en una cueva por un oso, y encierros temporales como el del cuento "Pulgarcito" de Perrault. Normalmente estos encierros no están protagonizados por una dama en apuros y la liberación, en estos casos, no proviene de un príncipe o héroe. El niño de "Juan el Oso" se convierte en un joven fuerte que es capaz de quitar la piedra de la entrada de la cueva y lanzársela a su padre que fallece. Pulgarcito se salva a sí mismo y a sus hermanos gracias a su inteligencia, cambiando el gorro que llevaban por las coronas de oro de las hijas del ogro.

En esta línea, Elsa pequeña, de la novela *Melocotones helados*, es recluida por los caballeros de la Orden del Grial en un chalet y, posteriormente, en el monte, junto a otros integrantes de la secta, pero consigue huir. En consecuencia, Elsa grande ha de

recluirse, a su vez, en Duino al recibir amenazas de muerte; cuando su prima fallece y el peligro cesa, puede regresar por sí misma a su vida. Ninguna de las dos jóvenes es salvada por un varón, aunque el novio de la mayor fantasea con el rescate y con llegar como un príncipe azul junto a su dama, al igual que acontece en los cuentos de hadas: "La encontró hermosa, melancólica, desconocida. No era hablador, su misión no era componer bellas frases. Hizo un gesto con los hombros (*aquí estoy, al final he venido a por ti, cómo pudiste creer algún día que te abandonarías*), y sonrió ante su sonrisa" (Freire, 1999: 258).

En cuanto al desarrollo de la historia, "Hänsel y Gretel" de los hermanos alemanes es similar a "Pulgarcito", ya que, en ambas historias, los niños son abandonados por sus padres en el bosque; posteriormente, llegarán al hogar del enemigo y tendrán que auxiliarse ellos mismos para sobrevivir. Esto marca una diferencia con respecto a otros relatos en los que el personaje adulto socorre al niño, como el cazador que ayudará y liberará a Caperucita Roja y a su abuela del lobo en la versión de los hermanos Grimm.

En el desenlace del cuento de los hermanos, Gretel empujará a la bruja al horno y conseguirá salvar a su hermano Hänsel. Es infrecuente que, en los cuentos populares, una mujer (independientemente de su edad) salve a un varón, como ocurre en la narración de los Grimm, o en *El mago de Oz*, en el que Dorothy ha de enfrentarse ella sola a la Maligna Bruja de Occidente, que la tenía retenida en su castillo, para posteriormente liberar a sus amigos con la colaboración de los Winkies.

En la obra de Carlo Collodi, Pinocho y Gepeto se encuentran aprisionados en el interior del monstruo marino, pero el niño logra huir de allí junto a su padre adoptivo. En *Peter Pan* de J. M. Barrie, Wendy, John y Michael deciden marcharse del País de Nunca Jamás y regresar a casa, pero les apresa el capitán Garfio hasta que Peter Pan y los niños perdidos les rescatan.

En *Cuatro por cuatro*, los alumnos están internados en un centro y esto les imposibilita salir de él. Aún así, los alumnos no becados realizan excursiones eventuales

y escapadas con sus familiares, por lo que no están totalmente confinados; los becados no tienen opciones de marcharse del colegio. A pesar de todo ello, no se consideraría un encierro similar al de los cuentos populares, puesto que podría efectuarse por seguridad de los propios estudiantes, sino solo un severo aislamiento.

Sin embargo, en el desenlace se descubre con pavor que algunos estudiantes no becados y problemáticos son encerrados en habitáculos para cubrir las necesidades sexuales de los directores, subdirectores, profesores del internado y algunos amigos de estos. Esa reclusión es similar a la que sufren personajes como "Rapónchigo", aunque las brutalidades sexuales que se narran en la obra de Mesa no se hallan en los cuentos populares. La alumna que intentó fugarse y a la que nadie rescatará, Celia, se suicida debido a estos abusos y Marcela los sufre en la segunda parte de la novela. Uno de los profesores construye una ficción sobre lo que les ocurre a esas niñas confinadas en la llamada *cloaca*:

CUATRO POR CUATRO. Su pequeño mundo. La niña da una vuelta más, se acuesta y se levanta, espera.

Algunas veces abren las puertas. Suele ser para dejarle la comida, buena comida servida en platos de plástico. Pero a veces, también, abren la puerta para sacarla un ratito. (Mesa, 2016: 257)

El encerramiento puede concluir en una huida de la protagonista que intenta escapar de su previsible destino. "La sirenita" renuncia al mar para conocer a su príncipe y "El patito feo", del mismo autor, abandona a las aves que le atacan continuamente. La de Cenicienta, tanto en la versión de Perrault como en la de los Grimm, es una marcha temporal originada por los bailes reales a los que asiste y la fuga de Blancanieves está motivada por la clemencia del cazador que le permitirá sobrevivir sin salir del bosque. Peter Pan se escabullirá ante el ofrecimiento de la señora Darling de adoptarle, puesto que él no quiere crecer.

Al igual que en el relato original, la protagonista del relato de Riera se aparta de la vida marina para adaptarse a la terrestre, mientras que, en la reescritura de Sanz, es el

cazador quien deja marchar a Blancanieves. En *La reina de las nieves* de Martín Gaité, Kay seguirá a la Reina de hielo, quedando atrapado por ella y alejándose de Gerda, al igual que en el relato de Andersen, mientras el protagonista huye del coche de Ángela y, al comienzo de la historia, de su pasado.

Celia, la niña protagonista de la primera parte de *Cuatro por cuatro*, intentará huir del colegio, pero es apresada nuevamente en el Wybrany College; sin embargo, el profesor sustituto de la segunda parte, logra salvar su vida marchándose del internado y callando todo lo que sabe. Nadie rescatará a Agua Fría, por lo que la niña protagonista de *Temblor*, tendrá que huir de su encierro en el *Talapot*, una fortaleza que recuerda al castillo de los cuentos populares, descartando convertirse en sacerdotisa cobalto, uno de los más altos rangos dentro de la jerarquía de poder, y uniéndose a los renegados.

En *El mismo mar de todos los veranos*, se distingue un encierro, propiciado por la protagonista, en la casa de su abuela, que alienta a su madre y a su hija para que le permitan permanecer sola en ese lugar; sin embargo, posteriormente, llamará a Clara que la acompañará en su tristeza, un gesto, ejecutado por una mujer, que es como una salvación para la profesora. A diferencia de los cuentos tradicionales, en los que la princesa es recluida por otro personaje, en la primera novela de Tusquets es la protagonista quien decide quedarse sin ninguna compañía tras el fallecimiento de su abuela:

He querido quedarme sola en la casa, después de tantos besos húmedos, de tantos estrechos abrazos, de tantas palabras flotando entrañables y vacías a mi alrededor, he querido que todos se marcharan antes en sus coches y quedarme yo la última, para ordenar un poco todo esto he dicho, y mi madre y mi hija, aunque han intercambiado rápidas miradas de consulta y extrañeza, han decidido no intervenir y dejarme aquí sola. (Tusquets, 1990: 143-144)

Posteriormente, siente la necesidad de que su amante acuda con ella, de que la rescate y amortigüe su sufrimiento, y así se lo pide. Clara irá a su lado y se podría asimilar como un salvamento del infierno en el que se haya la protagonista :

Y, por primera vez, soy yo la que recorro a Clara —se invierten finalmente los papeles—, y la llamo con dedos temblorosos, equivocando los números, teniendo que reempezar cinco o seis veces, y oigo sonar el teléfono allá en su casa con el corazón en la garganta, invocando a todos los espíritus benignos para que no me digan que ha salido, y repito —cuando oigo su voz al otro lado del teléfono— repito su nombre como una exhortación, una mágica palabra de dos sílabas sonoras, y le pido que venga, ahora mismo, inmediatamente, que lo deje todo y venga, porque ha muerto mi abuela y el entierro ha sido un horror y estoy sola en la casa y la necesito. (Tusquets, 1990: 144)

Aún así, un enclaustramiento similar debe haberse producido anteriormente en casa de sus padres, ya que la protagonista, antes de conocer a Clara, afirma que "me he encerrado aquí como se refugia una alimaña enferma en su cubil" (Tusquets, 1990: 29-30).

Este análisis confirma que el encierro, el rescate y la huida son motivos que se presentan con asiduidad, tanto en los relatos populares como en las obras contemporáneas. En estas novelas y cuentos de los siglos XX y XXI, el personaje encerrado puede no ser una mujer, y su liberador no tiene por qué ser un hombre. Los personajes son capaces de liberarse por sí mismos de sus ataduras y se prefiere la huida frente al rescate.

3.5 El amor

El amor es uno de los motivos recurrentes de los cuentos de hadas: el príncipe buscará a la princesa sin descanso, luchará contra las más terribles criaturas y, finalmente, encontrará a su amada que le estará esperando; entonces ellos se enamorarán a primera vista, se casarán y obtendrán un reino en el que vivirán felices para siempre. Esta estructura no dista mucho entre unos relatos y otros.

De acuerdo con este modelo, el amor triunfa en "Cenicienta o el zapatito de cristal" y en "La Bella Durmiente del bosque" de Perrault, en "La Cenicienta", "La Bella

Durmiente", "Blancanieves" y "Rapónchigo" de los Grimm, en "La Bella y la Bestia" de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, en "La cierva del bosque" de Madame d'Aulnoy y en "El príncipe encantado", compilado por Rodríguez Almodóvar.

Este sentimiento no se puede corromper ni mitigar; de ahí que el héroe o príncipe soporte los más duros castigos como el joven de "Rapónchigo" que queda ciego tras caer desde la torre sobre unos espinos y, tras años vagando por el bosque, logra encontrar a su enamorada en el desierto que, con sus lágrimas, sana su ceguera. Es frecuente que el reencuentro de los personajes cure las desgracias y solvente las adversidades que anteriormente se han originado.

El enamoramiento se produce en el primer encuentro, cuando los personajes se contemplan por primera vez, aunque, en ocasiones, este acercamiento inicial se produce, previamente, en sueños como en "La Bella Durmiente del bosque":

Se acercó temblando y maravillado y se arrodilló a su lado. Entonces, como había llegado el fin del encantamiento, la Princesa se despertó; y, mirándolo con ojos más tiernos de lo que una primera mirada puede permitir, dijo:

—¿Sois vos, Príncipe mío? Os habéis hecho esperar mucho tiempo.

El Príncipe, encantado de aquellas palabras y más aún del modo de decirlas, le aseguró que la quería más que a sí mismo. Sus razones resultaron desordenadas, pero por eso gustaron más. Poca elocuencia, mucho amor. Estaba más confuso que ella y no hay de qué extrañarse. A ella le había dado tiempo de soñar en lo que tendría que decirle, porque parece ser (la historia, sin embargo, no dice nada de esto) que el hada buena le había proporcionado el placer de soñar cosas agradables durante tan largo sueño. (Perrault, 2010: 114-115)

El amor a primera vista se distingue en alguna de las obras contemporáneas como "El castillo de las tres murallas", en el que Serena queda perdidamente enamorada del maestro de música: "No había visto en toda su vida ni en ninguno de sus sueños a un joven más hermoso" (Martín Gaité, 1997: 46). A pesar de que la reina no ha soñado con el profesor, a él sí le resulta familiar ella: "¿Nos hemos conocido antes?" (Martín Gaité, 1997: 46). Este sentimiento también conquistará los corazones de Edward Woolf y

Rebeca Little en *Caperucita en Manhattan*, aunque el lector no asiste al encuentro inicial.

En la novela fantástica de Rhei, el primer encuentro entre el campesino Bruni, que por la Ruleta del Destino debe liberar a la princesa, y Hereva es posterior al primer beso entre esta y Laín. Aunque Bruni sea el caballero que, por los patrones del relato popular, tenga que liberarla del dragón y conquistarla, no parece que ese sea el deseo de la joven. Tampoco parece el de él, ya que se siente atraído por otro personaje y no quiere enfrentarse al monstruo hasta que no haya contemplado si la princesa es bella; posteriormente, se lamenta de que la Ruleta no tenga en cuenta las compatibilidades de la pareja que pretende unir ni de que no haya saltado esa chispa al conocerse, lo que contrasta con la idea, que se sustrae de los cuentos de hadas, de que los enamorados están hechos el uno para el otro y se enamoran al contemplarse (si no se han soñado previamente):

—Lo que pasa es que yo había esperado que esa princesa fuera más... algo así como... no lo sé, que nos mirásemos y hubiera una conexión. Pensaba que las cosas estaban mejor planeadas, y que si la Ruleta te encarga la Tarea de "rescatar a la princesa del dragón" de modo que luego hay que casarse con ella, al menos tendría que estar previsto que se tratase de alguien... compatible. (Rhei, 2016: 147)

Ocasionalmente, este amor se sellará con un beso entre los enamorados como el de "La Bella Durmiente" de los hermanos alemanes que romperá el hechizo y despertará a la princesa: "Yacía en la cama, tan hermosa, que el mozo no podía apartar de ella los ojos; luego se inclinó y le dio un beso. No bien la tocaron sus labios, la princesa abrió los ojos y, despertándose, le dirigió una mirada llena de amor" (*La Bella Durmiente*, 106). Aún así, esta muestra de afecto es más representativa en los largometrajes de Disney que en los cuentos populares.

En *Róndola*, este primer beso entre Hereva y Laín se anticipará a la aceptación de la petición de matrimonio por parte de la princesa; sin embargo, el personaje masculino, que se transformará en un dragón, partirá, quedando sola la princesa y

descuidando las pautas que fijan los relatos maravillosos con respecto al comportamiento del héroe. Este tampoco representará la idealización de caballero, puesto que está enamorado de otra mujer y solo pretende casarse con la princesa porque su madre así se lo ha exigido.

El beso en *También esto pasará* pierde ese significado de ser una muestra del amor verdadero cuando la protagonista los entrega en los labios a sus hijos y amigos. De hecho, una de sus amigas la acusa de darlos con demasiada soltura, pero Blanca se disculpa alegando que:

Mis besos son míos. Yo no doy explicaciones a nadie sobre lo que hago con ellos, los reparto como me da la gana, los comparto con quien quiero. Como el dinero. Sólo que los besos los tiene todo el mundo, son mucho más democráticos, más peligrosos también, nos ponen a todos al mismo nivel. Y si tú hicieses lo mismo, si todo el mundo hiciese lo mismo, el mundo sería un poco más caótico, pero mucho más divertido. (Busquets, 2015: 142-143)

Este gesto de repartir besos al libre albedrío contrasta con el recato presente en torno a ellos y la trascendencia que se les otorga en los cuentos de hadas. Para este personaje femenino son una demostración de cariño, como podría ser un abrazo, y no implican una atracción sexual ni es necesario que los reciba una pareja.

El beso puede ser sustituido por la promesa de matrimonio que, de igual modo, quebrará el encantamiento como sucede en "La Bella y la Bestia":

—¡Oh, no, mi querida Bestia, no os muráis! —exclamó la Bella—. Tenéis que vivir para poder casaros conmigo. ¡Os concedo mi mano desde este momento! Juro que os pertenezco. ¡Ay! Yo pensaba que lo único que sentía era amistad, pero la angustia que he sentido me ha hecho descubrir que sería incapaz de vivir sin vos.

Apenas hubo pronunciado estas palabras cuando vio el castillo refulgente de luces. Se oía música y se veían fuegos artificiales, como si se estuviera celebrando una gran fiesta; se volvió hacia la bestia de terrible aspecto, y cuál no sería su sorpresa al ver que había desaparecido. A sus pies no vio más que a un príncipe más hermoso que la

luz del sol, que le daba las gracias por haber acabado con su encantamiento. (LePrince de Beaumont, 2012: 79)

En estos cuentos de hadas no importan las diferencias sociales de los personajes si existe ese amor verdadero. Cerda Gutiérrez sostiene que: "La imagen del amor se convierte en el gran vencedor de todos los obstáculos sociales y económicos" (1985: 290). Este sentimiento precede al enlace como le ocurre al personaje femenino de Jeanne-Marie LePrince de Beaumont, hija de un comerciante, que se casará finalmente con el príncipe. De igual modo, en las obras contemporáneas, el amor triunfará a pesar de las desigualdades sociales de los personajes: en *Róndola*, el paladín campesino Bruni conquistará a la princesa Erbin, al igual que en "El castillo de las tres murallas", el humilde Amir enamorará a Altalé.

El casamiento se presentará como la única opción posible para una mujer; por ello, la mayoría de estos relatos populares finalizan con un enlace. En algunas novelas actuales persiste esta tendencia como en *Melocotones helados*: Rosa se unirá en matrimonio a Esteban tras la guerra, ya que es una de las pocas salidas con las que una mujer podía contar en una situación tan precaria, y alude a su inferioridad: "Una mujer sin un hombre es poco más que un barco con el ancla perdida" (Freire, 1999: 88).

En *También esto pasará*, la protagonista, tras un encuentro sexual con su exmarido, le pide matrimonio: "—Casémonos. —Lo digo con la frivolidad y la ligereza con la que suelo hablar de las cosas importantes y graves" (Busquets, 2015: 127). Él rechazará esta proposición y, como si se rompiera el encantamiento, el personaje masculino regresa a Barcelona con su novia y actual pareja. La propuesta de enlace no implica una aceptación de este, tal y como ocurría en los cuentos tradicionales; *Róndola* es otro ejemplo en el que las peticiones de nupcias son rechazadas, aunque en este caso es Hereva, el personaje femenino, quien rehúsa.

Elsa grande de *Melocotones helados* incluye el matrimonio y la maternidad como obligaciones de toda mujer, junto a otros intereses, como el maquillaje, un objeto tradicionalmente femenino:

Lo esencial para las chicas no tenía nada que ver con lo que preocupaba a los chicos: el disco nuevo, tener pechos, el lápiz de labios rosa, conseguir permiso para quedarse hasta la una, un novio agradable, entrar en la universidad, salir con honor de la universidad, lograr ese empleo, casarse, continuar trabajando, continuar casada. Tener un bebé a quien enviar a la escuela con un bonito pañuelo bordado. Hubo que luchar vehementemente por lo que importaba. (Freire, 1999: 49)

Fernández Rodríguez afirma que: "En cualquier caso, en los cuentos de hadas el matrimonio es el final feliz por antonomasia, el estado ideal para la mujer y, en definitiva, el único en el que puede aspirar a la felicidad" (Fernández Rodríguez, 1997a: 97). En esa línea, la autora feminista Lijtmaer denuncia que el casamiento, que en muchas ocasiones es la etapa que precede a la maternidad, se refleja tradicional y socialmente de una forma determinada que es negativa para la mitad de la población: "emparejarse es el único final feliz posible para una mujer. Siempre. Sin excepciones" (Lijtmaer, 2017:49).

Generalmente las protagonistas femeninas forman parte de la realeza o la nobleza antes de prometerse con los príncipes. La Cenicienta de Perrault es hija de un *gentilhombre*, y la Bella Durmiente y Blancanieves son hijas de reyes. Este sentimiento conducirá al enlace y a un hipotético final feliz que durará toda la eternidad. Bettelheim y Fernández Rodríguez plantean la duda de lo que ocurrirá entre la pareja después del enlace: "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" (Bettelheim, 2010: 372-373).

Después de la ceremonia nupcial los relatos maravillosos concluyen en su mayoría con la vaga e imprecisa expresión "vivieron felices hasta el fin de sus días". En consecuencia, apenas existen ejemplos de cuentos de hadas que representen lo que ocurre una vez celebrada la boda, los problemas a los que han de enfrentarse los recién casados, etc. (Fernández Rodríguez, 1997a: 95)

En *Róndola* existe un encuentro tras la boda, en la que los enamorados abren los regalos que les han enviado con motivo de su enlace; no existen escenas posteriores, en

las que se representen los conflictos que se puedan generar en la pareja. Aún así, se desconfía de un final feliz que dure para siempre y, por ello, el compromiso del casamiento únicamente comprende una corta temporalidad: "Por tres años, con bienes separados y en la opción monógama" (Rhei, 2016: 589).

El problema radica en si realmente la protagonista siente ese amor o si simplemente se encuentra en deuda con su salvador por haberla rescatado de un desgraciado destino. Bettelheim cuestiona ese enamoramiento de los cuentos populares por parte del personaje femenino: "Cenicienta, al final de la historia, está realmente preparada para contraer matrimonio y ser feliz. Pero ¿ama, en realidad, al príncipe? En ningún punto del relato se nos habla de ello" (Bettelheim, 2010: 368-369).

Cuando el príncipe se lleva a Blancanieves, inmóvil en su ataúd, ella, por casualidad, tose y expulsa el trozo de manzana venenosa adherido a su garganta, con lo que recobra la vida. Bella Durmiente se despierta cuando su amante la besa, y las vejaciones de Cenicienta terminan en el instante en que la zapatilla se ajusta a su diminuto pie. En cada una de estas historias —así como en otras muchas— el libertador demuestra, de alguna manera, el amor que siente por su futura esposa. Por el contrario, nada sabemos acerca de los sentimientos de las heroínas. [...] Parece que estos relatos evitan, deliberadamente, la afirmación de que las heroínas están enamoradas. (Bettelheim, 2010: 371)

Domínguez García analiza lo que supuso para las protagonistas de las películas de Disney el casamiento con el príncipe. Pese a que en esta investigación no se indaga con profundidad en los largometrajes, la actuación de los personajes femeninos es muy similar a la de estas narraciones populares. La mujer, sea princesa o plebeya, queda subordinada al hombre, perdiendo su propia autonomía:

Sin embargo, tengo bien presente que ni la Cenicienta ni la Bella Durmiente ni la Sirenita, por mucho que Disney nos lo hicieron creer, fueron felices. Sus vidas giraron siempre en torno a la figura masculina más próxima, se casaron con perfectos desconocidos y sacrificaron su vida por unas normas que, en la mayoría de los casos,

lo único que hicieron fue constreñir sus capacidades como mujeres. (Domínguez García, 1999: 9)

En todo caso, se debe advertir que la protagonista sufre un intercambio: su persona pasa de manos del padre o de la madrastra a las del príncipe o caballero. Lijtmaer evidencia que "el matrimonio, históricamente, es una metáfora de la entrega de la mujer a un nuevo dueño, y el acto va acompañado de un negocio basado en la fantasía del final feliz y de la virginidad, la tradición y la mujer como ofrenda" (Lijtmaer, 2017: 114). Aunque esta nueva situación continúe oprimiendo su libertad y capacidad de decisión como mujer, algunos de esos personajes femeninos logran alejarse de la servidumbre gracias al casamiento como es el caso de Cenicienta; después del enlace, inevitablemente, tendrá que atender a su esposo e hijos, aunque se presupone que las condiciones serán mejores para ella.

La protagonista de *Róndola*, por ejemplo, duda a menudo acerca de sus sentimientos e incluso vacila en más de una ocasión con el enlace y con quien debería casarse. De hecho, antes de que sus padres le presenten al candidato con el que está obligada a desposarse, imagina cómo será su vida tras la boda y reflexiona sobre la limitada libertad de la que disfrutará:

Lo cierto era que, incluso después de casada, el mundo seguiría siendo tan pequeño como hasta aquel momento. A ella solo se le permitiría conocer el mundo "real", la limitadísima porción de dependencias y jardines que pertenecían a la realeza y a la alta aristocracia. Todo lo que había fuera, todo lo que se veía a través de las ventanas, era tan inaccesible para ella que parecía no existir. Por eso Hereva lo llamaba el mundo "no real".

Su única libertad sería la de conocer a otra persona y escuchar lo que ese marido quisiera contarle: sus viajes, sus batallas. Se trataba de una libertad diminuta, pero estaba dispuesta a aprovecharla por completo. (Rhei, 2016: 27)

Aún así y al igual que en los cuentos tradicionales, existe un casamiento en el desenlace de la obra. No obstante, en los días previos al enlace, la joven se debate entre otros candidatos e incluso varios conflictos y tiranteces entre los personajes

desestabilizan una posible unión. Finalmente, Rhei reconducirá su obra y Hereva se unirá en matrimonio a Arving; de hecho, casi todos los personajes (principales y secundarios) encontrarán a una pareja en el transcurso de la historia, aunque no siempre el amor es prioritario frente a otras cuestiones.

A diferencia de la novela de *Róndola*, en *El mismo mar de todos los veranos*, el enlace es la fatal consecuencia que ha de padecer la protagonista, tras el suicidio de su novio Jorge. La vida en matrimonio con Julio será un sacrificio para ella: "Jorge que me arrastró a esta muerte, que eligió a Julio —sin conocerle— para que perpetuara en forma de muerte lo que pudo haber sido para siempre vida" (Tusquets, 1990: 216).

Agua Fría, de *Temblor*, se casará con Zao, el joven de la tribu de los Uma, en una ceremonia ritual, en la que los novios, y posteriormente todos los allí congregados, toman un "bebedizo caliente confeccionado con agua, miel, y el jugo de una raíz de propiedades intoxicantes" (Montero, 1990: 201). No obstante, el enlace no se produce en el desenlace de la novela, sino antes de la batalla final, por lo que esa unión no promete un final feliz para la joven.

Únicamente existe un ejemplo en el que el amor recíproco no conduce al casamiento o no se deja constancia de ello. En el desenlace de "Rapónchigo" de los Grimm, se especifica que se dirigieron al reino del príncipe donde fueron felices, aparentemente sin ser consortes: "Se la llevó a su reino, donde fue recibido con un gozo inmenso y vivieron felices y contentos durante muchos años" (*Rapónchigo*, 116). Esta solución es una excepción en los relatos tradicionales.

No en todos los cuentos populares el amor vence frente a las adversidades. Hans Christian Andersen era un especialista en desenlaces trágicos. En "La sirenita", después de los sacrificios que la joven realiza por su amado, este se enamora de otra mujer, provocando que la sirena, al no querer asesinarle y consumir el nuevo hechizo, se convierta en espuma de mar; además, como señala Cashdan: "la Bruja del Mar, que figura entre las brujas más malévolas de la literatura en los cuentos de hadas, escapa ilesa" (Cashdan, 2000: 167). "El valiente soldadito de plomo", prendado de la bailarina

desde el inicio del relato, consigue contemplarla por última vez antes de que ambos personajes caigan a la chimenea, fundiéndose en un corazón de plomo.

Al igual que en el relato original, el de la sirena de Carme Riera será un amor no correspondido, mientras que en la reescritura de Marta Sanz, *Blancanieves*, liberada de su imparable procreación, no se enamorará de un príncipe, sino que tendrá varios candidatos a los que besar, descartando esa concepción de un único amor posible: "incluso pudo besar a príncipes exiliados, mendigos y oficinistas sin miedo a que un enanito se le fuese a escurrir de entre las piernas en el momento más inoportuno" (Sanz, 2014: 38).

A pesar de que el amor no venza, en el relato del danés, la sirena besa al príncipe tras salvarle del naufragio, pero él no responde a ese beso: "La sirena besó su bella y despejada frente y acarició su cabello. Pensó que se parecía a la estatua de mármol de su jardincito, y volvió a besarlo, deseando que viviera" (Andersen, 2015: 136); en todo caso, esos besos parecer recaer sobre la frente. En la reescritura de Riera, en la que el joven tampoco participa de ese gesto de amor, se indica que es el primer beso de la sirena, y esta vez se produce en los labios:

Después de contemplarlo un rato a mis anchas, me pareció que era el ser más hermoso que nunca había visto y aproveché su inconsciencia, pues de otro modo no me hubiera atrevido, para acariciar su cuerpo. Mientras lo hacía él abrió los ojos y me miró dulcemente. Luego abrió los labios y le besé. Lo besé yo sin que él me hubiera enseñado. Fue mi primer beso y confieso que enseguida tuve ganas de repetir. (Riera, 2015: 53)

A diferencia del beso de "La Bella Durmiente" en la versión de los Grimm, en la de Riera, el hechizo aún no se ha producido ni la sirena se ha transformado, por lo que este gesto simplemente ilustra el afecto y el amor que siente la protagonista hacia el personaje masculino. La ruptura de la maldición, en este caso, estará relacionada con la muerte del príncipe.

La pareja formada por Elsa grande y Rodrigo de *Melocotones helados* tendrá dificultades desde que la joven recibe amenazas y ha de marchar a Duino. A pesar de que se presenta como un noviazgo dichoso y sin contratiempos, al final de la novela la protagonista discute con su enamorado y se plantea una vida sin él, sin su príncipe azul, un desenlace contrario al de los cuentos de hadas.

El amor tampoco triunfa en *Cuatro por cuatro*. La atracción que siente el profesor por Marieta se diluye cuando comprende que es amante del subdirector y que está comprometida con silenciar las atrocidades que ocurren en el centro; posteriormente, este se enamora de Gabriela, la mujer que limpia su habitación, pero la pareja se separará finalmente cuando el docente huye del internado para salvar su vida y ella continúa trabajando allí. Tampoco existe un enamoramiento entre Violeta y Denis en *Las efímeras*, ni se narra ningún gesto amoroso.

Sin embargo, en *Róndola*, la protagonista se debatirá entre varios amores desde el inicio: Laín, que es pronto descartado, el músico Karl, Braw, Arving o el príncipe Perillinen; incluso tendrá varias proposiciones de matrimonio de diferentes hombres que rechazará. Finalmente, en los últimos episodios elegirá a Arving y se casará con él, aunque su matrimonio se fijará en base a un periodo máximo de tres años, con posibilidad de prórroga, recelando del principio de los cuentos de hadas de que el amor durará para siempre. Es significativo que, al igual que en "La Bella y la Bestia" de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont, tras rechazar varias propuestas de enlace, la princesa Hereva se una en matrimonio con Arving, que representaría el hombre monstruoso o la bestia de la novela. Además, se distinguen parejas homosexuales como la de De Riteris y Anónimo, y la formada por una mujer ogro, Orokosa, y un personaje masculino, el asesino Barbazul. También se aprecia un personaje transexual que escaparía de los géneros normativos que resultan tan inflexibles.

Del mismo modo, en *El mismo mar de todos los veranos* se distingue una relación homosexual entre la protagonista y su alumna Clara. Previamente había sufrido una derrota del amor cuando Jorge se suicida dejándola sola; posteriormente, ella abandona a Clara por regresar con su esposo Julio, al que no ama. Este desenlace ya se

vislumbra cuando la protagonista confiesa que únicamente le hacen llorar los cuentos de hadas, enunciando solamente aquellos con finales trágicos y excluyendo los que concluyen felizmente, lo que resulta algo significativo:

sólo faltaría que Clara [...] viera que estoy llorando, y adivinara que lo único que irremisiblemente habrá de hacerme llorar no son las catástrofes que ocurren en la India, ni las atrocidades del Vietnam, no es siquiera lo absurdo de la condición humana, ni los abandonos de Julio ni mi propia irremediable soledad, ni este vacío sin fondo en el que ha naufragado mi vida, sino los tontos cuentos para niños con princesas infelices y muchachas abandonadas, las historias de patitos feos, de panteras que mueren en la nieve, de sirenas convertidas en espuma. (Tusquets, 1990: 133)

No obstante, en esta obra se incluyen reflexiones sobre el amor y se defiende la libertad de querer a cualquier individuo, independientemente de su sexo: "y por qué no hacer la guerrilla en las selvas amazónicas, o el amor con quien se me antoje bajo las estrellas, [...] siempre mejor que esta representación mediocre de un yo en el que no me reconozco" (Tusquets, 1990: 212).

La protagonista, ya de joven, siente deseos de amar, aunque nunca podrá alcanzar una felicidad plena y duradera con Jorge y Clara, los dos amores de su vida:

porque a mis catorce a mis quince o a mis diecisiete años yo no tenía muslos, ni vagina, vientre, y no sabía nada todavía de una posible herida entre las piernas, no sentía siquiera mis senos: sólo un deseo macizo, ineludible, de amar, una necesidad de amar tan feroz, tan desesperada, como imaginaba pudieran serlo el hambre o la sed, una errabunda y perpleja necesidad de amar. (Tusquets, 1990: 121)

Pese a que el amor no vence al miedo, se distingue ese sentimiento entre la profesora y su alumna:

Clara inventa para mí segundo tras segundo —ha tenido forzosamente que inventarlo, pues ni ella ni yo sabíamos que pudiera existir tan siquiera—, un amor vacío de programas y de metas, tan tierno y torpe y delicioso y sabio como el de dos adolescentes que llevaran siglos ocupados en amarse, un amor que no conoce apenas paroxismos ni desfallecimientos —no hay antes ni después—, porque donde el placer

debiera culminar y el deseo morir queda encendido un rescoldo sutil y voluptuoso.
(Tusquets, 1990: 181-182)

El caso de *También esto pasará* es peculiar, ya que, pese a que Blanca ha tenido varias parejas a lo largo de su vida y, en el momento en que se desarrolla la novela, no se define por ninguna, aunque descarta varias, esta situación es algo secundario por la situación en la que se encuentra. Su madre acaba de fallecer y ella afirma que el verdadero amor de su vida fue el suyo, relegando a los personajes masculinos que ha amado a un segundo plano:

Yo ya no puedo abrir un libro sin pensar en ti, con los hombres es distinto. Supe, instintivamente, desde muy joven, que esa parte de mi vida tenía que preservarla de ti o también la invadirías con tu egoísmo, tu generosidad, tu lucidez y tu amor. Me observaste enamorarme y desenamorarme, romperme la crisma y volver a ponerme en pie, desde una distancia prudencial, disfrutando mi felicidad y dejándome sufrir en paz, sin aspavientos ni demasiadas indicaciones. En parte consciente, supongo, de que el amor de mi vida eras tú y de que ningún otro amor huracanado podría con el tuyo. Después de todo, amamos como nos han amado en la infancia, y los amores posteriores suelen ser sólo una réplica del primer amor. Te debo, pues, todos mis amores posteriores, incluido el amor salvaje y ciego que siento por mis hijos.
(Busquets, 2015: 77)

En esta novela de Busquets no existe un casamiento, ni escenas románticas como las que se encuentran en los relatos populares; todo el amor está dedicado a un único personaje: la madre de la protagonista. En cuanto al amor romántico, para Blanca, no es eterno ni atemporal como el de las princesas de los cuentos; para ella es temporal y volátil, por lo que nos debemos adaptar a sus circunstancias y plantearnos a quién debemos amar en cada momento de nuestra vida.

En *Temblor*, Agua Fría tendrá varias parejas afectivas y sexuales a lo largo de la novela. Su última relación la mantiene con Zao, un guerrero Uma, que fallece al defenderla de dos sacerdotes que la atacan cuando intentan entrar en la fortaleza del

Talapot. Otro guerrero Uma, consciente de que está embarazada, pide su mano, pero ella le rechaza, renunciando a la ayuda masculina y a un posible amor:

— ¿Dónde te habías metido? —gruñó Dogal—. Nos vamos a casa. Como llevas en ti al hijo de Zao, de ahora en adelante serás mi segunda mujer y comerás en mi fuego. ¿Dónde están tus armas? Dámelas. Ya no las necesitas. [...]

— Gracias por tu ofrecimiento, Dogal, pero no voy a volver contigo. Lo siento. El guerrero abrió los ojos de par en par, estupefacto.

— ¿Que no vienes? ¡Cómo que no vienes! Llevas al hijo de Zao dentro de ti, A un guerrero Uma, de la estirpe de Bala. Tú volverás conmigo. Te lo ordeno.

— Tú no puedes ordenar nada, Dogal —respondió la muchacha suavemente—. Yo no soy de tu gente... ni de tu mundo. Te agradezco mucho, a ti y a todo el valeroso pueblo Uma, la ayuda que me habéis prestado. Vuestro coraje, vuestra hospitalidad. Pero nuestras vidas son muy distintas, y será mejor para todos que nos separemos. Estoy segura de que Bala lo comprenderá. Presenta mis respetos al muy sabio y gran jefe. (Montero, 1990: 249)

Con respecto al amor, se aprecian dos soluciones en las obras contemporáneas. En primer lugar, se distinguen reformulaciones de relatos, como el de Riera o el de Matute, en el que se respeta el desenlace de la historia de amor, independientemente si es feliz o infeliz, y narraciones muy influenciadas por la cuentística tradicional que no innovan en su resolución como "El castillo de las tres murallas" de Martín Gaité, en el que, como se prevé desde el inicio, Altalé y Amir serán felices juntos, sin que otro pretendiente les incomode.

En segundo lugar, se aprecia una tendencia en la que las protagonistas de estas historias deciden entre distintos hombres, pudiendo tener relaciones con varios individuos, e incluso no quedándose con ninguno, demostrando que una mujer no necesita a una pareja a su lado. El amor escapa de esa idealización presente en los relatos populares y rompe con lo normativo, creando parejas homosexuales, como en la obra de Tusquets y en la de Rhei, o de distinta naturaleza en el caso de esta última.

A diferencia de los cuentos de hadas, en los que el amor resulta vencedor y la princesa se marcha feliz con su amado, en las novelas contemporáneas se pierde parcialmente ese hechizo en algunos casos y en otros se produce una fractura, quedando el amor derrotado. Las relaciones utópicas tienden a desaparecer y se plasman los problemas que enfrían o dañan un idilio. Se apuesta por relaciones más abiertas y se cuestiona la temporalidad de ese sentimiento.

4. Vestigios de los cuentos de hadas

En algunas obras contemporáneas se aprecian huellas, indicios o señales que subyacen de los cuentos populares, formando parte de ellos intrínsecamente, pero sin ser un motivo recurrente. Por ejemplo, la importancia del cuerpo, el contexto histórico que rodea a esas historias o los seres que habitan en esos relatos.

Es fundamental analizar el comportamiento de los personajes presentes en las obras contemporáneas, relacionándolo con los planteamientos propuestos por Propp, y analizar su transformación y la forma en que aparecen en estos relatos y novelas de los siglos XX y XXI.

4.1 Lo corpóreo y la sexualidad

En los relatos tradicionales, el cuerpo tiene gran importancia y se aprecia en cuentos como en "Los zapatos rojos" del escritor danés, en el que la protagonista solicita que amputen sus pies con los zapatos introducidos en ellos. Algunos teóricos, procedentes del enfoque psicoanalista, han conectado algunas narraciones populares con partes del cuerpo y han asumido una relación con la sexualidad, rechazando cualquier otro significado posible y simplificando el sentido de algunas narraciones; así, por ejemplo, Bettelheim compara el zapato de Cenicienta con su vagina. Fromm se opone a estos supuestos vínculos, afirmando que: "Si no insistiéramos, repito, en que todos los sueños expresan satisfacciones de deseos y admitiéramos que pueden expresar toda clase de actividades mentales, llegaríamos a otra interpretación diferente" (Fromm, 2012: 111); su postura se ejemplifica con los análisis de "El traje nuevo del emperador" de Hans Christian Andersen:

La interpretación del cuento de Andersen en conexión con su interpretación del sueño de la desnudez es un buen ejemplo de la comprensión errónea de un cuento de hadas, determinada por la afirmación de Freud de que los cuentos de hadas, como los sueños

y los mitos, son necesariamente expresiones de deseos sexuales reprimidos. El cuento del traje nuevo del emperador no es la expresión desfigurada de un deseo exhibicionista. Se refiere a otra experiencia totalmente distinta: a nuestra facilidad para creer en las maravillosas cualidades imaginarias de las autoridades y nuestra incapacidad para advertir su verdadera dimensión. (Fromm, 2012: 110)

Actualmente estas relaciones entre lo corpóreo y lo sexual no terminan de convencer a la crítica feminista; de hecho, Fernández Rodríguez denuncia que estos análisis simbólicos presentan una visión muy negativa de la sexualidad femenina. Además, el cuerpo femenino, a diferencia del masculino, se convierte en un objeto de deseo y generalmente se tiende a cosificar.

Debido a las reelaboraciones que confeccionaron los recopiladores de estos relatos populares, la importancia del cuerpo y de la sexualidad aparece muy difuminada; aún así, se intuyen escenas sexuales que debían de aparecer en un primer momento y que, posteriormente, se han omitido de forma consciente. En palabras de Carter:

Eliminar el lenguaje *grueso* era un pasatiempo común en el siglo XIX, como parte del proyecto de convertir el entretenimiento universal de los pobres en refinado pasatiempo para las clases medias, en particular para los retoños de ese estrato social. La extirpación de las referencias a las funciones sexual y excretora, la atenuación de las escenas sexuales y las reticencias a la hora de incluir material *poco delicado* (o sea, chistes de contenido obsceno) contribuyeron a desvirtuar el cuento popular y, en efecto, desvirtuaron el concepto de la vida cotidiana encerrado en los mismos. (Carter, 2016: 27).

En todo caso, aún queda un rastro de aquella sexualidad presente en algunos relatos, como en "Caperucita Roja" del francés Charles Perrault, en el que inesperadamente la niña se quita su ropa siguiendo las indicaciones del lobo, una situación anómala en los cuentos populares, o la iniciativa de la propia Talía de desnudarse en "Sol, Luna y Talía" de Basile antes de encaminarse a la hoguera:

—Deja la torta y el tarrito de mantequilla encima del arca y ven a acostarte conmigo.

Caperucita Roja se desnudó y fue a meterse en la cama, donde se quedó muy sorprendida al ver cómo era su abuela en camisón. (Perrault, 2010: 122)

Pero la reina no quería oír excusas y, haciendo prender dentro del mismo patio del palacio una gran hoguera, mandó que la arrojasen dentro. Talía, que vio las cosas mal encauzadas, arrodillándose ante aquella le rogó que al menos le diese tiempo para despojarse de la ropa que llevaba. La reina, menos por misericordia de la pobre muchacha que por quedarse con esas prendas bordadas de oro y de perlas, dijo: "Desvístete, te lo concedo".

Y Talía empezó a desvestirse, y con cada prenda que se quitaba lanzaba un chillido: así, habiéndose quitado el ropón, la falda y el jubón, cuando fue a quitarse la saya lanzó el último grito, mientras la arrastraban a hacer la cernada para la coladita de las bragas de Caronte. (Basile, 2006: 433-434)

Bettelheim intuye que, en el caso de la niña, "se podría decir que el lobo no se come a Caperucita inmediatamente después de encontrarla en el camino porque quiere acostarse antes con ella: un encuentro de tipo sexual tiene que preceder al acto de 'devorarla'" (Bettelheim, 2010: 237). Un caso similar es el de "Juan el oso", recopilado por Rodríguez Almodóvar, en el que se advierte un acto de zoofilia cuando una mujer alumbró a un hijo tras ser apresada por un oso; se podría plantear que ha tenido relaciones anteriores con hombres, pero en el cuento no se especifica ni se menciona, en el inicio, a ningún varón.

También es significativa la descendencia de las protagonistas de los relatos. La Bella Durmiente de Perrault tendrá dos hijos, al igual que Rapónchigo ha dado a luz a mellizos; pese a que no se narre el encuentro sexual, es obvio que ha precedido al nacimiento de los descendientes. Sin embargo, algunos autores desmienten esta teoría como Bettelheim acerca del desenlace de "Rapónchigo":

Desde el momento en que viven juntos, ya no se habla más de los niños; son únicamente un símbolo del vínculo entre Nabiza y el príncipe durante su separación. Ya que no se habla de boda entre ambos ni se insinúa relación sexual alguna, esta

mención de los niños en los cuentos confirma la idea de que se pueden tener sin sexo, solo como resultado del amor. (Bettelheim, 2010: 158)

La omisión de una escena sexual entre los protagonistas no implica la inexistencia de esta. Este relato, al igual que muchos otros, sufrió recortes y modificaciones de sus recopiladores, suprimiéndose el acontecimiento que el investigador añora; no obstante, esto no supone que no se produzca, simplemente no se narra. Según Orenstein, en la primera edición del cuento, el príncipe era el amante de la joven y ella aparece embarazada:

Pero en la versión del relato que aparecía en la primera edición de la colección de los Grimm, Rapónchigo no sólo tiene un visitante, sino que éste es su amante: la bruja se entera de su engaño cuando la joven, que ha quedado embarazada, le pregunta ingenuamente por qué sus ropas ya no le quedan. (Orenstein, 2003: 56)

En todo caso, los descendientes no tienen especial trascendencia en los relatos tradicionales ni, generalmente, el narrador se detiene en ellos porque no contribuyen a la trama principal, ni aportan alguna significación en el encuentro de los enamorados, aunque es verdad que no existe el habitual casamiento en este cuento en concreto. De igual modo, en las obras contemporáneas como "El castillo de las tres murallas" de Martín Gaité, al ser un relato para niños, se omite la escena sexual que precede al embarazo de Serena, aunque ha debido efectuarse.

Más oscura y censurable resulta la que está considerada la primera versión de "La Bella Durmiente", titulada "Sol, Luna y Talía" de Giambattista Basile, en la que la joven es violada por el rey y despierta gracias a sus hijos que logran desprenderle el filamento del dedo:

Por fin llegó a la estancia en la que estaba Talía como encantada, y al verla el rey, creyendo que dormía, la llamó. Pero como no despertaba por mucho que hiciese y gritase, y habiendo quedado encandilado ante sus beldades, la llevó en brazos hasta un lecho y allí recogió los frutos de amor, y, dejándola acostada, regresó a su reino, donde no se acordó durante mucho tiempo de lo que había sucedido.

Al cabo de nueve meses, Talía descargó un par de criaturas, un varón y una hembra, que eran dos preciosidades de cuyo cuidado se encargaron dos hadas que aparecieron en aquel palacio, las cuales las pusieron en los pechos de la madre. Y una vez, queriendo chupar y no hallando la mama, le agarraron el dedo y chuparon tanto que le sacaron la arista, tras lo cual pareció como si Talía despertase de un profundo sueño y, viendo a su lado aquellas joyas, les dio el pecho y las quiso como a su vida. (Basile, 2006: 432)

Cuando Talía despierta y comprende que la han violado y que ha alumbrado a dos retoños, aguarda a que aparezca su caballero, esa larga espera común a todas las princesas. Cuando esto sucede, la protagonista queda conforme ante la violación y el trato recibido por parte del rey, se hace su amiga y acude con posterioridad ante su supuesta llamada. Se presupone que, si recibía comida, es porque el personaje masculino esperaba que algún día la joven despertara, puesto que aparentemente desconoce el nacimiento de sus hijos hasta esa visita:

Y mientras ella no sabía lo que le había ocurrido, encontrándose del todo sola en ese palacio, y con dos hijos, y viendo que le llevaban algún refrigerio aunque no sabía quién, el rey se acordó de Talía y, aprovechando una ocasión de salir de caza, fue a verla. Así, al hallarla despierta y con dos huevos pintados de belleza, sintió un placer inmenso. Contó entonces a Talía quién era y cómo había pasado todo, surgiendo entre ambos una amistad y un entendimiento grandes. Y, tras pasar unos días en su compañía, se despidió con la promesa de volver para llevársela. (Basile, 2006: 432)

Nuevamente, Bettelheim expone el elemento común en las versiones del cuento de "La Bella Durmiente":

A pesar de las enormes variaciones en cuanto a los detalles, el argumento central de todas las versiones de "La Bella Durmiente" es que, por más que los padres intenten impedir el florecimiento sexual de su hija, éste se producirá de modo implacable. Además, los obstinados e imprudentes esfuerzos de los padres no conseguirán más que evitar que la madurez se alcance en el momento preciso. Este retraso en la maduración está simbolizado por los cien años de letargo de Bella Durmiente, que separan su despertar sexual de la unión con su amante. Otro aspecto importante, íntimamente

relacionado con éste, es el de que tener que esperar largo tiempo para llegar a la completa satisfacción sexual no disminuye, en absoluto, su atractivo. (Bettelheim, 2010: 310)

La reescritura de "Blancanieves", de los Grimm, propuesta por Sanz se recrea en la procreación imparable de la joven; de hecho, solo con que la protagonista se acerque a un humano, vegetal, animal o fenómeno atmosférico da a luz a un nuevo ser que crecerá y envejecerá rápidamente. Destaca, además, que todo su cuerpo sea un órgano sexual que pueda ser concebido:

Pero había un hecho tan evidente como estremecedor: la fertilidad de Blancanieves era sobrenatural. Blancanieves rozaba con sus dedos una espiga de trigo y tenía un hijo; Blancanieves rozaba con sus labios el pico de un gorrión y tenía un hijo; Blancanieves rozaba con la punta de su pie un hormiguero y tenía un hijo; Blancanieves se empapaba de lluvia y tenía un hijo... Las gestaciones duraban unos minutos y los hijos de Blancanieves parecían potros o terneros: se ponían de pie nada más nacer, crecían casi sin que te dieras cuenta, salían corriendo, se perdían por el mundo mirando con miedo hacia atrás... Probablemente estaban condenados a morir muy jóvenes pero siendo en realidad muy viejos. Los nietos del rey vagaban por el mundo sin que nadie supiera de su condición ni de sus orígenes. (Sanz, 2014: 13-15)

El milagro de la fecundidad es una rutina en la vida de esta Blancanieves; sin embargo, aunque se presupone una relación sexual previa a la concepción, esa escena no aparece explícita ni se alude al placer que supone el sexo. En todo caso, la princesa no aguarda el tiempo prudencial para tener un primer encuentro sexual como el personaje originario.

La fertilidad de Gabriela de *Cuatro por cuatro*, víctima de los abusos sexuales que se cometen frecuentemente en el centro educativo, es controlada por el propio director y los altos cargos que evitan dejar huellas de las violaciones perpetradas: "— Estoy esterilizada. Desde que entré aquí estoy esterilizada. [...] Era una de las condiciones para trabajar aquí. Todas las trabajadoras estamos esterilizadas. Ellos mismos se encargan de la intervención." (Mesa, 2016: 232). A diferencia de los cuentos

tradicionales, la fecundidad está estrictamente controlada en la novela de Mesa, no suprimiendo las relaciones sexuales, sino castrando a las trabajadoras del internado. Una situación similar sucede en *Melocotones helados*: Elsa pequeña es violada por distintos miembros de la secta y su valía como mujer, frente a los relatos populares, se asocia con la infertilidad y con la imposibilidad de quedarse embarazada de sus agresores.

Esa sensación de opresión en torno a la sexualidad también está presente en *Las efímeras*. Las dos hermanas de la novela, Dora y Violeta, tienen una relación enfermiza en la que el sexo ocupa un lugar determinante, aunque esté encubierto; al lector no se le narra abiertamente lo que ha sucedido, solo se le insinúa:

—Cierra bien la puerta.

—No hay nadie.

—Tú ciérrala. Hazme caso.

Dora le hizo caso. [...]

Lo único que podían esperar era que nadie observara lo que hacían, porque no soportarían la idea de unos ojos escudriñando sus labios entreabiertos mientras los perros coreaban sus movimientos. Su actividad. Sus párpados rojizos. La misma mirada de aturdimiento que pasaba del arrebató al recelo y del recelo al temblor. Las repeticiones de un solo acto y el silencio que se alzaría por fin firme ante ellas. (Adón, 2015: 32)

La crítica sostiene que estas narraciones, con un contenido sexual implícito, intentaban evitar embarazos prematuros o alertar sobre lo que podía sucederle a una mujer si paseaba sola por lugares inhóspitos o solitarios. Cashdan señala que: "Los cuentos de hadas que tienen un trasfondo sexual no tratan del sexo en sí, sino de la sexualidad precoz, del 'sexo antes de tiempo'" (Cashdan, 2000: 260). Por ello, como señala Bettelheim, la actuación de Bella Durmiente y Blancanieves es adecuada, ya que ambas retrasan la su primera relación sexual hasta que están bien dispuestas: "lo que puede parecer un periodo de pasividad total al finalizar la infancia, no es más que un lapsus de crecimiento reposado y preparación, del que la persona despertará más madura y dispuesta ya para la unión sexual" (Bettelheim, 2010: 311).

No obstante, en las novelas contemporáneas, la mujer tiene una mayor libertad con respecto a sus relaciones sexuales y puede tener varios compañeros o compañeras; sin embargo, las protagonistas no suelen manifestar claramente que el hombre es su objeto de deseo. La cosificación del personaje masculino no se ha hecho tan patente como la padecida por el personaje femenino en la literatura, especialmente, en los cuentos tradicionales. Cixous evidencia esta cuestión:

¿Es posible imaginar una mujer a quien su ardor lance al campo de los hombres y diga: "Es él. Eres tú. Es el único. Y no puedo no hacerlo mío"?

Es inimaginable, por supuesto, en la sociedad convencional en la que el deseo de la mujer no puede dispararse abiertamente, sino que, para manifestarse, debe dar mil rodeos, para reducirse a la comedia del silencio que habla. Pues, en lo banal, la mujer no anuncia, no comienza. Se ha decidido que no irá en busca del objeto de su deseo. (Cixous, 1995: 89)

A diferencia del cuento de Hans Christian Andersen, en el de Riera se hace un especial hincapié en las relaciones sexuales de la sirena con el príncipe. Ella espera que el joven la llame o acuda a su habitación cada noche, pero los encuentros nocturnos se van espaciando hasta que cesan. Como señala Cixous, la protagonista no declara sus necesidades sexuales, aunque parezca tenerlas; para este personaje, el sexo es solo complementario del amor:

Pero de momento estaban equivocadas porque, aunque no me llamara a su cama cada noche, como había hecho durante el mes y medio que permanecimos en casa del gobernador, sí me visitaba en la mía con frecuencia y me amaba con igual ternura que el primer día, aunque se quedara conmigo solo hasta el amanecer. (Riera, 2015: 69)

El príncipe dejó de visitarme por las noches a partir del momento en que su madre y su prometida se instalaron en palacio. De día, por el contrario, era amable e incluso cariñoso y buscaba mi compañía. Yo en su presencia procuraba disimular la pena que sentía, tragándome lágrimas y mocos. A veces me acariciaba la cabeza, como había visto que hacía con su dogo predilecto, y yo le dejaba hacer dócilmente, aunque era consciente del cambio que había experimentado en la jerarquía de sus afectos. (Riera, 2015: 81)

En el cuento del escritor danés no se nos indica tan claramente la relación que mantenían los protagonistas; en el relato de Riera, sin embargo, la sirena cumple la función de amante del príncipe hasta que este encuentra una mujer con la que desea casarse; posteriormente, la joven queda relegada a un simple acompañamiento y divertimento. Este personaje femenino ya nos menciona la rivalidad con otras damas del séquito, símbolo de que esa actuación era habitual en Ludwig, el heredero al trono.

La metamorfosis sufrida por la sirena, tras beber la pócima, en ambos relatos es similar, aunque en el de la autora mallorquina, a diferencia del de Andersen, se recalca que la joven toma consciencia de su cuerpo:

La sirenita bebió la ardiente y picante bebida y sintió como si una espada de doble filo atravesara sus delicados miembros; se desmayó y quedó como muerta. Cuando el sol empezó a brillar sobre el mar, se despertó sintiendo un dolor abrasador, pero a su lado estaba el apuesto y joven príncipe clavando en ella sus ojos negros como el carbón. Ella bajó los suyos y vio que su cola de pez había desaparecido y que en su lugar había dos piernecitas blancas más bellas que las de cualquier muchacha.. Pero estaba completamente desnuda y se cubrió con sus largos cabellos. (Andersen, 2015: 141)

A medida que mi cola se partía por la mitad, se iba convirtiendo en dos piernas y dos pies. Sentí el mismo dolor que si, tras arrancarme una por una cada escama, el filo de una espada se hubiera hundido en mi pulpa de pez. Pero yo di por bien empleado ese dolor y traté inútilmente de morderme la lengua, que ya no tenía, para ahogar mis gritos en vano, puesto que ya no podía salir de mi boca sonido alguno.

Apoyé por primera vez mis nuevos pies en la arena y contemplé mis piernas, proporcionadas y largas, de la misma longitud que mi antigua cola, que terminaban en unas caderas sinuosas. Noté el torso unido por la cintura a unas nalgas prietas y altas, separadas por una raja que por la parte de delante se empequeñecía y estaba cubierta de un espeso vello de color castaño como mi pelo.

Noté con estupor, porque ya era mujer, que estaba desnuda y sola en una playa desconocida de una tierra desconocida y traté de cubrir mi desnudez con la larga cabellera, que supuse seguramente despeinada incluso enmarañada y sentí la necesidad de encontrar un cepillo y un espejo. (Riera, 2015: 63)

El relato de Riera, a diferencia del cuento del escritor danés, se focaliza en la sexualidad de la sirena, poniendo énfasis en el órgano sexual reproductor que ha surgido. La consciencia de ser mujer, de haberse transformado en un individuo potencialmente sexual, es lo que motiva que se cubra con el cabello. Cashdan analiza esta cuestión:

¿Se trata solo de que las piernas humanas son más atractivas que una cola de pescado?
¿O hay algo más? Lo hay, y tiene que ver con la sexualidad. Aparte de que permiten a los que las poseen andar de acá para allá, las piernas desvelan, al separarse, los genitales femeninos. Mientras tenga cola, son prácticamente inexistentes las posibilidades que Sirenita tiene de atraer al príncipe, o a cualquier otro ser humano, en estos asuntos. Una cola es un obstáculo a la hora de hacer el amor. (Cashdan, 2000: 167)

La escritora mallorquina también señala lo que supuso esta transformación para la sirena y la posibilidad de una relación sexual siendo humana: "Si pudiera volver atrás, [...] si pudiera recuperar mi cola y mi lengua, él me querría para siempre [...] e incluso aceptaría de grado la imposibilidad de poseerme. Me amaría y me desearía mucho más que ahora porque ama, sin saberlo, a la que fui y no a la que soy" (Riera, 2015: 73-74).

La princesa Hereva y su amiga Mira de *Róndola* gozan de varios encuentros sexuales con diferentes parejas a lo largo de la obra; contrasta, especialmente, el lenguaje que es más explícito que en los cuentos tradicionales. Además, el papel de la mujer es activo en el propio acto y se manifiesta el gozo que se ha obtenido en él, dando la princesa, en algunos casos, los primeros pasos que desembocan en esa unión; mayoritariamente, los personajes femeninos de esta novela no aguardan al casamiento para implicarse en el sexo. Las escenas con mayor contenido sexual corren a cargo de la bruja Tirana que consigue hechizar a cuantiosos personajes, perdiendo estos totalmente la voluntad, y forjando la Ciudad del Amor, en la que se celebran orgías multitudinarias. Una vez finalizado el encantamiento, los súbditos recuperan su identidad.

En *Todo esto pasará*, la protagonista se encontrará con varios hombres que han formado parte de su vida: sus dos exmaridos, su amante actual, un antiguo amante, y un

nuevo personaje masculino, al que conocerá en Cadaqués y por el que sentirá atracción. De hecho, en esta novela se producen varios encuentros sexuales, con uno de los exmaridos y con el amante, sin tener con ellos una relación formalizada. Esta situación refleja la independencia y autonomía de las protagonistas de las obras contemporáneas que no se unen a un único hombre para siempre, sino que disfrutan plenamente de su sexualidad con varios individuos en distintas etapas de su vida.

Al igual que en la obra de Rhei, el sexo está presente en esta novela: a veces tratado de forma poética y, otras, más explícita. Se incluyen escenas en las que se cuenta si la protagonista ha obtenido placer en ese acto o si ha llegado, o no, al orgasmo, hechos inenarrables en los cuentos tradicionales, en los que no parece tener importancia la satisfacción de la mujer:

Me dejo hacer, sensible y atenta, al acecho de ese momento en el que perderé el equilibrio y el calor de mi vientre se propagará como una explosión por todo mi cuerpo. Se corre en un minuto y medio, como un bebé, suave y mansamente, incapaz de llevarme con él hasta la otra orilla, y pasa los diez siguientes, que, dada la falta de tiempo, hubiese podido utilizar para hacer algo más útil, disculpándose.

—Lo siento, estoy megacansado.

—No te preocupes —le miento, con cierto mal humor, mientras mi cuerpo enfurruñado se enfría, mis labios se secan y mi deseo se queda revoloteando por la habitación, sin un objetivo concreto, como una nubecita persistente y perezosa.

(Busquets, 2015: 154)

Como en las novelas anteriores, en *El mismo mar de todos los veranos*, Tusquets narra con sutileza y belleza la relación sexual lésbica entre la profesora y su alumna, incluidos los encuentros sexuales:

Y el mirar se torna más y más fijo y paulatinamente más ausente, y aumenta el temblor en todo el cuerpo, el gemido marino o mineral en que se mezclan palabras incoherentes, y arrecian los besos, aunque no sé si son propiamente besos ese restregar y golpear y morder con sus dientes y sus labios los míos, entre un aroma mareante a algas marinas, a tabaco y vino, y todo esto resulta terriblemente irritante y fuera de

lugar y muy incómodo —tan bochornosamente adolescente—, pero yo sé que aunque sus manos me soltaran ahora, yo ya no me levantaría de su lado. (Tusquets, 1990: 115)

En *Cuatro por cuatro*, el director del centro tiene relaciones sexuales con la Culo, el subdirector o el Guía con Marieta, e Isidro Bedragare con Gabriela; estos encuentros no son explícitos como en *Róndola*, únicamente se sugieren. Además, se insinúan los abusos sexuales a los niños por parte de los adultos o las vejaciones de índole sexual entre los propios alumnos.

En *Tembler* también se narran diferentes escenas sexuales: un primer encuentro sexual con el mejor amigo de la infancia en el *Talapot* y, posteriormente, las de Mo y las de Zao, el guerrero de los Uma. El lenguaje es bello y, a diferencia de lo que ocurre en las novelas de Rhei y Busquets, se omite un lenguaje explícito; así, el sexo con el joven de la tribu se describe de la siguiente forma: "con Zao, perezoso y sensual, con el que Agua Fría a veces se reía, a veces se peleaba y siempre se amaba furiosa y febrilmente" (Montero, 1990: 206).

Frente a lo que acontece en los cuentos tradicionales, la descripción del cuerpo y del acto sexual aparece con frecuencia en las obras contemporáneas que suelen ser, además, protagonizadas por mujeres. Ellas nos cuentan sus relaciones sexuales, cómo se sienten, deteniéndose en ocasiones en los detalles y rompiendo los tabúes que pudieran haberse generado en la escritura femenina.

Además, estas escritoras rechazan el planteamiento de un único compañero sexual o que este sea del sexo contrario, exhibiendo y respaldando modelos no normativos de parejas. En novelas como *También esto pasará* o *Róndola*, el placer femenino cobra tanta importancia como el masculino.

4.2 La recreación de la violencia

Al igual que la sexualidad es fundamental en los relatos populares, también lo es la violencia que llega a ser sanguinaria. Se puede matar o herir a algún personaje sin

describir los detalles más turbios, pero algunos cuentos ponen un énfasis en el castigo, especialmente si es el de un personaje malvado, en un intento por restablecer la justicia si este no se ha arrepentido con anterioridad.

Es significativa la versión de "La Cenicienta" de los Grimm, en la que el Príncipe acude al hogar de la joven para probar el pequeño zapato en los pies de las damas. Por consejo de la madrastra, una de la hermanastras se amputa el dedo gordo y la otra el talón con el fin de que el calzado se adecue a su pie. El joven se da cuenta de que no son las elegidas, no solo porque las aves se lo adviertan, sino por la sangre que tiznan los zapatos. La explicación de las mutilaciones no es necesaria, pero se incluye para evaluar la maldad de los personajes que intentan engañar al honesto heredero.

En el desenlace, los autores alemanes se recrean en otra escena atroz: unas aves arrancan los ojos de las hermanastras mientras estas acompañan a la protagonista a su boda. Se especifica, para que no quede duda, que han sido castigadas con ceguera por su maldad. Parece restablecerse el orden entre el bien y el mal en el desenlace: Cenicienta asciende de categoría social por amor y logra ser princesa, y sus perversas parientes quedan escarmentadas por sus viles acciones.

"Barba Azul" de Perrault es probablemente el relato más sanguinolento de los cuentos de hadas que hoy se conservan. Cuando la joven accede a la habitación prohibida, se nos describe con sumo detalle lo que allí se encuentra:

Al principio no vio nada, porque las ventanas estaban cerradas; después de algunos momentos empezó a ver que el suelo estaba completamente cubierto de sangre coagulada, y que en la sangre se reflejaban los cuerpos de varias mujeres muertas y sujetas a lo largo de las paredes (eran todas las mujeres con las que Barba Azul se había casado y que había degollado una tras otra). (Perrault, 2010: 126)

"Blancanieves" de los hermanos alemanes también se extiende en las atrocidades. Al final del relato, la Reina es sancionada con calzarse unos zapatos de hierro por haber intentado asesinar a la joven en tres ocasiones: "Pero ya estaban preparados sobre el fuego los zapatos de hierro, que fueron traídos con tenazas y

calzados en sus pies. Entonces tuvo que ponerse los zapatos incandescentes y bailar y bailar hasta caer muerta al suelo" (Tatar, 2012: 96). Tras triunfar el amor y la protagonista convertirse en princesa, la malvada ha de ser castigada. Tatar interpreta esta cruenta sanción:

La reina de los Grimm es sometida a una muerte humillante y dolorosa, en la que es exhibida de manera similar a como antes lo había sido Blancanieves por su belleza sin par. Adviértase, sin embargo, que la tortura de la reina a través del baile se opone a la inmovilidad de Blancanieves en el sarcófago. La reina es presentada como un personaje cobarde, que no muestra ningún signo de arrepentimiento, a diferencia de otros malvados de cuento de hadas que se arrepienten de su mal comportamiento (por ejemplo, el padre en "Hänsel y Gretel"). (Tatar, 2012: n96)

Como señala Tatar, el arrepentimiento parece fundamental si un personaje, que ha obrado mal, no desea recibir su previsible penitencia: no solo el padre de "Hänsel y Gretel" no soporta represalias por su conducta, sino que también las evita el de "Pulgarcito"; ambos permiten a sus hijos volver a casa y se lamentan de haberlos abandonado a su suerte en el bosque.

En todo caso, ¿es necesaria tanta violencia? Es incuestionable que estas sádicas escenas, además de distinguir claramente el bien del mal, fomentaban el buen comportamiento de los individuos y mostraban castigos aleccionadores, a modo de moralejas, para los que no actuaban con bondad, aspecto similar a las advertencias sobre el sexo en edades tempranas. Además, como señala Orenstein con respecto a los cuentos de los Grimm, buscaban "enseñar moral y buenas costumbres a los niños y promover los valores de la clase media alemana para la nueva familia victoriana: disciplina, piedad, primacía del padre en el hogar y, por encima de todo, obediencia" (Orenstein, 2003: 57).

No obstante, a veces esos padecimientos los sobrellevan algunos personajes benévolos para demostrar la potencia y la calidad de sus sentimientos. Es el caso del caballero de "Rapónchigo" que, tras caer de la torre sobre unos espinos, queda ciego, pero finalmente el amor tan puro que siente le hará encontrarse con su amada y que su ceguera revierta. Se debe tener en cuenta, en todo caso, que tanto él como la

protagonista han ignorado las restricciones impuestas por la hechicera y, a pesar de ello, son salvados de un terrible destino.

Aunque la violencia presente en "La sirenita" de Andersen merece incluirse en este apartado, las motivaciones se alejan de las anteriormente tratadas y se asemejan a las de "Rapónchigo". El cercenamiento de la lengua de la joven sirena, ejecutado por la bruja del mar, se desencadena al transgredir las prohibiciones. La protagonista, aunque padece una violencia desmesurada por su acción, no es mortificada por ser malvada, sino por actuar con libertad y no respetar las normas establecidas; en su caso, desgraciadamente, no aflora la compasión y pierde definitivamente su órgano y la capacidad de habla.

Las amputaciones están también presentes en "Los zapatos rojos": a la vanidosa joven, gracias a la aparición del ángel y tras perder sus pies y los zapatos que los contenían, logra regresar a la Iglesia y obtener el perdón. A pesar del supuesto final feliz en el que Karen será acogida por la familia del pastor, no recupera sus miembros inferiores.

En las novelas contemporáneas no es frecuente esa crueldad tan desmedida, aunque se distinguen cuatro excepciones: *Temblor* de Rosa Montero, *Las efímeras* de Pilar Adón, *Cuatro por cuatro* de Sara Mesa y *Melocotones helados* de Espido Freire. En ellas, las autoras son muy explícitas en el tratamiento de la violencia, algo que recuerda a los cuentos populares.

En la obra de Mesa se producen abusos sexuales de los alumnos y acoso escolar entre ellos, aunque apenas se relata explícitamente lo primero; los profesores y padres en ningún caso se inmiscuyen. Impresiona la dureza de algunas escenas como Brito que llega a clase "con un ojo morado y un labio roto" (Mesa, 2016: 220) o el caso de Ignacio:

Lo golpean rutinariamente, rítmicamente, por turnos, cada día, cada tarde. Le escupen a la cara, le roban la comida, los útiles de clase, el dinero. Le quitan las sábanas y las mantas y se pasa la noche acurrucado y temblando sobre el colchón pelado. [...] A

veces tiene contusiones —y todo el mundo las ve cuando viste su pantalón de deporte —, pero nadie nunca dice nada, y a nadie le parece anormal en cualquier caso. (Mesa, 2016: 50)

Probablemente la escena más cruda y desagradable sea la del encuentro del cadáver del profesor Ledesma en el bosque. Al igual que en los cuentos populares, es el personaje bondadoso el que es castigado, aunque en este caso es con la muerte, sin merecerla:

O mejor se diría, el cuerpo de Ledesma, porque Ledesma ya no estaba en aquellos pedazos de carne masacrados.

La violencia había sido mucha, y había sido superflua. No es necesaria tanta para matar a un hombre. [...] Sin embargo, le habían golpeado la cabeza con una piedra hasta reventarle el cráneo. Le habían arrancado las uñas y atenazado los testículos. Un pedazo de pierna apareció diez metros más allá del cadáver. Las tripas se extendían en torno a él, ocupando un radio de dos metros; el hedor, dicen, era insoportable; el ruido de las moscas casi ensordecedor. (Mesa, 2016: 240)

Este crimen está precedido por la muerte de un pájaro que es observada por los alumnos del centro. Estos hechos no suelen aparecer en los cuentos populares, en los que generalmente los animales no fenecen:

Hoy, en la última hora, un pájaro chocó contra el cristal y cayó pesadamente sobre la hierba. El ruido cortó la clase en seco. Nos asomamos para mirar. Muy malherido, el pájaro tenía el cuello tronchado y el pico entreabierto. No pudimos distinguir si aún seguía vivo. Cerramos las ventanas, no tanto para no contemplar su agonía como por evitar que el viento helado se siguiera colando en el aula. (Mesa, 2016: 178-179)

El homicidio del profesor Ledesma parece tener relación con la brutal muerte del gato del subdirector, en el que predomina la violencia extrema. Se pueden establecer similitudes en la crueldad de ambos crímenes:

Primero me llegaron las palabras y luego las imágenes, y ambas estaban llenas de sangre y de carne hecha pedazos.

Alguien había decapitado al gato Lux y había clavado su cabeza en uno de los postes de una red de pádel. El animal tenía la lengua fuera, amoratada, y los ojos abiertos y vidriosos. De su cuello cortado brotaban hilachos de una materia negruzca y sanguinolenta.

El cuerpo fue encontrado un poco más allá, con las patas muy rígidas y los primeros moscones zumbando sobre el vientre. Tenía el lomo aplastado: probablemente lo golpearon primero y lo decapitaron después. (Mesa, 2016: 188)

Estremece la indiferencia y disfrute con que algunos personajes de esta novela muestran o ejercen la violencia; incluso el suicidio de una alumna no supone la conmoción esperada. Igualmente, es aterrador pensar que cuando un adulto del internado se cansa de disfrutar sexualmente de un niño o de una niña, el joven está condenado a morir.

A pesar de que no existan ejemplos idénticos de los cuentos populares en las obras contemporáneas, la influencia es clara, especialmente en este último caso, en el que una alumna inventa un relato sobre cómo podría hacer daño al profesor: narra la historia de un mercenario que perdona la vida a un individuo porque le recuerda a su padre, pero lleva como justificante miembros del cuerpo de un perro, asegurando que son los del hombre: "Para justificarse ante nosotros nos trajo la lengua y los ojos de un perro, asegurando que eran los suyos..." (Mesa, 2016: 169). Esta narración está claramente influenciada por "Blancanieves" de los hermanos Grimm, en el que el cazador lleva a la madrastra los pulmones y el hígado de un jabalí, aseverando que son los de la joven.

Desde el inicio de *Temblor* de Montero se aprecian escenas atroces como la ejecución de una mujer renegada que Agua Fría contempla al llegar al *Talapot*:

Los guardias púrpura ataron los tobillos y las muñecas de la mujer con gruesas correas de cuero y luego, situándola en mitad del ingenio mecánico, engancharon los extremos de los correajes a los ejes de las ruedas, un brazo y una pierna en cada una de ellas. Entonces los tambores callaron y el mundo pareció detenerse unos instantes [...] Piel de Azúcar levantó su largo brazo lentamente; lo mantuvo en alto durante un segundo

interminable y luego lo bajó con violencia, como si hiciera restallar un látigo. En ese momento, los sacerdotes manipularon una palanca, las pesas se desplomaron hacia el suelo con un siseo pavoroso y las grandes ruedas empezaron a rotar vertiginosamente en sentido contrario la una de la otra. La mujer quedó descuartizada en un instante, con un sordo crujido de carnes desgarradas y un único grito. Ya desmembrada, su cabeza aún se agitó en el suelo brevemente sobre el charco de sangre, antes de inmovilizarse para siempre. (Montero, 1990: 32)

Además de las mutilaciones sufridas en la fortaleza, como la amputación del dedo de la joven, también se narra su violación, puesto que una mujer en la tribu de los Uma no representa nada y pueden hacer lo que deseen con ella:

Dos semanas más tarde, mientras ella deambulaba melancólicamente por el bosque, Urr cayó sobre su espalda y, tras derribarla, la penetró. Fue todo tan rápido que la muchacha ni siquiera hubiera podido hacer uso de la hipnosis, de haberlo pretendido. Cuando Urr se levantó y se alejó orgullosamente entre los árboles, Agua Fría quedó aún tendida un largo rato, dolorida y sin aliento, con la mente embotada y la boca llena de hojas secas del otoño. A partir de entonces la muchacha procuró no alejarse de la cueva. No era sólo Urr: otros guerreros la rodeaban contemplándola con avidez de animales en celo. En la escala social de los Uma, ella no era nada, no era nadie; estaba desprotegida e indefensa. (Montero, 1990: 182)

Por último se distingue la paliza que, tras el casamiento, la protagonista recibe de manos de su última pareja, Zao, con el objetivo de demostrar que él, como hombre, puede controlarla, a pesar de la hipnosis. La violencia hacia la joven es vitoreada por otros representantes de la tribu, ya que forma parte de una ceremonia y, al superarla, logra ser aceptada como un miembro más del clan:

Miró Agua Fría a Zao y vio sus ojos encendidos con el resplandor de la hoguera. Eran unos ojos febriles, conmovidos por emociones que la muchacha no pudo descifrar. Dio otro paso hacia él. Y súbitamente todo se nubló y un trueno estalló dentro de su cabeza. Alzó la cara, atontada: estaba en el suelo. Zao le había pegado un puñetazo tan fuerte que la había derribado. El lado izquierdo de su cara ardía y palpitaba, pesado como una piedra; se lamió el labio y le supo a sangre. Cobarde, pensó. Animal. Y aún

a gatas, se abalanzó contra él rugiendo de rabia. Zao la abofeteó, la golpeó, la pateó y ella seguía debatiéndose. Sabía que el muchacho le había pegado tan fuerte porque le tenía miedo, porque temía su poder y su diferencia y quería dejar bien claro, ante toda la tribu, que él era capaz de dominarla; y sabía también que resistirse no haría sino empeorar su situación. Pero no podía evitarlo: combatía por algo más que por orgullo: por un oscuro instinto de supervivencia. Forcejeó hasta que no pudo más, hasta quedar casi inconsciente. Ovillada en el suelo, advirtió entre nieblas que Zao la cogía en brazos y escuchó el lejano bramido de la tribu, que volvía a cantar y a gritar dando por terminada la ceremonia. (Montero, 1990: 202)

El desenlace de *Melocotones helados* contiene una escena atroz, en la que varios integrantes de *la Orden del Grial*, la secta de la que Elsa pequeña ha estado huyendo, la encuentran y la golpean salvajemente hasta acabar con su vida. Freire induce al lector a que asocie esta escena con los cuentos de hadas y con la numerología presente en ellos, ya que se distinguen tres asesinos que matarán a una de las tres protagonistas, que poseen tramas diferentes en la novela, con tres acciones (una bofetada y un par de patadas):

En los cuentos siempre había tres príncipes, tres princesas. Tres prendas, tres peligro, tres castigos. Tres enigmas, tres historias.

Tres hombres altos, fornidos, con los hombros anchos, como le gustaban a ella en aquella otra vida tan lejana, cuando aún se fijaba en los hombres y en las cosas cotidianas. [...] Quiso escaparse. Si chillaba, alguien la oiría. Estaban rodeados de vecinos. Tal vez sólo quisieran robarle el bolso. No llevaba nada de valor. Les daría el bolso y la dejarían tranquila.

Uno de los hombres dio un paso. La cogió por el pelo rubio, que tanto se había esmerado en colocar, y la derribó de una bofetada. Otro le acertó en el brazo con una patada, y con otra le estrelló el cráneo contra la pared. No hizo falta más. Pesaba cuarenta y tres kilos. Brotó un hilillo de sangre de su nariz, y luego se deslizó hasta el suelo, dos o tres gotas lentas. (Freire, 1999: 314)

En *Las efímeras*, la violencia está intrínsecamente ligada con la naturaleza y las labores que se realizan en el campo. Es significativo el relato, tan detallado y explícito, de la desolladura que realizaba el padre de las hermanas y la propia Dora:

Su padre le había enseñado a preparar los platos desde el principio, cuando desollaba delante de sus hijas los conejos que había ido a cazar. Cuando los descuartizaba con un hacha pulida, y la sangre salpicaba en gotitas rojas los azulejos de la cocina despidiendo un olor que no se olvidaba jamás como tampoco se olvidaba el brillo de los cuerpos sin piel. A Dora nunca le había parecido difícil esa tarea. Sabía que exigía fuerza y prudencia. Pero no era difícil. Lo había visto hacer y lo había aprendido. El desgarrar de la piel. El vientre rajado para sacar las entrañas y deshacerse de ellas, menos de los riñones, que eran para las niñas. Y, alrededor, los perros, olfateándolo todo. Esperándolo todo. (Adón, 2015: 22)

Además, se debería destacar el momento en el que *Mademoiselle Anita* mata al reptil del cobertizo con excesiva violencia y sin que sea necesario acabar con el animal, o el sufrimiento de Dora en el agujero, herida en la cadena y esperando una muerte inevitable.

La brutalidad de estas escenas recuerda a las sucedidas en los relatos populares, aunque actualmente estas no representan un castigo aleccionador ni buscan que el lector comprenda una situación determinada a través de una serie de advertencias. Generalmente son las protagonistas las que sufren esta violencia extrema y su resistencia a los golpes, procedentes habitualmente de un personaje masculino, las convierten en heroínas.

4.3 La ambientación medieval

Cerda Gutiérrez sostiene que el contexto histórico en el que se desarrollan la mayoría de los cuentos de hadas es la Edad Media, a pesar de que posean una cronología intemporal y abstracta. Evidencia la diferencia de clases existente en estas narraciones y la dificultad de los personajes de ascender socialmente, exceptuando

aquellos relatos en los que el amor vence sobre todos los obstáculos como en el caso de "Rapónchigo".

La mayoría de estos cuentos de hadas se desarrollan en un ámbito histórico muy concreto, el cual se identifica plenamente con una sociedad feudal donde el señor es el amor y dueño absoluto de la vida social, cultural y económica, y el siervo o la gleba, el gran explotado. Toda la mitología que surge y se desarrolla en torno a los privilegios y prerrogativas de una clase feudal parásita y guerrera, de una Iglesia que reinaba en lo político y en lo económico, una monarquía y una nobleza en gestación, unas relaciones de producción y sociales de tipo semiesclavista, donde el siervo se vendía y se traspasaba junto a las tierras, etc., la encontramos perfectamente expresada y reflejada en los cuentos de hadas, pero revestida de oropeles y ñoñerías propias del género, con el objeto de presentar estos mitos a los ojos de los niños, sólo como una instancia de la fantasía y de la imaginación humana. (Cerde Gutiérrez, 1985: 137)

Por tanto, una de las características de esta época era la diferencia de clases que es patente en "Rapónchigo" y en "Hänsel y Gretel" de los Grimm, en "Pulgarcito" de Perrault, en "Los zapatos rojos" y en "La reina de las nieves" de Andersen, en *La Bella y la Bestia* y en *Pinocho*: todos los protagonistas o sus familias sufren dificultades económicas o llevan una vida muy humilde. La pobreza se dulcifica en estos relatos y pierde la crudeza en la mayoría de los casos.

Los protagonistas son princesas y caballeros, existen monarcas que dirigen reinos con grandes castillos, los personajes tienen costumbres feudales o su vestimenta es característica de la Edad Media; ejemplos de ellos son la mayoría de los cuentos de los hermanos Grimm y Charles Perrault. Aún así, es un contexto histórico en el que se han suprimido los conflictos y la mayoría de las penurias. Como analiza Cerde Gutiérrez: "en estas narraciones se elude todo aquello que signifique un compromiso histórico, social, económico, cultural o geográfico que ponga al descubierto la dura y cruel realidad de ese estadio histórico" (Cerde Gutiérrez, 1985: 147).

Algunas de estas obras contemporáneas, que recrean el ambiente de los relatos tradicionales, también se podrían ubicar cronológicamente en la Edad Media; por ello,

es frecuente la aparición de brujas, una importante figura femenina de esta época y que tiene su correspondencia en los cuentos de hadas. Es el caso de "El castillo de las tres murallas" de Martín Gaité, "El verdadero final de la Bella Durmiente" de Matute, *Temblor* de Montero y *Róndola* de Rhei. Sin embargo, la mayoría de las obras de esta investigación se sitúan temporalmente en la actualidad.

En estas narraciones maravillosas, príncipes y princesas asumen su categoría social, con los deberes y facilidades que eso conlleva, aunque no siempre ocurre lo mismo en las novelas contemporáneas: en *Róndola*, por ejemplo, aunque se rechazan en un primer momento las relaciones entre personas de distinto estrato social, finalmente todos los personajes eligen con libertad a sus parejas y amigos, independientemente del nivel económico o el cargo que ostenten. Aún así, esa distinción está presente como parte de la realidad, ya que las princesas deciden vestirse de plebeyas para pasar desapercibidas.

"El verdadero final de la Bella Durmiente", la reescritura de Matute, mantiene esa importancia de la categoría social como sucede en el cuento original: el príncipe posee unos privilegios con los que no cuentan sus sirvientes. En "El castillo de las tres murallas" de Martín Gaité, Amir es un joven que se relaciona con los habitantes humildes del pueblo, mientras que en la fortaleza se encuentra el monarca Lucandro y su hija Altalé que solo tienen contacto con sus empleados.

En *Cuatro por cuatro*, la clase social está marcada desde el inicio de la novela, aunque no se desarrolla en la Edad Media, sino en la actualidad: los alumnos están divididos entre los que pagan íntegramente la cuota del Wybrany College, y los becados o especiales, cuyos padres trabajan en el centro para que sus hijos tengan la posibilidad de estudiar allí. Duermen en habitaciones separadas, aunque no existen grandes diferencias en el mobiliario de estas, y solo los primeros pueden salir del colegio con sus familiares.

También existe una jerarquía entre el director y los profesores, y entre los propios docentes, y entre estos y los alumnos; todos ellos son conscientes de la posición

que ocupan en la pirámide social escolar. Aún así, esa clasificación puede alterarse cuando, por ejemplo, un alumno no becado se burla de una profesora que no es fundadora ni tiene una posición destacada en el centro; entonces puede producirse el escarnio sin que haya consecuencias posteriores.

En *Las efímeras*, *Mademoiselle Anita* tiene el control de la Ruche, decidiendo quién puede vivir en la comunidad; ella ostentaría el rango más alto de poder. Violeta y Dora son vecinas de la comunidad y su autoridad es mayor que la de Tom, que aún está intentando ser aceptado en ella. En el último escalafón estaría Denis, que no forma parte de la comunidad y es ajeno a los privilegios de esta. Por tanto, se distinguen diferencias entre la población de la Ruche y desigualdades entre los vecinos.

En *Tembler* se aprecian diferencias de clase, especialmente en torno al género. En la sociedad en la que Agua Fría se ha criado y la que domina en el *Talapot*, la mujer ocupa las más altas posiciones en los estamentos de poder, siendo la Gran Sacerdotisa y las sacerdotisas de color cobalto las principales representantes. De hecho, cuando la niña se encuentra con un joven en la calle, le minusvalora por ser varón: "Desde luego el chico era algo mayor que ella, pero a fin de cuentas no era más que un varón" (Montero, 1990: 17). Esto resulta significativo ya que lo habitual en la literatura y en la tradición cultural española es que el género menospreciado sea el femenino, quedando siempre relegado a un segundo lugar; sin embargo, en esta sociedad, la mujer tiene ciertos privilegios frente al hombre.

Cuando Agua Fría acude con los Uma, el grupo tribal que la acoge, su sociedad es patriarcal y los hombres dominan a las mujeres: así, ellas son seres inferiores que no pueden mirar a los ojos de los varones, deben obedecer siempre sus órdenes y parecer débiles ante ellos; además, no pueden portar armas ni utilizarlas, una situación que la protagonista denuncia, ya que se siente vulnerable sin ellas.

En las obras contemporáneas, las princesas se quejan de no haber podido elegir el rango social que se les ha asignado, que les impone unas obligaciones que otras

féminas no poseen. En todo caso, la mujer no tenía voz ni voto, ni siquiera posibilidad de réplica:

Hereva sabía que era la heredera del trono, pero aquello era igual que saber que el continente tenía forma de rosquilla: se trataba de hechos universalmente aceptados, en los que ella no había tenido capacidad de decisión ni podía influir. Nadie le había pedido jamás su opinión al respecto, y de hecho, a veces le parecía que ni siquiera se veía con buenos ojos que *opinara*. Aceptaba que le hubiera tocado en suerte nacer en el seno de la familia real, pero envidiaba el destino de las personas con otras circunstancias. (Rhei, 2016: 26)

Las hijas de los monarcas, asimismo, debían casarse con alguien de su categoría social que, en muchos casos, sus progenitores, elegirían por ellas. Hereva de *Róndola* analiza la cuestión a partir de lo que sus padres le han dicho durante toda su existencia:

Siempre le habían dicho que su derecho, y su obligación, era casarse con un príncipe. El rango más alto de la realeza era el más bajo que Hereva podía aceptar como esposo. Por supuesto, la posibilidad de contraer matrimonio con algún plebeyo, como por ejemplo Braw, era tan imposible como que le salieran alas de repente. Llevaba muchos años haciéndose a la idea. (Rhei, 2016: 55)

En la novela de Rhei se muestra la diferencia social de Hereva con otras mujeres cuando se menciona la ley del nombre: "La ley impedía que a las niñas se les pusiera el mismo nombre que a la heredera del trono" (Rhei, 2016: 139). Esta distinción también se reconoce en el relato de "Las tres murallas", en el que Amir no goza de las mismas comodidades que Altalé, la hija del rey, pero el amor triunfa ante los impedimentos.

En *Melocotones helados*, los miembros de la Orden del Grial, a la que Elsa pequeña desea unirse, recrean las costumbres de los templarios y la vestimenta de la Edad Media. De hecho, los representantes de esta secta se visten de caballeros medievales para ocultar su rostro ante los nuevos integrantes.

Durante algunas semanas acudió a las clases de meditación, pero encontró ridículos algunos ceremoniales. No conocía el significado de la cruz templaria, ni los preceptos

en los que la Orden se inspiraba, y pese a su espíritu tolerante, le costaba contener la risa ante algunas personas que se presentaban vestidas con atavíos medievales. (Freire, 1999: 170)

Por último, en *También esto pasará*, la protagonista recuerda lo que decía su madre ante la comparación de esta con una bruja de la Edad Media —se certifica, una vez más, la influencia que esta novela tiene de los cuentos de hadas—: "O si me enviaría a la hoguera por bruja. Tú siempre decías, con esa peculiar manera que tenías de insultarme y alabarme a la vez, que en la Edad Media no hubiese durado ni cinco minutos" (Busquets, 2015: 102).

A pesar de la distancia temporal, se aprecian motivos provenientes de la Edad Media, una ambientación medieval y algunas características feudales en las obras contemporáneas. Esto es previsible en reescrituras de relatos, pero no lo es tanto en obras inspiradas en la actualidad.

4.4 Las figuras en los cuentos de hadas

Los personajes de los cuentos de hadas siguen unos patrones que les hace actuar de una forma determinada: el caballero siempre salvará a la princesa, al igual que el personaje maligno tendrá la obligación de atacarles. Se comportan de una manera similar, siempre igual, respetando en todo momento el modelo que han de seguir y perdiendo, por tanto, sus propiedades humanas y su capacidad de raciocinio. Como apunta von Franz, los personajes de los cuentos de hadas:

No hablan consigo mismos, no tienen dudas ni incertidumbres, ni reacciones humanas. Allí el héroe es valiente, nunca pierde el coraje sino que por el contrario sigue luchando hasta vencer al enemigo. La heroína puede soportar una prolongada tortura, sufrirá hasta el final, hasta alcanzar su meta. Nunca se nos mencionan las reacciones humanas que puedan tener. (Von Franz, 1999: 12-13)

Por tanto, se puede distinguir entre personajes bondadosos y caritativos, y otros que poseen las peores cualidades, ya que, al fin y al cabo, todos estos relatos contienen un continuo enfrentamiento entre el bien y el mal. Para Cerda Gutiérrez: "El antagonismo entre el bien y el mal, que invariablemente en los cuentos de hadas se proyecta en los términos propios de la doctrina cristiana, la cual no acepta el acto o valor moral independientemente del orden divino" (Cerda Gutiérrez, 1985: 290). A pesar de que muchas de estas narraciones, especialmente las de Hans Christian Andersen, tienen una fuerte influencia religiosa, algunas de ellas no se rigen por esta moral cristiana, y se valora fundamentalmente la astucia y el engaño como en "El gato con botas" de Perrault.

La mayoría de estos relatos tradicionales reflejan esa oposición, incluso los personajes están al servicio de esa rivalidad: si una princesa está en peligro, tendrá que ser salvada por un caballero que deberá enfrentarse a la figura maligna. Ese combate suele producirse en el cuento, aunque existen diversas variantes, como que el malvado se suicide por propia iniciativa antes de la batalla —como la reina ogresa de "La Bella Durmiente del bosque" de Perrault—, que sufra el castigo que merece —como "Barba Azul" del escritor francés— o que, simplemente, desaparezca de la trama cuando la pareja se reencuentra o al final del relato, sin haber sido castigado —como le sucede a la bruja del mar de "La sirenita"—.

En ocasiones, a pesar de que el combate no se llegue a producir, el héroe termina malherido sin haber peleado contra el personaje malvado. Es el caso del príncipe de "Rapónchigo" en el cuento de los Grimm que, cuando asciende a la torre para encontrarse con su amada, halla a la hechicera que le dice que jamás volverá a verla; el dolor que el joven siente provoca que se precipite por la ventana de la torre ante la mirada de la maga. En la cuentística popular, el bien vence mayoritariamente al mal, aunque sus protagonistas tengan que sufrir previamente.

En algunas de estas novelas contemporáneas persiste este choque entre el bien y el mal, aunque no se falla a favor del esperado, como en la novela *Cuatro por cuatro*, en la que vencen los responsables del centro educativo que han abusado de sus propios

alumnos. Uno de los docentes, Ledesma, afirma que el mal ha triunfado, aunque no debería haber ocurrido: "Yo sé cómo es el mundo. No he vivido todo este tiempo en una burbuja. Conozco la degeneración, conozco el mal, el caos. Pero aquí las cosas deberían haber sido de otro modo. Se suponía que este lugar era diferente: un remanso de civilización o un oasis" (Mesa, 2016: 197).

En otras obras como *El mismo mar de todos los veranos*, el enfrentamiento es enunciado por la narradora y protagonista que es consciente que estos dos términos son clave en todos los cuentos que ella ha leído en su infancia: "el bien y el mal —verdades absolutas, realidades cerradas— libraban una batalla aburrida e interminable" (Tusquets, 1990: 82). En la novela de Freire, Elsa pequeña se debate entre estas dos posiciones: "El miedo me impidió siempre arriesgarme. Veía el bien, veía el mal, contemplaba cómo el mal al que los demás me sometían me devoraba y me destruía poco a poco, pero callaba. Aún no sabía elegir" (Freire, 1990: 190).

Estos personajes son esquemáticos y actúan de acuerdo a unos patrones: la princesa esperará al príncipe que la rescatará y, ocasionalmente, deberá enfrentarse a un ser maligno; finalmente, el príncipe o héroe y la princesa contraerán nupcias y serán felices para siempre. Como ya se ha analizado anteriormente, la mayoría de los cuentos tradicionales protagonizados por estos personajes evolucionan de forma similar e incluso algunos relatos contemporáneos como "El verdadero final de la Bella Durmiente" y "El castillo de las tres murallas".

Este género posee, además de unos personajes particulares que le caracterizan como género, unos seres peculiares que pueden aparecer también en obras de fantasía. Estas criaturas tienen unas características específicas y, una vez que se conocen, no aportan nada anómalo ni extraño a la trama. Como señala Olalla Real:

El universo maravilloso está poblado de hadas, dragones, genios, elfos, etc.; son continuos los milagros y metamorfosis; la varita mágica y los talismanes se utilizan para conceder deseos, etc., pero una vez aceptadas las propiedades singulares de esta sobrenaturaleza, todo permanece notablemente homogéneo. (Olalla Real, 1989: 206)

4.4.1 *La princesa*

Según las teorías de Vladimir Propp, a la princesa le corresponde la tarea de esperar al héroe o al príncipe, descubrir al falso héroe —si lo hay— y al héroe verdadero, y casarse con su amado. Su actitud será pasiva, esperando siempre al personaje masculino para ser rescatada y contraer nupcias. Olalla real denuncia la necesidad de un varón para el progreso del personaje femenino:

Posiblemente los casos de *Bella Durmiente* y *Blancanieves* sean perfectamente representativos de esa *quietud máxima*. Porque es igual en este sentido que la quietud consista en morir / dormir hasta o durante la adolescencia, que en mantenerse "quieta" en el bosque, marginada con los enanos, ya que en ambos casos la clave es lo privado: el mundo en torno no existe. El miedo al mundo es obvio en Bella (a despertar), en Cenicienta (al baile / palacio), en Blancanieves (a salir del bosque, que aunque signifique soledad o marginación, también significa contacto con la verdad natural). Para entrar en la "vida", en "lo público", esperaremos al príncipe, al hada en masculino y con él, el beso, la sangre, ya lo que se quiera. (Olalla Real, 1989: 210)

Algunos cuentos tradicionales que respetan esta estructura anteriormente mencionada son "La Cenicienta", "La Bella Durmiente", "Blancanieves" o "Rapónchigo": ellos iniciarán un viaje y ellas solo tiene una ocupación: esperar a que un personaje masculino las recate del infortunio y las lleve con ellos para que vivan felizmente y como princesas; sin los príncipes y caballeros, no hubiera habido ningún progreso en su vida ni se hubieran rebelado a sus hostigadores como Rapónchigo.

Esa inactividad, característica de la mujer en los cuentos de hadas, ha sido criticada por la corriente feminista, ya que convierte al personaje femenino en un individuo absolutamente dependiente del masculino. Se debe recordar las nómina de dualidades atribuidas al hombre y a la mujer que propuso Cixous; algunas de ellas son: actividad/pasividad, cultura/naturaleza, razón/sentimiento e inteligible/sensible. Los segundos términos pueden reflejar a las princesas de estas narraciones y los primeros a sus caballeros.

No es descabellado pensar que si el príncipe no hubiera besado a la Bella Durmiente, ella aún seguiría en su sueño eterno, sin posibilidad alguna de despertar. Caperucita Roja es de los pocas protagonistas femeninas que consigue escapar de ese modelo, aunque su personaje difiere del de las princesas: aparentemente es menor que sus compañeras, no busca el ascenso social ni está interesada en el amor. Orenstein sostiene que:

Caperucita sobresale por ser la única que al final del relato continúa estando libre de cualquier tipo de atadura: no hay boda, no hay príncipe, no hay ni siquiera hermanos. Por ello, durante las décadas siguientes, y a medida que los cuentos de hadas se convertían cada vez más en expresión de los ideales femeninos, su personaje y los significados asociados a éste evolucionaron de manera diferente al de otras heroínas, que también se estaban transformando en esta época. (Orenstein, 2003: 115)

"El verdadero final de la Bella Durmiente" de Matute continúa este modelo tradicional y, aunque no se especifica que hubiera un casamiento, se alude explícitamente a ese final feliz: "Pero debe suponerse que, tal y como suelen terminar estas historias, fueron todos muy felices" (Matute, 2015: 440). "El castillo de las tres murallas" mantendría un esquema similar, siendo las mujeres rescatadas por los varones, pero, al menos, Altalé, por iniciativa propia y en un acto de rebeldía, se acerca a la salida del castillo, aunque tenga que ayudarle Amir a escalar la muralla.

Se debe mencionar que la principal virtud del personaje femenino en estos relatos populares es la belleza; sin ella, ningún príncipe o caballero se hubiera enfrentado a un dragón o a una bruja por una mujer. De hecho, el príncipe de Blancanieves, que no conoce a la joven, desea transportar su sarcófago para contemplarla cada día, como si fuera una obra de arte, un objeto:

— Dejadme el sarcófago; os daré por él lo que queráis.

Pero los enanitos respondieron:

— No os lo daremos ni por todo el oro del mundo.

— Regaládmelo entonces —dijo el príncipe—, pues no podré vivir sin contemplar a Blancanieves. Quisiera honrarla y respetarla como a mi ser más querido.

Al oírle hablar así, los buenos enanitos se compadecieron del príncipe y le dieron el sarcófago. (Tatar, 2012: 95)

Orenstein profundiza, con humor, aún más en esta escena y determina que:

La Blancanieves de los hermanos Grimm es víctima de un hechizo mortal sorprendentemente parecido tras ser envenenada no una, sino tres veces por su madrastra, la malvada reina. El Príncipe Encantado se enamora de ella sólo después de verla muerta en su ataúd de vidrio (de vidrio para que los enanos puedan estar atentos a cualquier señal de descomposición) y, dispuesto a compartir su vida con un cadáver, propone a los enanos comprar el ataúd para poder llevarla a su casa y conservarla intacta. (Orenstein, 2003: 136)

El cuerpo de las princesas tiende a cosificarse y la belleza es casi la única virtud que puede aportar una mujer al matrimonio, como la de la Bella Durmiente que era "tan hermosa, que el mozo no podía apartar de ella los ojos" (Tatar, 2012: 106) o Rapónchigo que "era la niña más hermosa del mundo" (Tatar, 2012: 112); por ello, la hermosura es una cualidad imprescindible que ha de poseer la protagonista del cuento. Orenstein también advierte estas cualidades en la figura de la princesa: "aunque la heroína es amada por su belleza, lo que se premia es su pasividad. Las protagonistas femeninas de los cuentos de los hermanos Grimm son idealizadas no por sus logros e iniciativas [...], sino exactamente por lo contrario: su *renuncia* a la acción" (Orenstein, 2003: 135). Fernández Rodríguez también denuncia la posición de la mujer en estos cuentos de hadas:

El arquetipo de la "pasividad femenina" está unido, por oposición, al de la "actividad masculina". [...] Los hombres, convertidos en el elemento activo, son responsables, además, del papel de redentores, no sólo liberando a la heroína de las garras del malvado sino, además, "comprándola" para fines matrimoniales. Las mujeres, por su parte, constituyen el elemento pasivo; su papel, en consecuencia, no puede ser otro que el de seres sumisos y desvalidos, capaces de largas esperas al final de las cuales habrán de ser recompensadas con un himeneo. Es de destacar, además, que esta situación las conduce a una total reificación: los seres vivos son capaces de movimiento y acción; los seres humanos están capacitados para tomar decisiones y

desarrollar conductas guiados por sus propias iniciativas. Los objetos, en cambio, permanecen inmóviles, expuestos al escrutinio de cualquiera que se digne a observarlos. (Fernández Rodríguez, 1997a: 69-70)

La belleza parece ser aún determinante para las hermanas de *Las efímeras*, una clara influencia de los cuentos de hadas. Dora "respetaba a sus padres y a sus abuelos por haberle proporcionado unos rasgos elegantes. Unos pómulos altos que hacían de su cara un ejemplo de angulosa armonía. Una nariz recta y una barbilla poco alargada" (Adón, 2015: 13), mientras que la madre le decía a Violeta que "era hermosa por fuera y hermosa por dentro y que podía salvar el alma de quien quisiera" (Adón, 2015: 136). En la misma línea continúa Matute con su reescritura, destacando la hermosura de la Bella Durmiente y de su hija: "La pequeña Aurora crecía tan bonita como su madre" (Matute, 2015: 394).

Junto a la belleza y la pasividad, se añaden otros rasgos como la bondad, la buena voz para el canto, tener el cabello largo o que sus movimientos sean armónicos al caminar o al bailar. La inteligencia o tener inquietudes por aprender no son valores positivos ni valorables en un personaje femenino de este género.

Otra característica esencial en un personaje femenino es la fertilidad: las princesas han de poseer la capacidad de concebir, de reproducirse y dar al varón descendencia; es fundamental para asegurar la estirpe del monarca y el futuro de un reino. No obstante, en las novelas contemporáneas se aprecian mujeres estériles como Gabriela en *Cuatro por cuatro* y Elsa pequeña en *Melocotones helados*. La valía de ambas mujeres es su infertilidad y la imposibilidad de quedarse embarazadas tras las violaciones cometidas:

Una de sus virtudes más valoradas era su cacareada capacidad de obediencia. Otra, su belleza, sus sumisos ojos azules, tan dulces. Pero sin duda la que la convertía en el valioso regalo, en la mujer perfecta, era su imposibilidad de quedarse embarazada. No habría que vaciarla de cargas indeseadas, ni esperar a que su figura recuperara la esbeltez. Con ella no existía el miedo a dejar huellas. (Freire, 1999: 178)

Algunas obras contemporáneas intentan actualizar este modelo tradicional de princesa, permitiendo que el personaje femenino sea algo más que una mujer supeditada al varón, con unos intereses y unas aspiraciones alejadas del amor. A continuación se analizarán los relatos y las novelas actuales que difieren del patrón promovido por los cuentos populares.

La Blancanieves del relato de Sanz no se muestra preocupada por su sorprendente fecundidad ni busca el amor; simplemente vaga despreocupada por el bosque. Frente a lo establecido, la protagonista se aleja del ideal de belleza propio de la princesa, ya que "tenía cara pan y acné juvenil" (Sanz, 2014: 13), además de no poseer cualidades positivas, lo que supone una ruptura con el cuento y con el estereotipo de princesa promovido en los relatos populares:

Yo intentaba encontrar dentro de ella nidos de pájaros, buenos sentimientos, bombillas encendidas como ideas brillantes y os aseguro que no acababa de ver nada demasiado atractivo. El interior de la joven se parecía a unos lentes empañados. Una habitación alumbrada con mala luz. Un oasis oculto tras la cortina de una tormenta de arena. Yo no veía casi nada. (Sanz, 2014: 13)

En *Róndola* se ridiculizan dos escenas típicas de los cuentos populares: la del príncipe que busca a su princesa sin reconocerla frente a otras damas y la del posterior rescate. La primera tiene como referente el cuento de "La Cenicienta" en la versión de los hermanos Grimm, en la que el príncipe no recuerda el rostro de la joven con la que ha bailado en tres ocasiones y ha de comprobar su identidad probándole el zapato. De igual modo, Bruni no identifica a la princesa que ha de rescatar y la pide que se muestre ante él: "Princesa, ¿os importaría salir de detrás de vuestro escondite? No me gustaría hacer algo de lo que podría arrepentirme en un futuro" (Rhei, 2016: 84).

La segunda escena parodia el rescate de la princesa por el caballero, ya que Hereva de Tertius no desea ser liberada y Bruni parece tener más interés en Erbin, otra mujer, que en la propia princesa. Este paladín, cuya función sería la del falso héroe, aunque no es malvado como estos, aguarda a contemplar la belleza de la princesa antes

de luchar contra el dragón, ya que en esta novela fantástica no todas las princesas son hermosas ni humanas:

—¡No la veo! —susurró Bruni.

—¿Y qué más da eso en un momento así?

—Cómo se nota que no eres tú el que se tiene que casar con ella si esto sale bien — refunfuñó el rubio, con la frente llena de otro tipo de sudor causado por la incomodidad. Una cosa era cumplir una Tarea y otra muy distinta tener que cargar con una princesa que quizá fuera espantosa, por las endécadas de las endécadas. (Rhei, 2016: 84)

En el capítulo XX de esta misma novela, la dueña de un palacio intenta encerrar a las princesas para que una de ellas se case con su hijo, pero finalmente estas consiguen protegerse con sus propias habilidades y escapar por su propio pie, sin necesidad de un varón salvador que las rescate. Igualmente, también se muestran autosuficientes para fabricar escudos con los que defenderse y confeccionar tiendas de campaña en las que pernoctar.

En las obras contemporáneas, las princesas se lamentan de no poder escoger con quien compartir el resto de su vida; finalmente Hereva de *Róndola* contraerá matrimonio con el hombre que ella desea, contraviniendo los supuestos de los cuentos de hadas, en los que la mujer no tenía ninguna posibilidad de elección. Sin embargo, Serena de "El castillo de las tres murallas" de Martín Gaité cumple los designios que habían imaginado para ella para, posteriormente, lamentarse de su vida de princesa. La única que no siente rechazo por esa vida es la protagonista del relato de Matute, aunque esta no es el sentimiento generalizado. Las jóvenes de estas novelas tienen mayores aspiraciones que las princesas de los relatos populares.

En la primera novela de Esther Tusquets, *El mismo mar de todos los veranos*, su protagonista compara a su amante, Clara, con una princesa aunque, en este caso, proveniente de un lugar lejano: "Y me río también cuando pregunta [...] si esto es la Costa Brava, ¿qué sabrán las princesas orientales, vengan de las nuevas o de las viejas Indias, de mis costas particulares?" (Tusquets, 1990: 79). Sin embargo, tras el

fallecimiento de la abuela, será la joven quien acuda con la protagonista y la consuele, invirtiéndose los papeles que otorgó Propp, siendo Clara la libertadora y, su profesora, la salvada. La estudiante, además, no tendrá la opción de apostar por el amor, ya que se le niega esa posibilidad, al volver su amada con su pareja; a pensar de representar, según la propia narradora, el papel de princesa, no se regirá por los patrones del modelo tradicional que propuso Propp.

Al final de la obra, la propia protagonista se compara con una princesa tras el suicidio de Jorge, al que le corresponde el papel de héroe: "o si sencillamente me había olvidado por entero —no influyen para nada las princesas fugitivas, las princesas menos princesas de todas las princesas, las princesas tontas, en el destino de los héroes que optan por la proeza solitaria de autodestruirse—" (Tusquets, 1990: 224). La autora evidencia que la proeza del héroe no es rescatar a la princesa del cuento y, sin embargo, la proeza de la princesa sí que es ser salvada. Es llamativo que en el relato de "Carta a la madre" se equipare a la madre de la narradora con una princesa.

Las comparaciones con este papel femenino son frecuentes también en la obra de Freire. Rosa llama *princesa* a la niña Elsa, a sus hijas no nacidas e incluso se ve ella misma en ese papel, mientras la tata camina ante su expareja "arrogante como una princesa" (Freire, 1999: 102). *Melocotones helados* está muy influenciado por los relatos populares y las referencias son constantes. Así, la abuela "se empeñaba en vivir en un cuento de hadas" (Freire, 1999: 114), su marido, Esteban, es "su príncipe perdido" (Freire, 1999: 286), y no existe en su vida otro pretendiente, un falso héroe.

En la reescritura de Riera del cuento de Andersen, la actitud de Cliodna es similar a la de la sirena original. No obstante, esta autora permite a su protagonista tener unos estudios, al igual que sucede en *Róndola* de Rhei, por lo que son jóvenes instruidas, cuya formación les posibilita a tener unos intereses, unos quehaceres e incluso pueden optar por no casarse, ya que el matrimonio no es la única salida para la mujer. Cliodna desmiente a Andersen con respecto a las ocupaciones de las sirenas:

En cambio, no tiene razón cuando asegura que nuestra ocupación principal consistía, como única tarea, en cultivar una parcelita en el jardín de casa, que en efecto era grande. Eso tal vez lo hicieran algunas de nuestras antepasadas, pero no nosotras, que recibimos una educación férrea, a la inglesa, por lo estricta, como dicen los humanos. Desde pequeñas fuimos a clase de canto para mejorar la calidad de nuestras voces y aprendimos a tocar instrumentos, además de cursar las asignaturas regladas para obtener una titulación que nos permitiera cursar estudios superiores, algo que en aquella época en muchos países de la tierra aún estaba vetado a las mujeres. (Riera, 2015: 12)

A diferencia de los cuentos populares, algunas novelas contemporáneas se alejan conscientemente de ese prototipo de princesa, que no es capaz de defenderse por sí misma, tomar decisiones o convertirse en heroína de su propia historia. En la novela de Montero, *Agua Fría* no es hija de reyes, aunque contrae matrimonio con el hijo del jefe del clan, y se presenta como la salvadora del mundo; no obstante, ella se aleja de esa inmovilidad femenina y decide luchar por unos principios, sin necesidad de una figura masculina a su lado. La mayoría de ellas son mujeres instruidas, a las que se les han dado los instrumentos para pensar y decidir por sí mismas, una situación muy diferente a la vivida por la mayoría de las princesas de los relatos tradicionales.

4.4.2 *El príncipe*

El príncipe, según la terminología de Propp, debe partir para encontrar a la princesa, rescatarla y, por último, casarse con ella. Se le presupone valiente por naturaleza, además de apuesto, y hereda los rasgos de los caballeros míticos. Como señala Cerda Gutiérrez, el amor y el sentido del honor son las motivaciones de estos paladines, ideales provenientes de la Literatura Caballeresca, que se alejan de la figura auténtica del caballero de la Edad Media: "La literatura caballeresca se encargará de idealizar y de mitificar las hazañas militares de estos señores [...], cuya única preocupación era robar, saquear, asesinar, pedir rescate por los prisioneros, con el propósito de ampliar sus dominios y sus riquezas" (Cerda Gutiérrez, 1985: 159).

Como señala Cashdan, a diferencia de los personajes femeninos que generalmente sostienen el peso de la trama, los masculinos son prácticamente anecdóticos, apareciendo para fines específicos como el rescate, en el caso del príncipe, o entregar la mano de la princesa al príncipe en el caso del monarca:

En contraste, las figuras masculinas son relativamente figuras menores en la mayoría de los cuentos de hadas. El príncipe tiende a ser un personaje de cartón, casi una ocurrencia tardía, que se hace visible al final del relato para asegurar un final feliz. En muchos casos, la intervención del príncipe es secundaria para la supervivencia de la heroína. [...] En la versión de "Caperucita Roja" de los hermanos Grimm, la heroína y la abuela unen sus fuerzas para destruir al lobo; solo en la versión de Perrault el cazador aparece en el relato. [...] A los padres no les va mucho mejor en estos cuentos. O están fuera cazando, o son inconscientes del peligro que corren sus hijos. El padre de Cenicienta no está cuando la joven es atormentada por su madrastra. Por alguna razón, ignora el hecho de que su única hija es obligada a vestir ropas asquerosas y a dormir en el suelo de la cocina. (Cashdan, 2000: 41-42)

Es indudable que el personaje masculino tiene un menor protagonismo en cuentos como "La Bella Durmiente", "La Cenicienta" o "La sirenita", pero esto no convierte a los personajes femeninos en heroínas, como algunos investigadores apodan, ya que ellas siempre están a expensas de las actuaciones y del comportamiento de los príncipes, caballeros, padres, monarcas, cazadores o enanitos. En todo caso, el problema reside en que, para estos personajes masculinos, no siempre la prioridad es la princesa, la mujer o la niña, ya que poseen otros intereses y responsabilidades; sin embargo, la única misión de la mujer, así como su salvamento, se cumple tras el encuentro con el varón.

A pesar de que el príncipe rescate a la princesa, en ocasiones no necesita demostrar su fuerza ni tiene que enfrentarse a un enemigo para ello: al de "La Bella Durmiente" le bastará con un beso y al de "Blancanieves" únicamente con ordenar a sus lacayos que porten el sarcófago; no obstante, continúan encarnando el papel de los salvadores de las princesas, ya que, sin su intervención, ellas no hubiesen despertado.

Tras el rescate o el regreso a la vida, algunos de los príncipes conducen a sus amadas al castillo o al reino en el que viven, como sucede en "Blancanieves" y en "Rapónchigo". Generalmente ese traslado, para la mujer, conlleva una pérdida de su lugar de origen y una separación de sus familiares y conocidos. Existen excepciones como "La Cenicienta" de Perrault que marcha a palacio junto a sus hermanastras, aunque no es lo habitual. La reescritura de Matute se inicia con esa partida: "Todo el mundo sabe que, cuando el Príncipe Azul despertó a la Bella Durmiente, tras un sueño de cien años, se casó con ella en la capilla del castillo y, llevando consigo a la mayor parte de sus sirvientes, la condujo, montada a la grupa de su caballo, hacia su reino" (Matute, 2015: 385).

En *Róndola*, existe un personaje que realiza las funciones de caballero: Orlando Bruni que, por haber sido elegido por la Ruleta del Destino, ha de enfrentarse al dragón y rescatar a la princesa, aunque tenga un origen humilde. Le acompaña en esta aventura el noble Jazdeq De Riteris, que hará, en algunas ocasiones, las funciones de escudero, aunque, en otras, se comporta también como un caballero. Como apunta el segundo, los caballeros han de estar presentables antes de entrar en un pueblo, por lo que enseña a su compañero cómo tiene que acicalarse:

Desmontaron de sus cabalgaduras y De Riteris abrió una de las alforjas. Estaba llena de todo tipo de ungüentos, cremas y perfumes. Ambos se afeitaron cuidadosamente. De Riteris se pasó un paño humedecido en loción de violetas por rostro, cuello y manos, y le pasó otro a su compañero. Hizo una elegante raya en el peinado de su compañero e incluso pulió su corte de pelo con varios tijeretazos expertos. Distribuyó cera abrillantadora sobre las cejas y bigotes de los dos, se recortó los pelillos que asomaban por las orejas, utilizando su escudo como espejo, y se espolvoreó un poco de colorete. (Rhei, 2016: 44-45)

Los héroes han de ser, además, valientes ante las adversidades o peligros con los que se encuentren; sin embargo, esta no parece una cualidad de estos caballeros de *Róndola* que, tras matar al primer dragón sin mucho esfuerzo, escapan despavoridos del segundo y se rebozan en estiércol para que no pueda seguir su rastro. No poseen una

gran inteligencia y se enfrentan a los enemigos a fuerza de ensayo y error, probando lo que se les ocurre en cada ocasión, sin tener muy claro cómo vencerlos. Aún así, tienen la firme disposición a salvar a la princesa, aunque esta no desee ser salvada.

Otra de las características fundamentales de un caballero de los cuentos populares es que realiza un viaje para encontrarse con su amada. Ese recorrido puede producirse a mitad del relato, antes del primer encuentro entre los enamorados, o en el desenlace. En el cuento de "Rapónchigo", el príncipe cruza un bosque hasta llegar al desierto donde se encuentra con la protagonista, mientras que en las dos versiones de "La Bella Durmiente", el personaje masculino hallará finalmente el castillo en el que duerme la princesa. Como señala Fernández Rodríguez con respecto al último cuento, mientras la joven no traspasa el límite del hogar, "su príncipe liberador, en cambio, recorre infinitos caminos para llegar hasta ella y se enfrenta a innumerables peligros" (Fernández Rodríguez, 1998: 63).

Bruni, el caballero de *Róndola*, tras recibir la tarea de la Ruleta del Destino, siente la necesidad de iniciar el viaje para rescatar a la princesa Hereva del reino de Tertius, pero ella no estará en peligro ni querrá acompañar al joven. Sin embargo, en la reescritura de Matute y en "El castillo de las tres murallas" de Martín Gaité persiste el modelo tradicional, en el que el caballero salvará a la princesa del ogro, en el primer caso, o ayudará a escapar a la joven en el segundo; se debe señalar que Amir, el personaje que cumple las funciones de caballero en el cuento de Martín Gaité, no es de origen noble ni tiene relación con la caballería.

En *El mismo mar de todos los veranos*, el personaje que representaría el papel de caballero sería el de Julio, el cónyuge de la protagonista, aunque esta cuestiona si es un verdadero caballero:

por más que oiga como ahora su voz al otro lado del teléfono, diciendo que dentro de diez minutos exactos estará en la puerta esperándome, repitiendo muchas veces que me ama —seguro que me ama, el imposible amor de un caballero inexistente—, haciéndome jurar que accederé a verle —y cómo voy a ver a un invisible—, pero

bromas aparte, yo empiezo a sentir miedo, y miro a Clara, con una última y remotísima esperanza de que se opongá, de que cuelgue por mí el teléfono y escapemos juntas y sin equipaje hacia cualquier parte. (Tusquets, 1990: 202)

Julio no será avisado por su esposa, tras el fallecimiento de la abuela, para que la acompañe, como hace Clara, en la tristeza en la que se encuentra inmersa, y únicamente aparecerá al final de la obra, llevándose a la protagonista en un coche y alejándola de la felicidad; por tanto, no existe un rescate ni una salvación. El caballero de Tusquets es el personaje malvado que condenará a la mujer a la infelicidad; esto contrasta con las funciones propuestas por el teórico ruso.

A Jorge se le compara, sin embargo, con un héroe, pese a haber abandonado a la protagonista cuando se suicida:

quedaba la duda de si, mientras ingería pastilla tras pastilla, me condenaba a volver arrastrándome a mi isla de enanos, al palacio de mis padres, me condenaba al matrimonio con Julio, a mi farsa de amor, a mi farsa de trabajo, a mi farsa de vida, [...] o si sencillamente me había olvidado por entero —no influyen para nada las princesas fugitivas, las princesas menos princesas de todas las princesas, las princesas tontas, en el destino de los héroes que optan por la proeza solitaria de autodestruirse—. (Tusquets, 1990: 224)

Al igual que la princesa Hereva en *Róndola*, que está obligada a casarse con el pretendiente que sus padres han escogido para ella, los caballeros no tienen opción a elegir su profesión, puesto que sus progenitores lo eligen por él, algo que lamenta De Riteris:

—¿Cómo que no sabes quién eres? ¡Si lo sabe todo el mundo! ¡No hay destino más envidiado que el de los paladines! ¡Tus hazañas están escritas en los libros, son cantadas en los romances...! ¡Para mis hermanas eres una leyenda!

—No exageres, Bruni. Entiendo que a ti eso de ser un paladín te parezca estupendo y maravilloso, pero lo cierto es que a mí no me basta. Y nunca me ha bastado. Lo he hecho por cobardía.

—¿Has matado monstruos, derrotado ejércitos y liberado a doncellas de dragones por *cobardía*?

—Exactamente. Era tan profundamente cobarde que era capaz de matar monstruos, derrotar ejércitos y todo lo demás tan solo por miedo a enfrentarme a mi padre. Y lo peor es que a veces sabía que esos monstruos no merecían la muerte, ni esos ejércitos la derrota. (Rhei, 2016: 295)

A diferencia de lo que acontece en los cuentos tradicionales, la profesión de paladín se debate en esta novela, ya que se sufren muchos riesgos y la fama eterna no parece compensar. También se aprecia que ningún personaje tiene, a priori, libertad de elección, pero la consiguen al final de la novela: así, De Riteris abandonará este oficio y cesará de rescatar princesas, disfrutando únicamente del amor de Anónimo.

En *Melocotones helados* se distinguen cuantiosas referencias al príncipe y al caballero. En primer lugar, se asocia a dos personajes masculinos con la figura del príncipe: Rodrigo, el novio de Elsa grande, que no la salvará de sus preocupaciones ni de su encierro en Duino, y Esteban, el abuelo de Elsa, que, tras la guerra, rescatará a Rosa de su hogar y se casará con ella. La última pareja acude al cine en verano, cuyas películas "la mayor parte de las veces trataban sobre mártires arrojados a los leones o sobre caballeros con armadura que salvaban damiselas en peligro" (Freire, 1999: 150-151); ese será el punto de partida de las referencias posteriores, comparándose Esteban con un "príncipe azul canoso y callado" (Freire, 1999: 144) y Rosa estará "como siempre, a las órdenes de su caballero" (Freire, 1999: 145).

Por su parte, los miembros de *la Orden del Grial*, se disfrazan de caballeros medievales, aunque su comportamiento dista de los anteriores y de los que aparecen frecuentemente en los cuentos populares, ya que estos golpean y violan a las mujeres integrantes de la secta. Freire cuestiona los valores positivos ligados al caballero y su relación con estos agresores:

Nadie se imaginaba que unos caballeros, con sus capas, sus cotas de malla y sus armaduras, pudieran hacer daño a las mujeres. O a unos niños. Aquello hubiera sido inconcebible en las películas que Esteban y Antonia iban a ver. Lo que era más, los

caballeros enmascarados ocultaban siempre a un rey destronado, a un paladín especialmente generoso, a un joven heredero que regresaba para recuperar su reino. Había un caballero y una dama, y todos sabían que, ocurriera lo que ocurriera, terminarían juntos.

En esas historias el malvado se limitaba a desear a la heroína de lejos, cortésmente, o, todo lo más, a besar sus manos con pasión. Eso era todo. Ni noches de insomnio, ni cacerías en el monte, ni drogas, ni siniestros robos. Nadie estaba preparado para desconfiar de unos caballeros. (Freire, 1999: 191).

En la reescritura de Sanz, Blancanieves no tendrá ningún pretendiente y será el quebradero de cabeza de la reina, su madrastra, de la que el espejo está enamorado. Es llamativo que el personaje del caballero lo encarne el espejo, tras invitar a la madrastra a que se escape con él y abandone al rey, huida que no se producirá.

Los caballeros de las obras contemporáneas han perdido importancia al no poder defender a las princesas; además, su oficio no determina el triunfo de la hazaña que van a acometer, como sucedía en los cuentos de hadas, ni les obliga a ser valientes. Ahora sus proposiciones pueden ser rechazadas y nadie les garantiza el final feliz con su amada.

4.4.3 *La madre y la madrastra*

Estas dos figuras femeninas son fundamentales en los cuentos tradicionales y la desaparición de la primera y la aparición de la segunda determinará la trama de algunos relatos. Generalmente, la madre representa el bien y la madrastra el mal. De hecho, en la terminología de Propp no compartirían *esferas de acción*, ya que la segunda personificaría la figura del *agresor o malvado*, y la madre intervendría junto a la figura del padre de la princesa o fallecería en el cuento, generalmente al comienzo. No obstante, es fundamental tratar estas figuras de forma conjunta.

Algunos de los personajes de estas narraciones han perdido a su madre y, posteriormente, el patriarca ha vuelto a contraer matrimonio, aunque esta vez ha

escogido como esposa a una mujer malvada, sufriendo sus hijos las consecuencias. Así, la madrastra ordena asesinar a Blancanieves, obliga a Cenicienta a realizar las tareas del hogar, sin descanso, como si fuera una criada y logra que Ana, en el relato "Catalina Cascanueces" de Jacobs, pierda su cabeza por la de un cordero. Si se analiza, en primer lugar, la figura de la madrastra, Cashdan sostiene que:

Los críticos modernos se quejan de que la representación negativa de la madrastra forma parte de una veta misógina que subyace en los cuentos de hadas. Hay cierta verdad en la idea de que los cuentos de hadas pintan con frecuencia a algunas mujeres como crueles y malévolas, pero es peligroso atribuir un gran significado a esta idea porque presupone que los cuentos de hadas son una representación fiel de la realidad, pero no lo son. Aunque, desde luego, hay ejemplos históricos en los que las madrastras favorecieron a sus propios hijos y fueron probablemente mezquinas con sus hijastros, no hay evidencia de que las madrastras sean tan crueles como aparecen en los cuentos de hadas. (Cashdan, 2000: 30-31)

Quizás no exista una misoginia como tal, pero no se puede obviar la recurrente oposición que se produce entre la madrastra y la joven en los cuentos de hadas, o entre otros personajes femeninos que están categóricamente enfrentados, y que ha sido ampliamente estudiado en los últimos años (Birkhäuser-Oeri, 2010; Domínguez García, 1999). Se deben recordar las hostilidades entre Cenicienta y sus hermanastras; los celos que las hermanas de la protagonista de "La Bella y la Bestia" sienten hacia la joven; la rivalidad, producida por la envidia, de la madrastra con Blancanieves; la pelusa de Campanilla a Wendy en "Peter Pan"; el trato de la bruja a Rapónchigo, etc. Como señala Alborg: "la ausencia de figuras maternas positivas a la par de una profusión de madrastras y de hadas madrinas malvadas confirman la estereotípica desavenencia entre las mujeres y los conflictos con la madre de las adolescentes" (Alborg, 2005: 245).

En algunas ocasiones, la protagonista puede enfrentarse a varios personajes femeninos malvados, cuyos caracteres son idénticos y cuyo comportamiento es similar: más que a varios enemigos, la protagonista se ha de enfrentar a un único enemigo

fragmentado en distintos personajes. Las hermanastras de Cenicienta parecen un solo personaje que se ha disociado, con gran parecido de su madre, la madrastra, como ya señalaba el propio Perrault: "Tenía dos hijas de idéntico carácter y que se parecían a ella en todo" (Perrault, 2010: 144). Habitualmente, el conjunto de los personajes malvados son castigados en el desenlace, aunque pueden salvarse si se muestran arrepentidos y solicitan el perdón como sucede en la versión del autor francés.

En otras ocasiones, la rivalidad no se produce entre la hija del rey y su nueva esposa, sino entre esta y la amante del rey. En "Sol, Luna y Talía" de Basile, después de que el rey violara a Talía, estando ella dormida y paralizada, su esposa, la reina, le dedica unas palabras ofensivas y desea quemarla en la hoguera, aún conociendo lo sucedido:

Así, una vez ante la reina, ésta, con una cara de Nerón, de lo más furiosa, le dijo: "¡Sed bienvenida, doña Zorrilla! ¿Tú eres aquella fina pieza, esa hierba mala que goza de mi marido? ¿Tú eres la perra que me da tantas jaquecas? ¡Anda, que has llegado al purgatorio, donde pagarás por el daño que me has hecho!".

Talía, oyendo esto, empezó a disculparse diciendo que no era culpa suya y que el marido había tomado posesión de su terreno hallándose ella dormida. Pero la reina no quería oír excusas y, haciendo prender dentro del mismo patio del palacio una gran hoguera, mandó que la arrojasen dentro. (Basile, 2006: 433)

Hoy en día se ha asentado la figura de la madrastra como un modelo existente, con una connotación negativa, no solo en este género, sino también en largometrajes, un prototipo de personaje que no favorece en absoluto a la mujer. Además, se ha promovido ese enfrentamiento femenino, capaz de cometer las mayores atrocidades, en estos cuentos —narrados en su mayoría por autores varones—, en la literatura en general, en el cine, en las series de televisión, etc. Lijtmaer examina algunos productos culturales, en los que destaca esta rivalidad irreconciliable, distingue los estereotipos femeninos más habituales y determina que "el discurso, como la industria, jamás está construido por mujeres" (Lijtmaer, 2017: 40).

Este enfrentamiento femenino sigue vigente en algunas reescrituras de los relatos tradicionales como en "La voz de la sirena" de Riera, en la que se mantiene la oposición entre la bruja del mar y la sirena, y en "El verdadero final de la Bella Durmiente", en el que la que la reina ogresa casi devora a la princesa. No obstante, en la reescritura de Sanz, a pesar del antagonismo previo en el comienzo de la narración, finalmente Blancanieves y la madrastra unirán sus fuerzas para asaltar el palacio del rey y llevar a cabo una revolución, ya que la madrastra comprende que "Blancanieves no era su enemiga" (Sanz, 2014: 29).

Esta oposición femenina también está presente en obras que reproducen ese universo de los cuentos de hadas como *Róndola*, en la que el lector asiste al enfrentamiento entre Ragana, la hechicera, y Hereva de Tertius, la protagonista. De nuevo, se aprecia la rivalidad entre las hermanas Oliver en *Las efímeras*, en *Temblor* se distingue una batalla entre Oxígeno —la malvada sacerdotisa— y Agua Fría, e incluso en la novela de Busquets se advierte un pequeño problema entre dos amigas por un hombre, aunque logran resolverlo. Parece que la literatura escrita por mujeres alimenta esa supuesta enemistad femenina.

Cashdan analiza la figura de la madre y la madrastra en estos relatos populares y establece una explicación histórica en torno a estas dos figuras:

En algunos cuentos de hadas, la madre ya ha muerto cuando la historia comienza, o simplemente está ausente. En *La hija del molinero*, por ejemplo, la mujer del molinero no está. [...] La explicación de la ausencia de la madre en los cuentos de hadas reside en la realidad histórica. Hasta el siglo XIX, el parto era una de las principales causas de mortalidad, y los reiterados embarazos ponían constantemente en peligro la vida de una mujer. Las frecuentes infecciones y enfermedades también se cobraban sus víctimas. Así, no era insólito que los niños se encontraran sin madre antes de que fueran capaces de arreglárselas por sí solos. [...] El cambio de la madre biológica por una madrastra, un acontecimiento común en los cuentos de hadas, también se basa en hechos históricos. Las exigencias de la vida agrícola obligaban a los hombres a sustituir rápidamente a sus difuntas esposas por mujeres que pudieran cuidar de los

niños y atender el hogar. El amor y las relaciones románticas se abandonaban en favor de consideraciones prácticas. (Cashdan, 2000: 55)

En "Blancanieves" se indica que el rey tardó solo un año en encontrar una nueva esposa. En "La Cenicienta" de los Grimm se apunta que la madre de la joven murió en otoño y, al inicio de la primavera, el rey ya estaba casado de nuevo, mientras que en la versión de Perrault comienza el relato con el matrimonio en segundas nupcias. Si el rey no se vuelve a casar es porque alguna mujer de la familia desempeña las labores de la madre y el cuidado de los hijos como la abuela de "La sirenita": "El rey del mar era viudo desde hacía muchos años, pero su anciana madre llevaba la casa" (Andersen, 2015: 130).

Wasserziehr mantiene que "Esta falta de lo materno positivo en la familia empuja a los niños fuera de casa. Tienen que emprender su propio camino, expuestos a todo tipo de peligros y obstáculos" (Wasserziehr, 1997: 122). Por su parte, Cashdan sostiene que la ausencia de la madre y la actitud amenazadora y cruel de la madrastra, en el caso de que exista en el cuento, es lo que origina el enfrentamiento con el personaje malvado:

Paradójicamente, la salida de la madre es vigorizadora porque obliga a los niños a enfrentarse por sí mismos a un mundo cruel y peligroso. A falta de una madre o de un protector, el héroe o la heroína debe extraer de sí mismo unos recursos que no se habrían puesto a prueba si la madre hubiera estado todavía cerca. Es la muerte de la madre lo que prepara el escenario para la posterior confrontación con la bruja. (Cashdan, 2000: 56)

En "Hänsel y Gretel" de los Grimm, por ejemplo, el comportamiento de esta figura (que no se especifica si es madre o madrastra, aunque por su actuación parece lo segundo) es el que condiciona el abandono de los niños en el bosque y su posterior enfrentamiento con la bruja; sin embargo, en "Pulgarcito" de Perrault, el abandono promovido por el personaje femenino desencadenará en el enfrentamiento del protagonista con el ogro. En *Temblor* de Montero, Agua Fría quedará huérfana y la

pérdida de su madre originará su entrada en el Talapot, su posterior aventura y su enfrentamiento con la bruja, sin necesidad de una madrastra.

En *Todo esto pasará*, Blanca recuerda momentos con su madre y, al igual que en los cuentos populares, ella se siente huérfana tras su falta. Una situación similar vive Altalé, la protagonista de "El castillo de las tres murallas", cuya madre huye con el maestro de música y su marcha determina su futuro. La protagonista de "La buena hija" de Grandes no evoca a su madre biológica, sino a la niñera que la crió.

4.4.4 *La bruja y el hada*

A pesar de que son dos personajes aparentemente opuestos, siendo generalmente la bruja la representante del mal y el hada del bien, no siempre estas figuras se distinguen tan claramente. De hecho, en las novelas contemporáneas, sus funciones y las particularidades que las definen se funden con las del supuesto personaje antagónico.

En la terminología de Propp, la bruja, al igual que la madrastra, encarnaría el personaje del *agresor o malvado* que realiza una fechoría, se enfrenta con el héroe y acaba huyendo; sin embargo, en las obras contemporáneas no todas las magas son malignas, aunque continúen realizando hechizos. Las hadas, por su parte, son habituales en los cuentos populares, cumpliendo la función de *donante*: ellas aprovisionarán al héroe de un objeto mágico, auxiliándole ante las dificultades que se le presenten.

Ambas figuras disponen de unas capacidades extraordinarias que les permiten influir en otros personajes: la bruja puede conjurar hechizos o lanzar maleficios, mientras que el hada otorga dones o virtudes. La diferencia radica en las acciones que cometen y si estas favorecen al protagonista, representante del bien, o al antagonista malvado.

Las brujas son personajes habituales de estas narraciones maravillosas y generalmente se enfrentan al protagonista como sucede en "Blancanieves", "Hänsel y Gretel", "La sirenita" o en *El mago de Oz*; además, pueden obligar a la protagonista a

realizar tareas domésticas como la maligna Bruja de Occidente de Baum a Dorothy o la hechicera de la dulce casita a Gretel. Poseen un aspecto temible que los Grimm definían así en el relato de los dos hermanos: "Las brujas tienen los ojos rojos y su vista tiene muy poco alcance, pero su olfato es muy fino, como el de muchos animales, y perciben la proximidad de las personas" (Grimm, 2012: 55), mientras que para Andersen son de una belleza terrorífica como la de la reina de las nieves: "una mujer [...] que parecía hecha de millones de copos estrellados. Era muy bella y delicada, aunque de hielo, de hielo brillante y deslumbrante, pero estaba viva. Los ojos brillaban como dos relucientes estrellas, pero en ellos no había tranquilidad ni descanso" (Andersen, 2015: 298).

De las muchas figuras que hacen sentir su presencia en un cuento de hadas, la bruja es la más imponente. Ella es la diva de la obra, el personaje dominante que encuadra el combate entre el bien y el mal. La bruja tiene la habilidad de colocar a la gente en trance de muerte y de devolverla a la vida con igual facilidad. Maga de exorcismos y confeccionadora de pócimas mortíferas, tiene el poder de alterar la vida de la gente. Pocas figuras de un cuento de hadas son tan poderosas o dominantes como la bruja. (Cashdan, 2000: 43-44)

Algunas de estas magas fallecerán al final del relato por sus malas acciones como la de "Hänsel y Gretel" y la de *El mago de Oz*; no obstante, otras no recibirán el castigo que merecen como la bruja del mar de "La sirenita" de Andersen, la hechicera de "Rapónchigo" de los Grimm o la reina de las nieves del relato homónimo. Además de brujas, pueden ser también madrastras de las protagonistas como la de "Blancanieves" de los hermanos alemanes.

Zipes plantea las coincidencias entre estos dos personajes y como, en diferentes relatos populares, la bruja se transforma en un personaje bondadoso y el hada puede aparecer como una hechicera. Además, analiza la importancia de estas figuras en las creencias populares y su existencia a lo largo de la literatura:

En los últimos veinte años, estudiosos del período medieval europeo y su folclore han publicado un gran número de ensayos y libros basados en investigaciones recientes junto con enfoques interdisciplinarios que demuestran que la mayoría de las personas

creyó en brujas, hadas, brujos y la magia hasta y durante el Renacimiento, y tal vez hasta y durante el siglo XIX. Los europeos de todas las clases sociales pensaban también que los animales hablaban, tenían poderes mágicos y cometían crímenes a conciencia, de modo que se llevaba a juicio a muchos animales. Las creencias paganas se mantuvieron difundidas hasta el siglo V, cuando el catolicismo romano comenzó a hacer un esfuerzo por demonizar cuentos, ritos y costumbres paganos. Para el siglo XV, se tornó peligroso en toda Europa mostrar adhesión a las brujas o las hadas, porque la brujería había llegado a asociarse con el diablo. Sin embargo, no sería exagerado afirmar que, a pesar del peligro que implicaba declarar la creencia en brujas y hadas, estas criaturas sobrenaturales aparecían en toda clase de narraciones orales y en la incipiente literatura vernácula de la Edad Media temprana y tardía. (Zipes, 2014a: 132-133)

Sin embargo, es necesario distinguir entre la bruja como figura literaria, también presente en las narraciones orales y descrita por Cerda Gutiérrez como "la encarnación física y moral de las fuerzas satánicas y opuestas a los designios de la voluntad divina" (Cerda Gutiérrez, 1985: 314), con la hechicera que existió realmente. Caro Baroja analiza a esta última y desmitifica lo que surgió en torno a ella, concluyendo que:

La bruja rural, vieja más veces que joven, al margen de la sociedad, temida y despreciada, parece ser una mujer [...] que tiene en su haber unos conocimientos limitados de curandera, emplastera, saludadora, que practica a veces la adivinación y que acaso busca el consuelo en los paraísos artificiales que la flora europea le puede suministrar. (Caro Baroja, 1995: 323)

De todas maneras, se la concibe más como tal bruja después de sus primeros fracasos en la vida como mujer, después de amores frustrados o vergonzosos que le dejan un complejo de impotencia y de deshonor, contra el que se revela, recurriendo a poderes ilegítimos, aunque no sean siempre los que salen del infierno cristiano. [...] Las hechiceras antiguas formaban así como una sociedad secreta de mujeres. Pero, sin embargo, creo que aún hoy es tiempo para hacer trabajos de campo que demuestran que, desde un punto de vista histórico y antropológico, la Brujería femenina y la pura Demoniolatría son dos cosas que deben separarse bastante, aunque a veces vayan mezcladas. (Caro Baroja, 1995: 325-326)

Cerda Gutiérrez posee una opinión similar y hace hincapié en la necesidad que los habitantes de los pueblos tenían de los tratamientos de las brujas al no existir o no poder costearse otros posibles tratamientos para sus dolencias:

En la Edad Media, época de atraso científico y tecnológico, las brujas se constituyeron en personajes temidos, respetados y muy solicitados, especialmente cuando la ciencia oficial, tan atrasada como privilegiada, se declaraba impotente para ofrecer una esperanza de curación. [...] Con frecuencia se ocupaban también de la medicina auténtica y se convertían en médicos de pueblo, cuando a causa de las desgraciadas condiciones socio-culturales existentes y de la penuria de escuelas de medicina, los médicos faltaban o eran tan escasos, que se consideraban un privilegio de señores. (Cerda Gutiérrez, 1985: 311-312)

La bruja auténtica, por tanto, era una mujer, generalmente mayor, que estaba apartada de la sociedad, se reunía con otras mujeres, podía sanar a algunos vecinos, había renunciado al amor y poseía un conocimiento sobre las plantas. No obstante, esa figura ha sido denostada y desprestigiada a lo largo de los siglos, y ligada intrínsecamente con el demonio, aunque no siempre se realizaran hechizos en su nombre. Como señala la feminista Lijtmaer, a pesar de que logren una independencia económica, el origen de las difamaciones reside en su aislamiento y en que "Las brujas son solteras, solteronas y especialmente malvadas por culpa de su soledad" (Lijtmaer, 2017:56), como si la mujer no pudiese sobrevivir sin el amparo de un hombre. Zipes detalla que a finales de 1960 y 1970, los movimientos feministas de Europa y Estados Unidos lucharon por modificar la imagen demonizada de esta figura, ya que "el 'gran logro' del cristianismo fue transformar a las diosas, hechiceras y hadas en criaturas demoniacas y malévolas, reales o ficticias" (Zipes, 2014a: 164).

Estas magas, cuyo modelo se forja en los cuentos populares tomando como reflejo una figura real, están muy presentes en las obras contemporáneas y tienen una importancia fundamental en las historias. En *Róndola*, por ejemplo, se distinguen tres brujas que conjuran hechizos en varios episodios y que se enfrentan en una batalla final: Ragana, Belfana y Tirana. Los encantamientos son de diversa índole: de cambios

temporales en la apariencia —como el de Ragana cuando logra rejuvenecer—, monstruosas transformaciones —como la de Arving en ciervo—, cambios de estado —como los reyes de Tertius que son convertidos en estatuas de piedra—, o apropiaciones de la voluntad de una persona —como Tirana que logra embrujar a un pueblo entero con *magia roja* o *magia de sangre*—.

Algunos de estos encantamientos son pactados con la víctima que va a sucumbir a ellos, como el de "La sirenita" que conviene las condiciones de este con la bruja, en la versión del escritor danés, y con la maga del mar, en la reescritura que propone Riera. La bruja de la reescritura contemporánea que "tiene el don de cambiar de rostro y pasar de la belleza a la fealdad cuando le viene en gana" (Riera, 2015: 35) prepara un brebaje que la joven toma para iniciar su metamorfosis.

No obstante, no todas estas brujas son malignas ni se enfrentan a las heroínas de esta historia. Ragana encarna a la malvada hechicera de *Róndola* y, sin embargo, Befana, otra de las brujas, representará el bien, siendo más un hada que una maliciosa maga. Se debe tener en cuenta que, junto a Tirana, son los tres personajes que conceden los dones a Arving, un cometido atribuido en los relatos populares a las hadas:

— ¿De modo que Ragana acudió a tu fiesta de cumpleaños?

— Sí, Vino junto con Melgrana, la bruja de los pobres, y Tirana, la bruja nómada. Se suponía que cada una de ellas debía ofrecerme un don, una virtud o algo por el estilo. Pero la noche anterior a la fiesta Tirana escuchó una conversación privada entre mis padres en la que él le gritaba a ella, reprochándole no sé qué tontería acerca del pudín. [...] En el momento de la ceremonia, Tirana se enfrentó a mi padre y le reprochó su carácter irascible. En medio de todos los invitados, le dijo que el mejor don que podía concederme era no ser tan furibundo como él, y que la única manera de evitar que el hijo padeciera el mismo defecto era que conociera lo que se siente al ser la víctima de la violencia de otros. Y anunció que yo estaría destinado a convertirme en un ciervo, la presa por antonomasia, cada vez que perdiera el control de mis emociones. (Rhei, 2016: 339)

Esta concesión de dones y el posterior enfado, con su inevitable maldición, recuerda a la sucedida en cuentos como "La Bella Durmiente del bosque", en el que, en la versión del escritor francés, siete hadas conceden un don a la niña y una octava pronuncia un hechizo, mientras que en la de los Grimm son doce hadas las que le otorgan las virtudes y la treceava lanza la maldición. Ragana y Befana, al igual que las hadas de ambas versiones del relato popular, atenúan ese hechizo.

La transformación de un ser humano en un animal salvaje, como la que sufre Arving de *Róndola*, es frecuente en la cuentística tradicional y ejemplos de ello son *La Bella y la Bestia* de Leprince de Beaumont y "La cierva del bosque" de D'Aulnoy, aunque en el último caso, la metamorfosis la sufre un personaje femenino. En las dos narraciones anteriores, un hada es quien lanza el maleficio.

Pese a las variantes, tanto en la novela de Rhei como en la obra de Leprince de Beaumont, el hada concluye que la anulación del encantamiento está condicionada por un sentimiento amoroso, es decir, que alguna mujer logre amar a esa bestia, en el caso de *Róndola*, o casarse con él, en el de "La Bella y la Bestia", a pesar de sus apariencias:

Cuando acabó de comer, [...] concedió la excepción que ya conoces: si conseguía encontrar a alguien que siempre hubiera creído que era de sangre real pero que en realidad no lo fuera, amarla y ser amado por ella, esa persona podría curarme de la maldición. (Rhei, 2016: 340)

Un hada perversa me había condenado a vivir bajo esa apariencia hasta el día en que una hermosa muchacha consintiera en casarse conmigo, y me había prohibido demostrar mi inteligencia. (Tatar, 2012: 79)

En la reescritura de Matute, "El verdadero final de la Bella Durmiente", cuando nace la segunda hija de la pareja, la protagonista, tras haber sufrido un hechizo en su niñez, descarta invitar a estas criaturas al bautizo:

Como recordaban las vicisitudes que había acarreado el bautizo de la Princesa, decidieron, de buen acuerdo, bautizarla en la más estricta intimidad, sin invitaciones a

hadas ni cosa parecida. Por otra parte, no resultó difícil, porque no conocían a ninguna hada ni a nadie que se le pareciera. (Matute, 2015: 394)

La protagonista de *También esto pasará* es equiparada, por sí misma y por otros personajes, con una bruja. Por ejemplo, en el capítulo decimocuarto, lo hace con una bruja mala mientras imagina el futuro amoroso de sus retoños: "no puedo evitar reírme como la bruja mala del cuento al pensar en los corazones que romperán y que les romperán, en las tragedias sentimentales que nos esperan" (Busquets, 2015: 146). Además, la mujer que le hace la pedicura a Blanca dice ser bruja y le regala unos aceites esenciales que ella regala a sus hijos para "que hagan pociones mágicas" (Busquets, 2015: 79). Incluso describe a las brujas de Cadaqués, el pueblo donde pasaba los veranos en su infancia, y las actividades que estas realizaban:

Las brujas de ese pueblo resguardado por las montañas, por una carretera endiablada y por un viento salvaje, que enloquece a todos los que no merecen la belleza de sus cielos y la luz rosa de sus atardeceres de verano, siempre me han protegido. Desde niña, veía cómo, encaramadas al campanario, riendo a carcajadas o frunciendo el ceño, expulsaban o abrazaban a los recién llegados, hacían estallar disputas entre las parejas más enamoradas, indicaban a las medusas qué piernas y estómagos picar, colocaban los erizos estratégicamente debajo de ciertos pies. Y cómo dibujaban amaneceres alucinantes que aliviaban las resacas más terribles, convertían cada una de las calles y de los rincones del pueblo en acogedores dormitorios, te envolvían en olas de terciopelo que borraban todos los disgustos y males del mundo. (Busquets, 2015: 21-22)

Cuando era un niño, Leonardo de *La reina de las nieves* de Martín Gaité compara a su abuela con una bruja por un movimiento que hacía: "Me pasaba la mano por el pelo, me levantaba la cabeza cogiéndome por la barbilla y jugaba a poner un gesto de bruja que a mí me divertía y me inquietaba al mismo tiempo, con el índice de la mano derecha marcando círculos lentos por el aire" (Martín Gaité, 2011: 103).

Miss Lunatic de *Caperucita en Manhattan* encarna el prototipo de bruja: viste como una maga, lleva consigo ungüentos y es capaz de leer el futuro, aunque no es

malvada como la de los relatos tradicionales y es peculiar en sus actuaciones. Este personaje podría ser una bruja buena o un hada:

Cuando oscurecía y empezaban a encenderse los letreros luminosos en lo alto de los edificios, se veía pasear por las calles y plazas de Manhattan a una mujer muy vieja, vestida de harapos y cubierta con un sombrero de grandes alas que le tapaba casi enteramente el rostro. La cabellera, muy abundante y blanca como la nieve, le colgaba por la espalda, unas veces flotando al aire y otras recogida en una gruesa trenza que le llegaba a la cintura. Arrastraba un cochecito de niño vacío. [...] Sabía leer el porvenir en la palma de la mano, siempre llevaba en la faltriquera frasquitos con ungüentos que servían para aliviar dolores diversos, y merodeaba indefectiblemente por los lugares donde estaban a punto de producirse incendios, suicidios, derrumbamientos de paredes, accidentes de coche o peleas. (Martín Gaité, 2015: 79)

Las magas poseen una intuición especial y conjuran encantamientos como los realizados por la hechicera de "Blancanieves" en tres ocasiones o por la bruja del mar de "La sirenita" en la transformación de la joven sirena. Además, se distinguen elementos mágicos como el espejo mágico que anuncia quién es la más bella del reino en el cuento de los Grimm, el anillo que permite viajar al castillo en *La Bella y la Bestia* de Leprince de Beaumont o la llave que evidencia que se ha entrado en la habitación prohibida en el relato "Barba Azul" de Perrault.

En *Róndola* se recupera este universo maravilloso y los padres de Hereva de Tertius son petrificados a causa de una maldición. Al final de la novela, en la batalla final, una de las brujas arroja una manzana encantada, con un efecto muy diferente del que se muestra en "Blancanieves" de los Grimm: "La manzana estalló en el cielo, segregándose en innumerables fragmentos luminosos que permanecieron encendidos durante un instante, semejantes a los más resplandecientes fuegos de artificio que nadie hubiera visto" (Rhei, 2016: 567).

En *Las efímeras*, la magia es ejecutada por los hombres que tienen un don o una virtud especial como el hombre de El Salmo, al que acuden Madame Caterina y Monsieur Claude para que cure a su hija Adeline, que proviene de una familia en la que

los varones "eran capaces de curar a los enfermos, de evitar que murieran e incluso de devolver la vida a alguno de esos animales pequeños" (Adón, 2015: 51). Denis hereda ese habilidad y consigue revivir a un tejón, pero su madre le aconseja: "Y no se lo cuentes a nadie. A nadie. O te convertirás en un monstruo" (Adón, 2015: 189).

Los dos lo habían visto: el tejón estaba muerto, curvado, pero él se agachó, lo cogió y advirtió casi al segundo cómo, entre sus dedos, estiraba su cabeza triangular y comenzaba a agitarse y a desprender un calor desagradable. Un calor de supervivencia que evidenciaba una sofocada actividad interna. (Adón, 2015: 189)

Al igual que en la novela de Adón, la presencia de magia en *Melocotones helados* corresponde a un personaje masculino, un brujo que acudió al pueblo ante el fallecimiento de varios bebés cuando la abuela Rosa era una niña: "se extendió el miedo por la región, porque varios bebés murieron repentinamente y se rumoreaba que eso había atraído a la zona a un sacamantecas, un hombre que vendía grasa de niños para confeccionar medicinas y embrujos" (Freire, 1999: 91).

En "Blancanieves" de los hermanos Grimm, la bruja es también madrastra de la protagonista: ella preparará la manzana envenenada que la joven morderá y le hará perder el sentido. En la versión de Marta Sanz, la madrastra también realiza magia: "Mi señora, que de joven había sido nómada, republicana y maga [...], olvidó sus convicciones por amor al rey" (Sanz, 2014: 12); sin embargo, la manzana servirá para frenar la imparable fertilidad de la princesa, solventando su problema:

En cuanto a Blancanieves, ella siguió disfrutando con sensualidad del mundo, pero gracias a los efectos de la manzana que le dio mi señora —"Tienes que comer una de estas manzanas al día, mi princesa"—, pudo rozar con sus labios, sus dedos, y la punta de su nariz a todos los seres vivos [...]; incluso pudo besar a príncipes exiliados, mendigos y oficinistas sin miedo a que un enanito se le fuese a escurrir de entre las piernas en el momento más inoportuno. (Sanz, 2014: 37-43)

Las hadas son figuras fundamentales de los cuentos de hadas y proporcionan auxilio al protagonista o le ayudan a cumplir con sus propósitos. Gracias a su magia,

Cenicienta puede acudir en carroza a los dos bailes en la versión de Perrault, la Bella Durmiente despertará del sueño profundo y Pinocho logrará ser un niño de verdad, mientras que Wendy, John y Michael tendrán la oportunidad de volar por el polvillo de estas y visitar el País de Nunca Jamás junto a Peter Pan. También aparecen en "Catalina Cascanueces" de Jacobs bailando con el príncipe.

Zipes sostiene que su origen está estrechamente relacionado con divinidades paganas: "Está claro que las divinidades paganas fueron las predecesoras de las hadas, y sus roles y funciones se transmitieron [...] en diferentes culturas a lo largo de miles de años hasta formar el concepto moderno del hada o las concepciones del mundo de las hadas" (Zipes, 2014a: 77); además advierte que casi no hay hadas en la colección de cuentos de los Grimm, pero sí hay brujas que operan como hadas o hechiceras. Por su parte, Cerda Gutiérrez esclarece que no existe un patrón claro de este ser fantástico:

Como arquetipos folklóricos o quizás parafolklóricos, los rasgos, costumbres, indumentaria y personalidad de estas hadas cambian de acuerdo a la época histórica y lugar de origen. De ahí que no podamos hablar de un patrón y un modelo único de hada. En algunos casos, son seres altaneros y despóticos, otras veces humildes y maternales, pero la mayoría de las veces se constituyen en los protectores y defensores de los héroes de estas narraciones. (Cerda Gutiérrez, 1985: 333)

Por influjo de estas, la Bella Durmiente descansará plácidamente hasta la llegada de su amado. Tanto en la versión de Perrault como en la de los Grimm, la princesa tendrá que esperar cien años dormida, junto a toda su corte, aspecto que es aludido en novelas como *El mismo mar de todos los veranos*, en la que la protagonista observa objetos de su niñez y recuerda el pasado, como si no hubiese pasado el tiempo:

Uno despierta al cabo de los siglos y ya tiene en la punta de la lengua las palabras consabidas —¿dónde estoy? ¿qué significa todo esto?—, uno tiene ya a punto una mirada que va a lanzar a su alrededor con atónita extrañeza, pero la mirada de atónita extrañeza se produce lo mismo, sólo que en este cuento lo que la produce es que estás en el mismo lugar y entre los mismos objetos entre los cuales te dormiste, porque en el Bosque Encantado todo ha dormido contigo los mismos idénticos cien años, todo ha

dormido bajo los influjos de un hada benéfica para que no te sientas incómoda al despertar. (Tusquets, 1990: 54)

En las dos obras de Esther Tusquets, analizadas en esta investigación, son frecuentes las comparaciones de los personajes con las figuras de los cuentos tradicionales. En "Carta a la madre", se la equipara primero con una princesa y, posteriormente, con una bruja, ya que la narradora deseaba que su madre hubiera sentido que ellos ansiaban tener unos padres que se amaban como los de los demás niños:

¿No reparaste nunca —tú, a quien no escapaba nada, medio bruja en adivinar lo que sentíamos, lo que hacíamos— en que a mi hermano y a mí se nos encendían los ojos, se nos caía la baba, cuando veíamos que otras parejas casadas se hacían una caricia espontánea, se enlazaban por los hombros o la cintura, se besaban en la boca? (Tusquets, 1996: 84)

Recuerda, además que su madre creía en ese mundo fantástico: "porque creías, o jugabas a creer, en las hadas, en las ninfas de los arroyos, en los traviesos gnomos que estropeaban y escondían los objetos del hogar, [...] pero no en el Dios severo y aburrido de los cristianos" (Tusquets, 1996: 85). Del mismo modo, en *El mismo mar de todos los veranos*, la protagonista compara a su abuela con un hada madrina, otra de las figuras esenciales de un cuento de hadas y la portadora de las virtudes:

aquella abuela que había sido, en mi infancia y hasta en mi juventud, una figura mítica, la más exquisita entre todas las hadas madrinas, cuando sentada en el patio de la casa de verano junto al mar [...] me contaba historias vividas o inventadas de otros tiempos y me cantaba habaneras, mientras realiza en relieve unos bordados increíbles, mezclando los tonos de unas madejitas sedosas de colores pálidos. (Tusquets, 1990: 146)

Esta comparación de una madre con una figura femenina benévola se reitera en varias obras contemporáneas, probablemente originada por la bondad de esta figura fantástica que siempre ayuda al héroe o a la princesa. Así, en *También esto pasará*,

Blanca menciona, al final de la novela, a las hadas para describir la relación tan especial que tenía con su madre y que, con una mirada, podían llegar a entenderse:

Recuerdo habernos mirado en algún momento, a través de una mesa llena de gente, o paseando por una ciudad desconocida, o en medio del mar, y haber sentido las dos que caía polvo de hadas sobre nuestras cabezas y que tal vez no nos pondríamos a volar allí mismo como aseguraba Peter Pan pero casi. (Busquets, 2015: 170-171)

Posteriormente, menciona que esa sensación la ha vuelto a experimentar, aunque no habitualmente, ya que el dolor por la pérdida de su madre está aún muy vivo: "Algún día, hablaremos mucho de ti. Yo estoy empezando a respirar mejor y ya casi no tengo pesadillas, y algunos días siento revolotear el polvo de hadas por encima de mi cabeza, no mucho y no muy a menudo, pero es un principio" (Busquets, 2015: 172).

No obstante, a veces esa figura femenina no posee una relación de consanguinidad con la narradora, aunque mantiene los rasgos positivos de esta figura. En el relato de Grandes, "La buena hija", se establece una distinción entre la madre biológica, distante y fría con la niña narradora, y Piedad, la niñera que la atiende y la cuida diariamente: "porque eso, exactamente, era Piedad para mí, un lugar en el que ningún enemigo me capturaría jamás, un castillo blando y caliente como una cama recién hecha" (Grandes, 1996: 192). Finalmente Piedad recibirá el apelativo de *mamá* y será comparada con un hada:

Mi madre se disolvía en un instante, sin quejarse, sin llamar la atención, sin hacer ruido, para ceder su cuerpo y su rostro, sus manos y su voz, a *mamá*, una especie de hada doméstica con poderes suficientes para resolver la mitad de los problemas y hacer mucho más soportable la otra mitad. (Grandes, 1996: 195)

Piedad le cuenta narraciones, que no son los cuentos de hadas que espera la muchacha, con otro tipo de personajes, alejados de las figuras de los relatos populares, y cuyas únicas posibles comparaciones no son comprendidas por la niña ni el lector puede descifrar completamente el sentido de estas:

Piedad me bañaba y cenaba conmigo, me obligaba a lavarme los dientes y me arrastraba hasta la cama, y se sentaba en el borde a contarme unos cuentos muy raros de pastores y de ovejas, en los que no había princesas, ni siquiera niños y niñas, sólo mozos y mozas que comían pan con tocino, y las brujas no tenían poderes pero eran unas mujeres muy malísimas y muy avaras, que en vez de echar maldiciones subían las rentas todo el tiempo, y no había hadas, y por eso los buenos perdían casi siempre, pero a pesar de todo, a mí me encantaban los cuentos que se sabía Piedad, quizás porque nadie, nunca, me contó otros. (Grandes, 1996: 192)

El hada y la bruja continúan estando presentes en el imaginario de las escritoras que incluyen en sus obras a estas figuras, a veces tomadas de la realidad histórica y, otras veces, procedentes de los cuentos de hadas. En los relatos y en las novelas contemporáneas, la figura de esta hechicera se extiende hasta el género masculino, aludiendo a hombres brujos y a hechiceras que forman una trinidad; no se han localizado, sin embargo, hadas de género masculino.

4.4.5 *El dragón*

El dragón no aparece en los relatos de autores como Charles Perrault o Hans Christian Andersen, pero sí está presente en algunos cuentos de los hermanos Grimm como "Los cuatro hermanos ingeniosos", en el que un dragón rapta a la hija del rey y los cuatro hermanos han de rescatarla, y en "El gnomo", en el que un mozo ha de rescatar a las hijas del rey matando a tres dragones de varias cabezas cada uno. También se distingue en "El príncipe encantado" de Rodríguez Almodóvar, en el que este ser muda la piel al anochecer para transformarse en un humano. Esta criatura, que el espectador recuerda en el largometraje de Disney "La bella durmiente" (1959) enfrentándose con el príncipe, no se encuentra en los relatos homónimos; fue un elemento que la compañía incorporó por su cuenta, teniendo la bruja la capacidad de transformarse en dragón.

En todo caso, parece que esta figura tiene la función de asegurar el encierro de la princesa o de la dama, promovido por el malvado del cuento, advertir de la entrada de un intruso y evitar el esperado rescate por parte del caballero o del príncipe. Posee un

gran tamaño y es temible para la mayoría de los personajes. Cerda Gutiérrez investiga su origen y sostiene que:

Los "dragones" ocupan también un lugar prominente en los cuentos de hadas y en las novelas de caballería. Fueron seguramente traídos por los Cruzados cristianos desde Oriente, especialmente de China y Japón, donde son considerados personajes legendarios. Son las serpientes y los monstruos de múltiples cabezas que encontramos en la mayoría de las mitologías antiguas. (Hugo Cerda, 1985: 360-361)

En el relato de Martín Gaité, "El castillo de las tres murallas", la función del dragón la encarnan las brundas, que se encuentran en las aguas del foso más profundo que rodea el catillo de mármol negro de Lucandro y que alertan de las visitas mientras las atemorizan:

Por sus aguas, de un verde muy oscuro, nadaba una especie de ratas gigantes de color rojo y cola de cetáceo que se llamaban "brundas". 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. (Martín Gaité, 1997: 13-14)

En *Róndola* aparecen dragones: el primero muere pronto, pero se mantiene Laín, el hijo de este, un dragón más pequeño que se transforma en hombre y pide, al comienzo de la novela, la mano de la princesa heredera, pese a que está enamorado de otra princesa. Este personaje actuará como otros personajes, sin que su capacidad de conversión merme su faceta humana. Esta obra fantástica de Rhei, que parodia continuamente las figuras de los cuentos de hadas, menciona, tras la aparición del dragón, el dato de que "los dragones están en peligro de extinción" (Rhei, 2016: 84).

En *Melocotones helados* se le atribuye al dragón la desaparición de la niña Elsa, desconociendo tanto sus padres como el lector lo que ha sucedido. La madre de la

chiquilla de nueve años es comparada con una princesa y el raptor —o lo que le haya podido suceder a la pequeña para que no aparezca— con la criatura fantástica:

No hubo funeral por la niña Elsa: su nombre, una lápida en mitad del olvido, no habitaba en el cementerio. Cuando Antonia murió, dudaron en inscribir los dos nombres: la princesa madura, vestida con su traje de novia y la sonrisa cansada, y la damita desaparecida, arrebatada por un dragón cruel. Pero el padre negó con la cabeza. (Freire, 1999: 114)

Los dragones continúan apareciendo en la narrativa contemporánea, aunque su frecuencia es menor. Sus funciones pueden relegarse a otros seres como en el cuento de Martín Gaité o identificarlos como los culpables de cualquier desgracia como en la novela de Freire. La opción de Rhei, a través de la parodia, es quizás la más próxima a la de los relatos populares; sin embargo, se subvierte el tópico y se actualiza, equiparando la transformación de hombre en dragón con la de príncipe en bestia, aunque la primera no se produzca por un maleficio.

4.4.6 *El ogro y el trol*

En los cuentos populares, tanto el ogro como el trol son representantes del mal, que atemorizan a los personajes más frágiles, y encarnarían la figura del *agresor* o *malvado*, de acuerdo con la terminología ideada por Propp. Para Cerda Gutiérrez:

Las historias y relatos sobre los ogros, gigantes, gnomos, duendes y otros seres fantásticos, merecerían un capítulo aparte. Todos estos espantajos y monstruos, surgidos al amparo de una imaginación afiebrada y alucinante, no son otra cosa que símbolos demoníacos y la materialización de las fuerzas malignas que pugnan por imponer la maldad en la tierra y luchan contra los héroes de estas narraciones, en su mayoría celosos defensores del orden divino. (Cerda Gutiérrez, 1985: 358-359)

El ogro aparece en tres de los cuentos más emblemáticos de Charles Perrault: "Pulgarcito", "El gato con gotas" y "La Bella Durmiente del bosque". En el primero, Pulgarcito y sus hermanos acuden a la casa del ogro buscando cobijo; en este relato no

se detalla el aspecto de este ser, pero sí se exponen dos de los rasgos que le caracterizan: la escasa inteligencia y su gusto por devorar niños. En el segundo relato, el gato consigue engañar al ogro, robándole el castillo y todas sus riquezas.

Estas terroríficas inclinaciones alimentarias también figuran en el tercer cuento, "La Bella Durmiente del bosque", en el que la madre del príncipe es una ogresa: "hasta decían bajito en la corte que tenían las inclinaciones de los ogros y que, al ver pasar a los niños pequeños, le costaba todo el trabajo del mundo contenerse para no lanzarse sobre ellos" (Perrault, 2010: 116).

En la reescritura de Matute, al igual que en el cuento original del escritor francés, la madre del príncipe es una ogresa que posee la capacidad de extraer y retraer sus temibles colmillos: "Dos largos, aunque eso sí, blanquísimos colmillos, la flanqueaban. Luego, tan rápidamente como habían aparecido, desaparecieron" (Matute, 2015: 397). Anteriormente, al llegar la princesa al castillo y encontrarse con su suegra la Reina Madre, se nos habían detallado otras características de este ser:

Entonces oyó por vez primera la voz de la Reina Madre, dándole una sucinta bienvenida. Era una voz baja, algo ronca, pero que parecía despertar ecos de cueva en cada rincón, aunque fuese al aire libre. Arrastraba las eses, como un silbido.

Más tarde, cuando al fin pudo ver su rostro a la luz de las antorchas, velas y fuego de la gran chimenea [...], la Princesa pudo ver un rostro delgado y apenas sin arrugas, muy pálido, coronado por cabellos —los que escapaban de una especie de cofia muy adornada que cubría su cabeza— tan negros como los podría tener una muchacha de veinte años.

Tenía ojos grandes, en forma de pez, y con el contorno muy oscuro, como si los hubieran reseguído con un pincel de humo. Y sus pupilas, también muy grandes y brillantes, tanto que apenas si dejaban ver la córnea, tenían un color cambiante, indefinido. A la sombra de los párpados, parecían negras, pero a la luz de las llamas —el sol no entraba nunca en ellas, como pudo comprobar más tarde— lucían amarillas y fosforescentes, como el azufre. Sus manos eran largas, con dedos muy delgados, con la piel tan fina que transparentaban las venas. (Matute, 2015: 392)

La descripción de esta criatura resulta temible, incluso se aprecia una peculiar vampirización del personaje. Es llamativo el siseo del personaje, un signo de las figuras malignas, y que es capaz de aullar como una criatura animal: "Lo primero que hizo fue aullar. Ningún lobo hubiera podido sobrepasar aquel largo aullido, ni los más hambrientos y feroces que osaban acercarse a las aldeas en el crudo invierno" (Matute, 2015: 435). La ogresa, al igual que la del relato original, conoce la hechicería como las brujas y las magas.

Esta figura ya aparece en el relato "Pulgarcito" de Perrault, en el que se hace hincapié en su olfato y en su gusto por la carne fresca, incluso se distingue en uno de los cuentos de Basile titulado "El cuento del ogro", en el que Antuono entra, como criado, al servicio de este ser, que no parece tener instintos asesinos. Su descripción resulta terrorífica, aunque se advierte "que era feo de cara pero bueno de corazón" (Basile, 2006: 51):

Era enano y contrahecho, cejjunto, tenía la cabeza más grande que una calabaza, la frente repleta de verrugas, los ojos bizcos, la nariz chata y con dos ventanillas que parecían dos cloacas, una boca tan grande como una rueda de molino y de la que salían dos colmillos que le llegaban a los talones, el pecho velludo, los brazos en aspa, las piernas torcidas como un arco y los pies tan anchos como los de un pato; parecía, en suma, un diablo, un espíritu maligno. (Basile, 2006: 48)

En la novela de Rhei, uno de los personajes es una *groguesa*, cuyas características parecen idénticas a las de una ogresa: tiene tres dedos, sangre azul, se cree que come bebés, aunque realmente se alimenta de nabos, rábanos, patatas y boniatos y, cuando llora, de sus lagrimales brotan culebras y renacuajos. A diferencia de estos seres en los cuentos populares, Orokosa, la *grogresa*, no es un enemigo de los príncipes ni lucha contra ellos; de hecho, gracias a su metamorfismo, salvará a las princesas, como si fuera un caballero, de los peligros que les acontecen. En el capítulo XVII las socorre de los unicornios, convirtiéndose en el héroe de las princesas, aunque una de ellas piensa que ese oficio solo lo puede ocupar un varón:

—Nos has salvado —le dijo agradecida—. Eres una *héroa*.

Erbin frunció el ceño.

—Esa palabra no existe. [...] Solo los hombres pueden ser heroicos. Es una estupidez pretender lo contrario. (Rhei, 2016: 163)

Pese a las virtudes de Orokosa, no destaca por su inteligencia ni por su perspicacia aunque, a diferencia de otros cuentos que minusvaloran a estos seres, esta ogresa pertenece a la realeza de su especie y posee uno de los linajes más longevos.

En cuanto a la figura del trol, se debe destacar su importancia en el cuento "La reina de las nieves" de Andersen: estos son los culpables de la ruptura del espejo y que fragmentos de este se introduzcan dentro del cuerpo de Kay; estas criaturas aparecen también en otros relatos como "El valiente soldadito de plomo" y "El compañero de viaje". Sin embargo, el trol no es muy frecuente en las novelas contemporáneas. En la reescritura de Martín Gaité, *La reina de las nieves*, la aparición de estas criaturas es similar a la de la narración original.

En *Róndola* se distinguen troles, aunque alejados de esa imagen malvada que está presente en los cuentos populares. En el capítulo XXXIV, un madre trol con su bebé pide comida a las princesas y Hereva les entrega esmeraldas y rubíes para que se alimenten; tras esta escena, el trol se marcha. Posteriormente, en el mismo episodio, De Riteris rescata a Anónimo de un trol que le tiene prisionero; el trovador le adormece y ambos pueden escapar.

La novela de Rhei es proclive a la introducción de seres fantásticos de los relatos populares, aunque estos pierden la maldad y la fiereza que les caracteriza. Sin embargo, en las reescrituras de los cuentos, se reproducen sus rasgos fielmente.

4.4.7 *La sirena*

Esta figura no es habitual en los cuentos de hadas; aún así, el relato de "La sirenita" de Hans Christian Andersen la colocó en un lugar de honor. En la colección de cuentos de los Grimm únicamente se presenta una narración sobre una ondina de un

estanque que, al igual que puede hacer una sirena, logra ahogar en el agua a un joven. También se distinguen sirenas en los capítulos séptimo y octavo de *Peter Pan*, cuando este salva la vida de Tigrilla en la Laguna de las Sirenas y cuando Wendy intenta sin éxito ofrecerles su amistad.

García Gual establece sus rasgos principales y aquellos que han fijado la figura de la sirena:

Lo que define la imagen de la sirena es su figura híbrida (mitad mujer, mitad pájaro alado o semipez de plateada cola) y su poder de atracción o seducción, generalmente unido a su feminidad y en principio a su canto melodioso. Es un ser entre dos mundos —la tierra y el mar, la vida y la muerte, este mundo y el otro, el mundo celeste y el submarino. [...] Las sirenas atrapan y arrastran, no con garras [...], sino con su canto meloso, sugestivo. Ejercen una irresistible fascinación a través de sus melodías y promesas. Sus voces trenzan un lazo seductor, canto y encanto que se despliega en el aire quieto hasta el navío que se les aproxima con su robusta tropa de esforzados e ingenuos marineros. (García Gual, 2014: 12)

La sirena de Andersen y la joven de la reescritura de Riera poseen un cuerpo que es mitad de mujer, mitad de pez, y pueden arrastrar a los hombres al mar, seduciéndoles con su encanto y ahogarles en el fondo:

Muchas tardes, las hermanas se cogían del brazo y subían a la superficie. Tenían unas voces deliciosas, más bellas que las del cualquier ser humano y, cuando se desataba una tormenta y pensaban que los barcos podían zozobrar, iban nadando delante de ellos y cantaban muy bellamente lo hermoso que era el fondo del mar, y pedían a los navegantes que no tuvieran miedo de bajar. Pero ellos no entendían las palabras, creían que era la tormenta y preferían quedarse sin ver todas aquellas maravillas, porque cuando se hundía el barco los hombres se ahogaban y solo muertos llegaban al palacio del rey del mar. (Andersen, 2015: 134)

Las sirenas también poseen la capacidad de dormir, con su canto, a los humanos en un profundo sueño, como proponen las hermanas de Clíodna, mientras esta tiene que asesinar a los príncipes con el fin de recuperar su voz y sus piernas: "Nosotras nos

encargaremos de que todos en el barco caigan en un profundo sueño, cantándoles. No es nuestra intención hacerles daño ni hundir la goleta" (Riera, 2015: 84-85). La reescritura de la escritora mallorquina innova en algunos detalles de esta historia, pero mantiene el modelo de sirena planteado por el escritor danés.

5. La estructura del cuento

A continuación se analizarán tres elementos que aparecen con frecuencia en los cuentos de hadas y que están asociados a la estructura de este género: el número tres, los acertijos y la fórmula *Érase una vez*.

5.1 El número tres

Este número es fundamental en los cuentos populares. No es azaroso que sean tres los protagonistas del cuento de "La historia de los tres cerditos"⁸, ni tres los osos del relato protagonizado por Ricitos de Oro⁹ o los tres hijos que han de repartir la herencia en "El gato con botas" (ni que el menor obtenga el mejor legado); el ave de "El patito feo" está a prueba tres semanas en casa de la mujer anciana y, tras su transformación, se encuentra con tres cisnes blancos. En "La Cenicienta" de los autores alemanes, se convocarán tres bailes, uno cada día, y en el de "La gata blanca" de Madame d'Aulnoy, el rey tiene tres hijos y el menor ha de superar tres pruebas y desencantar a la mujer con apariencia felina. Es significativo que en *Melocotones helados* sean tres los hijos de Esteban y Rosa: Miguel, Carlos y Elsa. Además, tres golpes de varita necesita Ana de "Catalina Cascanueces" de Jacobs para recuperar su cabeza.

⁸ Joseph Jacobs fue el autor australiano que recopiló cuentos populares ingleses tan famosos como el mencionado "La historia de los tres cerditos", "Jack y la mata de judías" y "Catalina cascanueces". En la lectura de estos cuentos, se ha utilizado la versión de

TATAR, Maria: *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, Crítica, Barcelona, 2012.

⁹ He consultado la versión "Historia de los tres osos" publicada en el volumen de Tatar anteriormente citado.

En "Blancanieves" de los Grimm, la Reina se pincha cosiendo y caen tres gotas en la nieve; después, pronunciará tres rasgos que desea que tenga su sucesor: "un niño tan blanco como la nieve, tan rojo como la sangre y tan negro como la madera de este marco" (Tatar, 2012: 84) y, con ellos, nacerá la niña. Posteriormente, Blancanieves recibirá tres visitas de la bruja que supondrán tres intentos de asesinato. Birkhäuser-Oeri subraya la importancia de las tres protagonistas del cuento: "Tampoco me parece casual que las tres figuras femeninas principales del cuento: la madre de Blancanieves, la propia Blancanieves y la madrastra constituyan una trinidad" (Birkhäuser-Oeri, 2010: 54); de igual modo, las protagonistas de *Melocotones helados* son tres mujeres de la misma familia. En *El mismo mar de todos los veranos* se evoca el mencionado relato de los Grimm para incluir este número:

y yo debo de ser una de estas altivas reinas ya maduras, con rígidos vestidos de tejidos pesados y suntuosos, una enorme corona en la cabeza, todavía hermosas sin embargo, aunque tal vez un poquito acartonadas y duras, haciendo tontas preguntas a unos espejos que no pueden ser a un tiempo aduladores y veraces, o pinchándose las yemas de los dedos con cuchillitos de oro para dejar caer tres gotas de sangre maternal y protectora en leves pañuelitos de encaje. (Tusquets, 1990: 151)

Posteriormente, en la novela de Tusquets, se aprecian repetidas referencias al número tres, siendo consciente la narradora que es el número de los cuentos de hadas, y se describen tres señoritas que viven en su edificio y, más tarde, las tres maestras:

y es al empezar el nuevo día cuando las tres señoritas, las tres hermanas solteronas que viven en el entresuelo —pues tenían que ser tres, como en los cuentos de la infancia—, al final de una escalinata con baranda de mármol, [...] las tres hermanas que se pasan la vida en un refunfuñar por el mal trato que se daba al ascensor, la suciedad que invadía los rellanos. (Tusquets, 1990: 10-11)

mirada preocupada en los seis ojos de las tres maestras —porque las maestras también son tres, como en las mejores historias, siempre uno o tres o siete o doce, nunca podrían ser dos o cuatro o seis, con esa chata redondez acabada y cerrada, en alguna

parte leí que femenina, de lo par—; las tres maestras reseca y ásperas [...] y las tres maestras dejan oscilar sus tres cabezas. (Tusquets, 1990: 81-82)

En los cuentos populares españoles, recogidos por Rodríguez Almodóvar, se mantiene esta simbología. En "Juan el oso" se distinguen tres personajes masculinos, en el que Juan es el valiente que baja al pozo; dentro de este, se diferencian tres puertas y, tras una de ellas, se halla una princesa encantada. En "El príncipe encantado", el escobero tiene tres hijas y la menor acudirá al palacio del dragón, que es un príncipe encantado y, después de solicitarle regresar a su hogar, deberá volver a su lado en un plazo de tres días. Justo ese intervalo de tiempo es el que la Bestia ofrece al anciano mercader para que regrese al castillo o envíe a una de sus hijas en *La Bella y la Bestia* de Leprince de Beaumont.

En las obras más actuales decae esta trascendencia, aunque aún permanecen huellas de esa cifra. Entre los cuentos de hadas victorianos, destaca "El Rey del Río Dorado" (o "Los hermanos Negros") de John Ruskin, en el que Gluck echa tres gotas de agua bendita en el río y supera las tres pruebas que elabora el enano. El hada de *Pinocho* llama a un milano y a un perro dando tres palmadas y, en el octavo capítulo de *Alicia en el País de las Maravillas*, tres jardineros pintan rosas en el jardín de la Reina de Corazones. Son tres los personajes que acompañan a Dorothy en su viaje por Oz: el espantapájaros, el hombre de hojalata y el león cobarde, y tres los niños que viajan al País de Nunca Jamás con Peter Pan: Wendy, John y Michael.

En ocasiones, esta cifra se duplica, cobrando el seis la simbología que contenía el número tres. Son seis lagartos en "La Cenicienta" de Perrault, que el hada madrina convertirá en seis lacayos para la carroza, seis las hadas de "La cierva del bosque" de d'Aulnoy, seis los hijos del mercader de *La Bella y la Bestia*, tres varones y tres mujeres, y seis son las princesas de "La sirenita". Como señala del Rey Briones, que analiza esta cuestión, los hermanos menores son los más hábiles y valientes o las más bellas:

Otro aspecto que denotaría la gran antigüedad de los cuentos maravillosos es el que se refiere al hecho de que en todos aquellos en los que figura una familia que tiene varios hijos (normalmente tres), siempre es el más pequeño de los hermanos quien, tras ser menospreciado en un principio, y después del fracaso de sus hermanos mayores, consigue culminar con éxito la misión encomendada y, por lo tanto, obtener la mano de la princesa, si es éste el premio que se pretende alcanzar. Y la circunstancia de que sea el hijo menor el que adquiera al fin un mayor protagonismo no sólo se limita a los hijos varones, que son los que suelen desempeñar el papel más activo en el cuento, sino que puede hacerse extensible a los personajes femeninos, dado que, cuando en una familia hay varias hermanas, también es siempre la pequeña, o la que se halla en peor situación, que viene a ser lo mismo, la que acaba alzándose con el triunfo, como puede apreciarse en *La Cenicienta*, *La Bella y la Bestia*, *Blancaflor* y muchos otros cuentos. (Del Rey Briones, 2007: 43-44)

Riera destruye conscientemente esa numerología del seis, modificando el cuento original, corrigiendo a Andersen y dejando únicamente a cuatro hermanas sirenas en su reescritura: "Andersen asegura que éramos seis hermanas. No sé si porque media docena le parecía más adecuado para una hermandad de sirenas principescas o porque sus informantes se equivocaron aumentando el número de cuatro a seis" (Riera, 2015: 11-12).

Al igual que en los cuentos tradicionales, el número tres conserva su importancia en las obras contemporáneas. Así, en el relato de Tusquets, "Carta a la madre", la protagonista rememora la vida de su madre, que nunca quiso a su padre, a pesar de que él siempre estuvo enamorado de ella. El progenitor es equiparado al tercer hijo de los relatos populares, el que logra casarse con su madre, descrita como una princesa ante la sorpresa de sus allegados; la situación es narrada de forma similar a la de cuentos como "El gato con botas" o "La gata blanca", en la que solo es posible el triunfo del hijo menor:

Me ha resultado arduo llegar a entender a medias, y a medias perdonarte (y estoy segura de que a ti ni se te ocurre que pueda haber algo que perdonar), que, cuando no habías cumplido todavía veinte años y eras por varios pretendientes simultáneamente

cortejada (papá, que sabía pocos cuentos —en su casa sólo debían de escucharse relatos evangélicos y vidas de santos—, pero que estaba absolutamente empeñado en convertirte en un mito, nos daba una explicación de vuestro noviazgo que me hacía pensar en el tercer hermano, el más bobalicón o el más inocente, de los cuentos de hadas, que termina por conseguir, ante el pasmo general, la mano de la hija del rey. (Tusquets, 1996: 82-83)

En *Róndola*, el homenaje es a comienzo de la obra, en la que se presentan tres cantares o poemas relacionados con esa cifra:

Nada menos que tres, y nada más.
La que ayuda a los ricos poderosos,
La que se vuelca en los menesterosos
Y aquella sin hogar, la que jamás
Descansa, siempre al frente, nunca atrás.

Tres son, no más que tres, tan diferentes:
La manzana, la nuez y la cereza.
Mas todas han de ser duras cual corteza,
Pero también atentas y dementes.
Están hechos de azúcar y de dientes.

Para que el mundo gire cual molino,
Ninguna de las tres debe perderse
Y ninguna más fuerte ha de saberse.
Del pacto entre las tres, de su camino
De equilibrio, depende tu destino. (Rhei, 2016: 9)

Estos versos están dedicados a las tres brujas presentes en la obra: Ragana, Befana (o Melgrana) y Tirana. En la concepción del mundo de esta novela, la Señora de las Estrellas escoge a tres mujeres, que son magas, como un regalo para los humanos, cobrando especial importancia esta cantidad:

—La Señora de las Estrellas escogió a tres mujeres entre todas las del mundo, las llamó hijas suyas, y les enseñó sus secretos. Para asegurarse de que todos los humanos

podrían conocer al menos a una, hizo que una fuera pobre y viviera entre los pobres, que otra fuera rica y viviera entre los ricos, y que la tercera se pasara la vida recorriendo el mundo. Son el regalo de sabiduría de la diosa para los humanos, y encontrarse con una de ellas a menudo cambia la vida. (Rhei, 2016: 234)

En el capítulo XXX, una criatura llamada *lepricón* exige a los caballeros que le lleven cada día una araña gigante "tres personas de oro" (Rhei, 2016: 265); Rhei parodia esta numerología a partir del lepricón: "Lo del número lo digo solo porque queda bien, es un número muy especial para la gente de mi pueblo, ¿sabes? Por ir con la tradición y todo eso" (Rhei, 2016: 266). Además, la temporalidad del compromiso de Hereva es de tres años, así como aparece en tres ocasiones el mismo cerdo, haciéndose pasar por distintos puercos, en el episodio LVIII.

Adón utiliza esa simbología en varias ocasiones, y es insistente con respecto al tres, el número característico de los cuentos de hadas. De hecho, en los alrededores del hogar de las Oliver, se plantan cuatro encinas, a las que bautiza con un nombre, en vez de tres: "Enano fue la última en ser bautizada. La tuvo en cuenta porque el cuatro era un buen número. No deseaba ser responsable de nada que sumara tres. Así que añadió a Enano y tuvo cuatro encinas ante las que responder" (Adón, 2015: 10). Además, son tres las mujeres protagonistas que viven en la comunidad de la Ruche: Dora, Violeta y *Mademoiselle Anita*.

Denis, siendo consciente de que Dora está en el agujero sin poder salir y que morirá allí si no es ayudada a salir, escupe tres veces, como intentando alejar una superstición o una maldición de sí mismo. Las maldiciones están ligadas a una numerología específica en la que el número tres es significativo:

Consciente de que debía proceder como procedería frente a un gorrión muerto que encontrara por el camino o frente a cualquier animal colgado y descabezado antes de que le transmitiera su descomposición y su podredumbre, y antes de que introdujera en su cuerpo lo que había de malo en su destrozado organismo. Tres veces. Escupir tres veces. Para evitar que la putrefacción animal pasase a ser la suya y que le hiciera reventar por dentro. Tres veces. Deshaciéndose de lo pútrido y lo viciado porque de lo

contrario lo pútrido y lo viciado penetrarían en él y le infectarían a él. (Adón, 2015: 188)

Freire emplea la numerología del tres en una escena atroz, en la que se narra la muerte de la prima menor. Primeramente, en el séptimo capítulo se alerta de lo que va a ocurrir estableciendo una referencia a los cuentos de hadas:

La segunda prenda. En los cuentos, siempre había tres pruebas, tres prendas, tres peligros, tres castigos. Tres adivinanzas, tres historias. [...] No hubo tercera historia. No fue necesaria. No hubo tercera prenda. Sólo, más tarde, un peligro, un castigo. El final del cuento. (Freire, 1999: 221)

Posteriormente, se describe la escena en la que Elsa pequeña fallece a manos de tres hombres en una historia en la que tres mujeres llamadas Elsa son protagonistas de sus propias tramas. Es relevante que muera al tercer golpe, tras la segunda patada, insistiendo una vez más en la numerología de los cuentos de hadas:

En los cuentos siempre había tres príncipes, tres princesas. Tres prendas, tres peligros, tres castigos. Tres enigmas, tres historias.

Tres hombres altos, fornidos, con los hombros anchos, como le gustaban a ella en aquella otra vida tan lejana, cuando aún se fijaba en los hombres y en las cosas cotidianas. [...] Quiso escaparse. Si chillaba, alguien la oiría. Estaban rodeados de vecinos. Tal vez sólo quisieran robarle el bolso. No llevaba nada de valor. Les daría el bolso y la dejarían tranquila.

Uno de los hombres dio un paso. La cogió por el pelo rubio, que tanto se había esmerado en colocar, y la derribó de una bofetada. Otro le acertó en el brazo con una patada, y con otra le estrelló el cráneo contra la pared. No hizo falta más. Pesaba cuarenta y tres kilos. Brotó un hilillo de sangre de su nariz, y luego se deslizó hasta el suelo, dos o tres gotas lentas. (Freire, 1999: 314)

5.2 Los acertijos

Uno de los cuentos fundamentales para analizar este motivo es "El acertijo" de los hermanos Grimm, en el que una princesa promete casarse con el hombre que le plantee un acertijo que no sepa descifrar y, si lo adivina, el pretendiente ha que ser decapitado. Un príncipe le propone un acertijo que no consigue descifrar e intenta que él le desvele la solución en sueños. Finalmente y sin encontrar resolución al enigma, la princesa se casa con el joven.

Los acertijos o adivinanzas también están presentes en las novelas contemporáneas. Por ejemplo, en el capítulo XXII de la novela de Rhei, *De Riteris* anuncia un acertijo, que no consigue resolver, al zombo O'Graf: "Recobrarás tu olvidado revés cuando tu auténtico recuerdo sueñes sin dobleces" (Rhei, 2016: 195). Del mismo modo, Miss Lunatic de *Caperucita en Manhattan* de Martín Gaité lanza uno a la protagonista que tiene relación con la Estatua de la Libertad y que la niña desentraña al final de la novela.

En *Cuatro por cuatro*, el diario de García Medrano supone un acertijo para el profesor sustituto pero, cuando descubre lo que sucede en el internado, todo cobra sentido: los abusos sexuales, Este diario, que el profesor lee, también supone un acertijo para el lector que ha de descifrar lo que ha ocurrido y se ha ocultado en el Wybrany College.

En *También esto pasará*, la madre de Blanca narra un cuento a su hija para consolarla por la muerte de su padre. Este relato comienza como los cuentos tradicionales, en los que un rey pregunta a todos los sabios la respuesta a un acertijo: "Quiero una frase corta, que sirva en todas las circunstancias posibles, siempre" (Busquets, 2015: 170). Finalmente, la réplica de los sabios no solo contesta a la cuestión del rey, sino que anima a la niña ante la tristeza de la reciente pérdida: "Ya tenemos la frase, es la siguiente: 'También esto pasará'" (Busquets, 2015: 170).

En *La reina de las nieves* de Martín Gaité, la abuela de Leonardo que, cuando era niño, le contaba relatos como el de "La reina de las nieves" y le planteaba acertijos que él debía adivinar:

Y me asaltaron de nuevo aquellas cantinelas surrealistas con pregunta implícita que la abuela me proponía, a modo de jeroglífico: "De codín de codán, de la vera vera van, de la bodega al desván, de la alcoba hasta el zaguán, de la sala a la cocina, ¿cuántos dedos hay encima?". (Martín Gaité, 2011: 95)

La protagonista de Montero, Agua Fría, ha de descifrar una adivinanza que una mendiga pronuncia cuando encuentra el cadáver de su madre; posteriormente, se revela que esa anciana es Oxígeno, una de las dos mujeres más poderosas de *Temblor*, y que con ese enigma intentaba cambiar su destino. Es significativo que el acertijo se componga de tres partes, el número esencial de los cuentos populares:

Ahora escúchame: apréndete bien lo que voy a decirte y no lo olvides nunca. Primero, las aguas de un mismo río son siempre distintas. Segundo, no entres en el corazón de las tinieblas sin haber salido antes. Y tercero, te convertirás en Dios si no cierras los ojos de tu mente. (Montero, 1990: 26)

Estas referencias demuestran que los acertijos siguen vigentes en la narrativa popular como un modo de probar la inteligencia del protagonista o de desafiar la de otros personajes.

5.3 *Érase una vez*

Esta fórmula inicia innumerables cuentos de este género y lo diferencia de otros géneros, además de situar a los lectores ante un universo de ficción. Carter expone que "Cuando oímos la fórmula 'Había una vez' o cualquiera de sus variantes, sabemos de antemano que lo que vamos a oír no tiene pretensiones de verosimilitud" (Carter, 2016: 20). Bettelheim, por su parte, manifiesta lo siguiente:

"Érase una vez", "en un lejano país", "hace más de mil años", "cuando los animales hablaban", "érase una vez un viejo castillo en medio de un enorme y frondoso bosque", estos principios sugieren que lo que sigue no pertenece al aquí y al ahora que conocemos. Esta deliberada vaguedad de los principios de los cuentos de hadas simboliza el abandono del mundo concreto de la realidad cotidiana. Viejos castillos, oscuras cuevas, habitaciones cerradas en las que está prohibida la entrada, bosques impenetrables, sugieren que algo oculto nos va a ser revelado, mientras el "hace mucho tiempo" implica que vamos a aprender cosas sobre acontecimientos de tiempos remotos. (Bettelheim, 2010: 88)

Sin embargo, para Olalla Real la temporalidad de esta fórmula no se encuentra situada cronológicamente en el pasado como propone Bettelheim, sino en un presente atemporal:

El *érase una vez...* nos introduce en un mundo que es un escape del nuestro, pero no en un mundo caótico sino controlado. Esta manera ritual de presentarse los cuentos sin ataduras con el Mundo ni el Tiempo, no indica ninguna filiación. No se dice *existía en un tiempo...* sino *érase...* Sencillamente son; no se trata de lo *anacrónico* sino de lo *acrónico*, fórmula de perennidad donde pasado y futuro no tienen sentido, es una especie de *siempre*, de presente eterno. (Olalla Real, 1989: 205-206)

Esos inicios tan inconfundibles de los cuentos tradicionales se aprecian, por ejemplo, en *La Bella y la Bestia* de Jeanne-Marie Leprince de Beaumont con "Había una vez un comerciante inmensamente rico que tenía seis hijos, tres chicos y tres chicas" (Leprince de Beaumont, 2012: 63), en "Rapónchigo" de los Grimm con el "Érase una vez un hombre y una mujer que desde hacía mucho tiempo abrigaban vanamente el deseo de tener un hijo" (Tatar, 2012: 109), en "Pulgarcito" de Perrault con el "Érase una vez un leñador y una leñadora que tenían siete hijos y todos chicos" (Perrault, 2010: 164), en "La princesa y el guisante" de Andersen con "Había una vez un príncipe que quería casarse con una princesa, pero tendría que ser con una princesa de verdad" (Andersen, 2015: 95), y en "La historia de los tres cerditos" de Jacobs: "Érase una vez una cerda de avanzada edad que tenía tres hijos" (Jacobs, 2012: 211).

Como ya señalaba Bettelheim existen numerosas variantes de la mencionada fórmula. En "La Bella Durmiente" de Perrault se mantiene el *Érase una vez...*, mientras que en la versión de los Grimm se utiliza el "Vivían en tiempos remotos" (Tatar, 2012: 99). En "El rey sapo" de los mismos autores se usa: "En tiempos remotos" (Tatar, 2012: 118).

Tras ese comienzo, en unas ocasiones se plantea una problemática inicial que deberá resolverse a lo largo del relato. Por ejemplo, en la versión de "La Cenicienta" de Perrault se menciona explícitamente el origen del contratiempo en este cuento que es la maldad de la nueva esposa del rey y de sus dos hijas, frente a la bondad de la protagonista:

Érase una vez un gentilhomme que se casó en segundas nupcias con la mujer más altiva y orgullosa que se pudo ver jamás. Tenía dos hijas de idéntico carácter y que se parecían a ella en todo. El marido tenía por su parte una hija joven, pero de una dulzura y bondad sin igual; esto le venía de su madre, que era la mejor persona del mundo. (Perrault, 2010: 144)

En otras ocasiones, se muestra el sentido del nombre del relato y el de la protagonista, y se nos presentan a algunos personajes como en las dos versiones de "Caperucita", cuyos comienzos son similares, aunque varía el origen de la caperuza:

Érase una vez una niña de pueblo, la más bonita que se pudo ver jamás; su madre estaba loca con ella, y su abuela más loca todavía. La buena mujer encargó una caperucita roja para ella, que le sentaba tan bien, que por todas partes la llamaban Caperucita Roja. (Perrault, 2010: 120)

Érase una vez una muchachita encantadora a la que todo el mundo tomaba cariño con sólo mirarla. Pero la persona que más la quería era su abuela, a quien todo parecía poco para su nieta. En cierta ocasión le regaló una capuchita de terciopelo rojo, y como le sentaba muy bien y la niña no se quería poner otra cosa, desde entonces la llamaron Caperucita Roja. (Tatar, 2012: 19)

En el capítulo LXXVII, esa expresión es utilizada cuando Arving está escribiendo el comienzo del discurso de su boda, aunque claramente es un guiño a los relatos populares: "Érase una vez una princesa que renunció a su trono, pero acabó por aceptar otro..." (Rhei, 2016: 588). Anónimo le responde que "—Todas las historias deben tener un principio, y ese es igual de bueno que cualquier otro", homenajando el inicio característico de este género (Rhei, 2016: 588).

En *Melocotones helados* también se utiliza la misma fórmula cuando Blanca, la amiga de Elsa grande, narra una historia inventada que recuerda a la de los relatos tradicionales, mientras marca con rayas la camisa de su profesor, encandilado con ella:

Y érase una vez un carpintero, raya, raya, enamorado de una mujer que no le amaba, pero a la que veía todos los días. Otra raya. A John se le clavaba el marco de la puerta en la espalda, pero continuaba allí, sin variar la posición, porque el dolor le mantenía alerta y pendiente del carpintero, que no conocía las palabras para que la mujer no se marchara. Pero la mujer se marchaba, y mucho tiempo después, regresaba. Pero entonces él ya no la quería. Fin. La camisa regresó a John con el final de la historia, con las rayas menos firmes y más estrechas, envuelta en una sonrisa irónica que continuó en el aire todo el fin de semana. (Freire, 1999: 221)

En la obra de Busquets, esta fórmula se utiliza en dos ocasiones, aunque ninguna de ellas inicia la novela. La primera vez cuando Martí cuenta la relación que tenía su padre con la madre de Blanca y la percepción que tiene ella de esa historia: "Habla como si me estuviese contando un cuento, érase una vez, hace muchos muchos años, como si tuviese un estuche lleno de perlas maravillosas y por alguna misteriosa razón hubiese decidido regalármelas todas a mí" (Busquets, 2015: 120). La segunda hace referencia a un cuento que le contó su madre a ella: "A veces, me cuento la historia que tú me contaste un día, sentada en mi cama, para consolarme de la muerte de mi padre: Érase una vez que en un lugar muy lejano, tal vez China, había un emperador poderosísimo y listo y compasivo" (Busquets, 2015: 169).

En *El mismo mar de todos los veranos*, Tusquets lo emplea para narrar, a Clara, su niñez, siendo consciente de que esa oración es propia de los cuentos tradicionales.

Equipara a su madre con la reina del relato, a su padre con el rey y a ella con una princesa, aunque no fuera la prototípica. El estilo de narración que utiliza la autora barcelonesa es propio del género:

Empiezo para Clara la Historia de Jorge como se empiezan casi todos los cuentos — como si así, bajo el disfraz de un cuento, pudiera doler quizás un poco menos: Eranse una vez un rey y una reina... La reina era blanca y rubia, con unos ojos azules, enormes e impávidos, unos ojos regios de mirada fulgurante (ojos de diosa o de hechicera), y unas manos también mágicas que congregaban los secretos perfumes de los bosques. Y el rey tenía un aire misterioso y distante, exquisitamente fatigado, y sus ojos era tan claros como los de la misma reina —aunque no igualmente fulminantes y letales—, su cabello era también muy rubio, y fumaba en pipas de madera oscura. (Tusquets, 1990: 189)

Hasta que llegó el día en que el rey y la reina tuvieron una hija, y ni todas las hadas madrinas del reino de las hadas hubieran podido convertirla —por más que amontonaran movidas por la mejor voluntad dones y más dones sobre su cuna— en una princesa verdadera, en la más princesa de todas las princesas, en una princesa bonita, graciosa y gentil, porque salió la niña —y esto sucede algunas veces hasta en las familias más radiantes, más prepotentes y doradas— oscura y flaca, una criatura de huesos mezquinos, de piel pálida, que no blanca o marfileña, de ojos castaños —para colmo estrábicos, aunque esto sí se pudo corregir con los años y sin hadas madrinas—, una niña con todos los miedos sobre sus espaldas y con una irrenunciable vocación por la tristeza. (Tusquets, 1990: 191-192)

En *La reina de las nieves* de Martín Gaité, Leonardo intenta recordar, ya de adulto, en la antigua casa familiar, el comienzo del relato de Hans Christian Andersen, dialogando con su abuela, que le contaba esos cuentos en su niñez, como si estuviese viva:

—Pero esta noche no, todavía no, abuela —dije, acomodando mi cuerpo a los repliegues de aquella cueva blanda y ancestral—. Déjame que me quede aquí contigo. ¡Si pudiera llorar, como antes de venir la Reina de las Nieves! Pero no puedo. ¿Cómo empezaba el cuento? ¿Cómo era?

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. (Martín Gaité, 2011: 95)

La fórmula continúa utilizándose en las obras contemporáneas, estableciendo un fuerte vínculo con los cuentos populares.

6. La intertextualidad literaria: las reescrituras

En la mayoría de obras contemporáneas investigadas, a través de la intertextualidad literaria, se intercalan escenas de los relatos populares. Incluso los personajes principales leen estos cuentos o narran un hecho del pasado con los mecanismos de ese género como la abuela al protagonista de *La reina de las nieves* de Martín Gaité. Otro ejemplo se distingue en *También esto pasará* cuando, según la perspectiva de la protagonista, Martí cuenta la historia que unía a su padre con su madre de esa forma: "Habla como si me estuviese contando un cuento, érase una vez, hace muchos muchos años" (Busquets, 2015: 120).

La protagonista de *El mismo mar de todos los veranos* menciona conjuntamente una serie de cuentos tradicionales, habiéndolos leído en su infancia: "los tontos cuentos para niños con princesas infelices y muchachas abandonadas, las historias de patitos feos, de panteras que mueren en la nieve, de sirenas convertidas en espuma" (Tusquets, 1990: 133), "las princesas cisne, las muchachas abandonadas en la noche de bodas, las sirenas enamoradas, aletean, se estremecen, agonizan en los brazos de un príncipe de cartón" (Tusquets, 1990: 138). La obsesión por las princesas desamparadas se relaciona con el pasado de la protagonista que se siente abandonada tras el suicidio de Jorge, su pareja.

Es significativo, además, que la narradora idealice ese espacio ficticio de los cuentos de hadas, el que comienza con *Érase una vez*, que en esta obra se asemeja a un templo, donde suceden hechos inverosímiles y mágicos, como los protagonizados por los personajes de los siguientes relatos:

Porque es un templo como el que han soñado todos los niños del mundo, con mucho falso oropel y mucha purpurina, con mucho terciopelo grana —en los cuentos, te habías fijado, el terciopelo es siempre grana, rojo como la sangre—, con una gran escalinata por la que se puede subir majestuosamente arrastrando suntuosas colas de brocado o bajar de estampida a riesgo de perder una chinela de cristal, [...] es en sus albores lo bastante pujante para permitirse absorber sin demasiado riesgo algunas

cenicientas, y las muchachas de cuatro cinco seis generaciones se han disfrazado, con o sin ayuda de algún hada madrina, por ver de hallar aquí algún romántico príncipe encantador. (Tusquets, 1990: 129)

Al igual que la protagonista de Tusquets, a Casilda, de *La reina de las nieves*, le gustan las novelas y los cuentos con un final infeliz: "de las que acaban mal, que eran las que a ella más le gustaban. Siempre, desde muy niña, estaba inventando cuentos que acababan mal, decía que para poder llorar mirando las olas" (Martín Gaité, 2011: 55). También al protagonista de esta obra, Leonardo, le encantaban en su niñez las historias tristes, como "La reina de las nieves" de Andersen, y su abuela replicaba: "¿Para qué me pides los cuentos que más te hacen llorar?" (Martín Gaité, 2011: 100).

En *Cuatro por cuatro*, la madre de Poquita le regala cuentos a su hija: "Desenvuelve regalos: unas zapatillas con lazo, una agenda, libros de cuentos, muchos cuentos —leer es bueno, leer es tan sano, la madre piensa que sólo los lectores van a salvarse en este mundo oscuro—. Hadas, conejos blancos, colores pastel en las cubiertas" (Mesa, 2016: 29). En ocasiones, algunas novelas incluyen en su interior cuentos que recuerdan a los tradicionales, como es el caso de *También esto pasará*, en el que se inserta una narración, que posee los elementos típicos del género, que le contó la madre a la protagonista:

A veces, me cuento la historia que tú me contaste un día, sentada en mi cama, para consolarme de la muerte de mi padre: Érase una vez que en un lugar muy lejano, tal vez China, había un emperador poderosísimo y listo y compasivo, que un día reunió a todos los sabios del reino, a los filósofos, a los matemáticos, a los científicos, a los poetas, y les dijo: "Quiero una frase corta, que sirva en todas las circunstancias posibles, siempre". Los sabios se retiraron y pasaron meses y meses pensando. Finalmente, regresaron y le dijeron al emperador. "Ya tenemos la frase, es la siguiente: "También esto pasará". Y añadiste: "El dolor y la pena pasan, como pasan la euforia y la felicidad". Ahora sé que no es verdad. Viviré sin ti hasta que me muera. (Busquets, 2015: 169-170)

En otras obras se nos plantea el interrogante de si los personajes, que viven en un mundo de ficción, conocen otros cuentos populares y si son capaces de reconocerlos. En *Róndola*, a pesar de haber leído cuentos de hadas, los personajes no conocen ciertos relatos tradicionales. En el capítulo trigésimo quinto, las princesas no parecen considerar que es Caperucita Roja cuando se encuentran con ella en el bosque, pese a su atuendo y a su deseo de llegar a casa de su abuela. Tampoco parecen tener miedo ante la figura de Barba Azul ni son conscientes de quién es hasta que el duque se lo aclara. Resulta cómico que a los lectores les resulten familiares estas historias y los protagonistas las desconozcan absolutamente.

Sara Allen de *Caperucita en Manhattan* afirma haber leído "Caperucita Roja" y *Alicia en el País de las Maravillas*. Las comparaciones que hace con la obra de Carroll son certeras y atestiguan su atenta lectura; sin embargo, no reconoce que, lo que está viviendo, se asemeja en exceso al cuento tradicional. Parece que es incapaz de asimilar el relato en el que se encuentra inmersa, pero sí puede realizar paralelismos entre sus conocidos y los personajes de sus libros.

Tanto las reescrituras parciales como totales, que se analizarán a continuación, tienen una intencionalidad: en algunos casos, es un simple guiño a ciertos cuentos, bien como homenaje a una historia por todos conocida, bien sirviéndose de estos para explicar lo que les está sucediendo a los protagonistas; en otros, existe un deseo de reivindicación, de modificar un relato, otorgando al personaje femenino un mayor protagonismo en la trama, o ridiculizando al personaje masculino malvado. Como explica Fernández Rodríguez:

En primer lugar, se sirven del concepto literario de la "intertextualidad", lo cual les permite concebir los textos literarios como obras dialógicas, eternamente contestándose unas a otras y re/escribiéndose *ad infinitum*, al tiempo que les otorga la posibilidad de resucitar a unos determinados personajes, trasladarlos de un cuento a una novela, un poema u otro cuento. Sin embargo, lo más atrayente de esta forma de trabajo no es la propia recuperación de personajes o situaciones de otros textos literarios, por muy interesante que esto resulte, sino el carácter revisionista,

contestatario y subversivo con el que se lleva a cabo dicha tarea. Su objetivo no es otro que el de desvestir a los cuentos de hadas clásicos del ropaje ideológico con el que los recubriera un sistema social claramente patriarcal e, igualmente, se trata de ofrecer un amplio abanico de distintas posibilidades de construcción del "yo" que no estén condicionadas por motivos de sexo. En este sentido, su labor es la de crear textos que, como los tradicionales, ejercerán un influjo socializador sobre su público lector, pero, al contrario que aquéllos, el mensaje transmitido distará de imponer los elementos de una dicotomía que en su base se reduce a la oposición hombre/mujer, para sugerir modelos distintos que cada cual pueda escoger en función de sus necesidades o deseos personales. (Fernández Rodríguez, 1997a: 12)

6.1 La reescritura parcial

En este apartado se analizarán escenas concretas, basadas en cuentos de hadas, que se encuentran en la nómina de esta investigación; es decir, se examinarán una o varias escenas de un relato que son modificadas conscientemente por las propias escritoras e incluidas en la obra contemporánea. Estos cambios suelen estar motivados por diversas razones, distintas en cada caso, como se comprobará a continuación.

Se consideran reescrituras parciales, ya que no alteran la totalidad de la narración popular, sino que toman escenas, escenarios, personajes o elementos característicos de un relato y los reproducen con variantes, pero en ningún caso narran un cuento desde el inicio hasta el desenlace.

6.1.1 El maravilloso mago de Oz

El maravilloso mago de Oz fue escrito en 1900 por Lyman Frank Baum. Narra las aventuras de una joven huérfana llamada Dorothy que, a causa de un ciclón, llega a un lugar llamado Oz, en el que viven animales humanizados y brujas; finalmente, los zapatos plateados mágicos le permitirán regresar a su hogar.

En el comienzo de *También esto pasará* se hace una alusión a esta obra, a partir de la escena del ciclón, en la que Dorothy abandona las praderas de Kansas y a sus tíos Henry y Em, y llega a ese mundo fantástico junto a su perrito Toto. Para la protagonista, el sexo es como un huracán que lo arrasa todo:

Que yo sepa, lo único que no da resaca y que disipa momentáneamente la muerte — también la vida— es el sexo. Su efecto fulminante lo reduce todo a escombros. Pero sólo durante unos instantes, o como mucho, si te duermes después, durante un rato. Luego, los muebles, la ropa, los recuerdos, las lámparas, el pánico, la pena, todo lo que había desaparecido en un tornado como el del Mago de Oz, baja y vuelve a ocupar su lugar exacto, en la habitación, en la cabeza, en el estómago. Y abro los ojos y no estoy rodeada de flores y de enanitos saltarines y agradecidos, sino que me encuentro en la cama al lado de mi ex. (Busquets, 2015: 15)

Pese al olvido temporal, la protagonista recupera el dolor por la ausencia de su madre, al igual que Dorothy retorna a Kansas con sus parientes. Posteriormente, en el desenlace de la novela, se repetirá la equiparación con la obra de Baum, aunque esta vez es en torno a las baldosas amarillas, un elemento característico de *El maravilloso mago de Oz*: "He llegado, aquí termina el camino de baldosas amarillas" (Busquets, 2015: 166). Esta vez Blanca hace frente a sus miedos y logra, finalmente, llegar al cementerio donde yace su madre. El final del camino de baldosas amarillas no implica solo ser capaz de visitar su tumba, sino asumir que ha fallecido y que ya no volverá, y recuerda al que lleva a la ciudad, a la que llegará Dorothy, donde vive el Gran Mago Oz: "—El camino a la Ciudad Esmeralda está pavimentado de ladrillos amarillos —dijo la Bruja—, de modo que no puedes perderte" (Baum, 2010: 27).

6.1.2 *Blancanieves*

"Blancanieves" es un relato de los hermanos Grimm que ha influido en numerosas obras literarias y cinematográficas. Ha formado parte, además, de compilaciones de cuentos infantiles y sus motivos (el espejo o la manzana) han constituido, junto a

muchos otros, un imaginario cuentístico. Algunas escenas, que no se producen en el cuento, sino en su versión animada, como la del beso que despertará a la joven, se asimilarán y acabarán formando parte de esa narración en el imaginario popular. Así, la abuela de Leo recordará esa escena cuando el niño desconfía del poder de las lágrimas de Gerda en "La reina de las nieves" de Andersen:

Entonces ella rompió a llorar con desconsuelo, y sus ardientes lágrimas, resbalando por el pecho del niño, se abrieron camino hasta su corazón de piedra. Esto es lo que a mí me parecía más absurdo, que un trozo de hielo incrustado en el interior de alguien durante tanto tiempo como para haber llegado a formar costra pueda fundirse sin más, al calor de un llanto ajeno y contagioso. Pero eso decía Andersen: que inmediatamente las lágrimas acudieron a los ojos de Kay, que arrastraron en su fluir el añico de espejo diabólico, y que aquellas mejillas azuladas de frío tomaron enseguida un tono de arrebol. [...] Todo en un abrir y cerrar de ojos.

— No sé de qué te extrañas —protestaba la abuela ante mi desconfianza—. También a Blancanieves la resucitó un beso de amor. (Martín Gaité, 2011: 155)

La fantasía de los cuentos de hadas permite que las lágrimas de un amigo o un beso de amor hagan volver a la vida a aquellos que se encuentran dormidos o en un estado de letargo como Blancanieves o Kay. Esa misma magia concede dones como los de las hadas o milagros como el de Pinocho.

En *El mismo mar de todos los veranos* se distinguen referencias al cuento y comparaciones de sus personajes con los del relato. En el primer caso, mientras la protagonista recuerda objetos de su infancia, se acuerda de unas gomas y del príncipe de la narración popular que deja de ser un modelo de caballerosidad para convertirse en un personaje burlesco:

Gomas muy grandes, muy blandas, de contornos suaves y redondeados, sobre las que se agitan muellemente Blancanieves y los Siete Enanitos y el Príncipe Encantador — siempre un poquito bobo aunque no sea esta vez el más tonto, ni tampoco el más bello, de los príncipes—. (Tusquets, 1990: 32)

En el segundo caso, la protagonista equipara a su madre con la madrastra de Blancanieves, comportándose con maldad con otros personajes y utilizando el espejo para una fácil asociación con el personaje del relato de los Grimm:

Porque la madre de inconformismo fácil y de risa insolente, nos atacó durante años con su furia renovadora y terrible, con su racionalismo olímpico, con su esteticismo cuadrículado y perfecto, arremetió de frente, y sus ojos —tan pavorosamente azules, tan despiadadamente claros— me dejaban, al traspasarme, desarmada y desnuda, y sus manos tan blancas parecían capaces de dar nueva forma, de dar simplemente una forma al universo, y era, oh, espejito mágico, la más bella y la más inteligente entre todas las mujeres del reino —ahí estaban mi padre y todos sus amigos para atestiguarlo—, tan bella y tan inteligente, oh mi reina y señora, que ya no sois siquiera humana. (Tusquets, 1990: 24)

La descripción de Clara, a través de los tres colores que caracterizan el relato, recuerda a la joven protagonista del cuento:

Y Clara se quita en bruscos tirones desmañados los tejanos, el sostén —para qué diablos llevará sostén— y las bragas, y queda ahí su cuerpo niño, casi ni adolescente, los largos cabellos oscuros desparramándose hasta la cintura, blanca como la nieve, negra como el ébano, roja como la sangre, no los labios —ahora morados de tan lívidos— sino las mejillas que se incendian, en un rubor que ella detesta pero no puede contener. (Tusquets, 1990: 111)

Y al ser tan bello el rojo sobre la nieve, pensó: "Si tuviese un niño tan blanco como la nieve, tan rojo como la sangre y tan negro como la madera de este marco...". Al poco tiempo tuvo una hijita tan blanca como la nieve, tan sonrosada como la sangre y con los cabellos tan negros como el ébano, por lo que fue llamada Blancanieves. (*Blancanieves*, 83-84)

A partir del espejo y con las gotas de sangre con las que se inicia el relato de los Grimm —"Y como se puso a contemplar la nieve mientras seguía cosiendo distraídamente, se pinchó un dedo con la aguja y tres gotas de sangre cayeron en la

nieve" (*Blancanieves*, 83)— la protagonista se transforma, a su vez, en la madrastra, aquella que pregunta al espejo, y en la reina, que se hiere el dedo:

Y yo debo de ser una de estas altivas reinas ya maduras, con rígidos vestidos de tejidos pesados y suntuosos, una enorme corona en la cabeza, todavía hermosas sin embargo, aunque tal vez un poquito acartonadas y duras, haciendo tontas preguntas a unos espejos que no pueden ser a un tiempo aduladores y veraces, o pinchándose las yemas de los dedos con cuchillitos de oro para dejar caer tres gotas de sangre maternal y protectora en leves pañuelitos de encaje. (Tusquets, 1990: 151)

Tusquets emplea elementos característicos del cuento para asociarlos con sus personajes, aportándoles unas alusiones positivas o negativas. Por ejemplo, la belleza de Clara la convierte en Blancanieves y, a su vez, un objeto como el espejo transforma a su madre y a ella misma en la madrastra.

En *También esto pasará* se introduce una referencia, la de una manzana, para iniciar una asociación de esta fruta con este relato: cuando la joven la muerde, se envenena, desplomándose en el suelo de la casa de los enanos. Es llamativo que la protagonista se llame Blanca, cuyo nombre recuerda a la protagonista del mencionado cuento:

—Guillem, sólo quiero manzanas como las de Blancanieves. Mi problema con las manzanas ecológicas es que siempre pienso que si les doy un mordisco decapitaré a un gusano. Eso me angustia bastante. Lo entiendes, ¿verdad?

—Claro, tú prefieres las manzanas envenenadas, ¿no? Bueno, no te preocupes, el próximo día te traeremos de éstas, a ver si funcionan.

Y hace el gesto de rebanarse el pescuezo, cierra los ojos y se queda con la lengua fuera, haciendo reír a los niños, que adoran su mezcla de locura y sentido práctico, su capacidad para contarles con todo detalle el día a día de la Revolución Francesa y después ir al huerto a plantar tomates. (Busquets, 2015: 25)

Sin embargo, en *Cuatro por cuatro*, se introduce una alusión a otra escena de esta narración de los Grimm: aquella en la que la madrastra contrata al cazador para matar a la protagonista y el posterior arrepentimiento de este. A través de una redacción

de uno de los alumnos de Isidro Bedragare, en la que tienen que escribir cómo podrían hacer daño a su profesor, se evoca este momento, haciendo hincapié en que se versiona un relato tradicional:

Versión de cuento tradicional: "*Contratamos a un mercenario para que lo asesinara. Era un hombre enorme, forzado, de casi doscientos kilos de peso, acostumbrado a torturar y matar, sin compasión. Cuando llegó la noche acordada, entró en su habitación y lo encontró profundamente dormido. Se disponía a estrangularlo con sus manos gigantescas, pero al verlo de cerca le recordó a su padre, del que lo habían separado cuando era niño. Se le nublaron los ojos de lágrimas y fue incapaz de matarlo. Para justificarse ante nosotros nos trajo la lengua y los ojos de un perro, asegurando que eran los suyos...*". (Mesa, 2016: 169)

Al igual que este, el cazador del relato de los hermanos Grimm se compadece de la joven, no la asesina, como había ordenado la reina, y le lleva, finalmente, los pulmones y el hígado de un jabalí, afirmando que son los de la protagonista: "Y como acertase a pasar en ese momento un cachorro de jabalí, lo mató con su cuchillo, le sacó pulmones e hígado y se los llevó a la reina como prueba. [...] y la pérfida mujer se los comió, creyendo que eran los pulmones y el hígado de Blancanieves" (*Blancanieves*, 86). Los órganos que se entregan de prueba en la novela de Mesa recuerdan inevitablemente al relato de los escritores alemanes.

6.1.3 *La reina de las nieves*

"La reina de las nieves" es un extenso relato escrito por el danés Hans Christian Andersen. En él se nos cuenta la historia de dos niños: Kay es raptado por la reina de las nieves, tras introducirse un cristal encantado en el ojo y otro en el corazón, que se lo lleva a Laponia en un trineo, y Gerda lo rescatará, regresando al hogar convertidos en adultos.

En *El mismo mar de todos los veranos* se hace una referencia a este cuento: "Y encuentro en uno de los arcones una piel suave y dorada, definitivamente suntuosa,

como para cubrir las piernas de una princesa rusa o a la mismísima reina de las nieves en su trineo de plata tirado por seis renos blancos" (Tusquets, 1990: 156). Curiosamente, en el relato del danés, no se especifica que unos renos impulsen el movimiento del vehículo, aunque el personaje es claramente reconocible.

6.1.4 *La Cenicienta*

En las obras contemporáneas se distinguen varias escenas relacionadas con la historia de Cenicienta. Los elementos utilizados en ellas indican que se han basado en la versión de Perrault y no en la de los hermanos Grimm: el zapato del relato del francés es de cristal, a diferencia del de los alemanes que es de oro puro, y la carroza únicamente aparece en el cuento galo.

En *También esto pasará*, a Blanca, que había quedado con su amante Santi, se le cae una chancla ante un hombre que no conoce, al igual que la joven pierde su zapato ante la mirada atenta del príncipe en la versión de Perrault. Ambos personajes reconocen en ese hecho cierta similitud con lo ocurrido en el cuento: "Yo camino tan deprisa y estoy tan nerviosa que sin querer pierdo una chancla. [...] Le sonrío y, al cruzarnos, susurra 'Adiós, Cenicienta'" (Busquets, 2015: 93); posteriormente, lo vuelve a mencionar: "—¿Has perdido algún zapato hoy? —me pregunta, inclinándose hacia delante y mirándome los pies" (Busquets, 2015: 117).

En el siguiente encuentro, ella parece mirar la hora en su reloj, al igual que Cenicienta ha de estar pendiente de la hora, pues debe marcharse antes de que llegue la medianoche y la magia de su vestimenta, calzado y carroza cese: "—Me encantaría, pero tengo un poco de prisa [...] No, no, en realidad todavía tengo un rato —digo mirando mi reloj de pulsera y fingiendo calcular el tiempo—" (Busquets, 2015: 150). La importancia de la temporalidad, que está presente en el relato tradicional, se mantiene en la escena de la obra contemporánea aunque, en esta ocasión, a la protagonista no le importa sobrepasar ese límite horario y llega tarde a su cita.

Posteriormente, Blanca coquetea con Martí, secuestrando su alpargata temporalmente y la contestación de este desencadena en una nueva mención a esta narración: "—Así acaba el cuento de la cenicienta, ¿no?, encontrando el zapato a su medida —dice Martí observándome, con una sonrisa tranquila" (Busquets, 2015: 153), a lo que ella contesta: "—¡Es verdad! [...] Desenfundo cuidadosamente el pie de la alpargata y se la devuelvo [...] Le beso en la comisura de los labios y salgo corriendo, antes de que mi vestido de princesa se convierta en un traje de harapos y yo en una calabaza." (Busquets, 2015: 153). Pese a tener un interés por este varón, la protagonista acabará la obra sin decidirse por un príncipe, a diferencia de Cenicienta.

En *Caperucita en Manhattan* hay un guiño a este cuento popular que parte de un elemento que le caracteriza frente a otros relatos populares: el zapato de cristal. A pesar de ello, la versión se ha modernizado, ya que la supuesta Cenicienta llega en un automóvil negro y no en una carroza; finalmente, será una actriz la que baje del vehículo:

Llegó despacito un automóvil negro, alargado y silencioso que tenía tres puertas y cortinillas de gasa en las ventanas. Salió un chófer mulato vestido de gris con galones dorados y le abrió la portezuela a alguien que venía dentro. Apareció una larga pierna de mujer rematada por un zapato de cristal primoroso.

— ¿Será la Cenicienta? —preguntó la niña.

— No —dijo miss Lunatic—. Creo que se llama Kathleen Turner. Pero como Gloria Swanson, nada. Que no se pongan ni para arriba ni para abajo. (Martín Gaité, 2015: 112)

Los elementos presentes en la narración de Perrault cobran vida de nuevo en estas reescrituras que permiten las asociaciones con Cenicienta o con los elementos que definen esta narración. Para que estas referencias sean efectivas, como sucede en otras reescrituras de escenas concretas, en las que se insertan determinados objetos, el lector ha de conocer el relato original.

6.1.5 *La princesa y el guisante*

"La princesa y el guisante" es un breve cuento de Hans Christian Andersen, en el que un príncipe quiere casarse con una princesa de verdad, pero no la encuentra. Un día llega a su casa una joven, que dice ser una princesa, cuyas ropas y cabellos están empapados por el temporal de lluvia y relámpagos. La reina decide hacerle una prueba para comprobar la autenticidad de su posición: colocó un guisante sobre el somier de tablas y encima veinte colchones y, sobre estos, veinte edredones de plumas. Por la mañana la princesa se queja de haber dormido mal por notar algo duro debajo de ella; este descontento verifica que es una princesa real: "No podía haber nadie tan sensible, a no ser una auténtica princesa" (Andersen, 2015: 96), por lo que el príncipe se casa con ella.

En *También esto pasará*, la protagonista se siente como el guisante de dicho cuento que, pese a estar tapado y oculto, hace notar su presencia a la princesa. Ambiciona, además, el amor de los cuentos de hadas que cura las tristezas y acaba con los problemas:

Ocurre lo mismo con la tristeza que, como finísimas capas de cristal crujiente, se va depositando sobre nosotros, nos va cubriendo poco a poco. Somos como el guisante del cuento, enterrado debajo de mil colchones, como una luz brillante que parpadea débilmente. Y, como en los cuentos, sólo el amor verdadero, y a veces ni siquiera eso, puede acabar con la pena. El tiempo la mitiga, como hace con nosotros, como un domador de circo. (Busquets, 2015: 74)

Entre los capítulos decimoctavo y vigésimo de la obra de Rhei, las princesas llegan a un palacio en el que son acogidas con la condición de anunciar de que pertenecen a la nobleza, ya que en él reside un príncipe casadero que busca una esposa de buena familia. La protagonista cree que "es bastante difícil comprobar que alguien sea o no aristócrata" (Rhei, 2016: 167-168), pero la madre del joven lo comprueba colocando un guisante bajo los colchones de las damas, al igual que la reina del cuento de Andersen. Por la mañana, la mayoría de las princesas no han logrado descansar;

únicamente Kony y Hereva han dormido plácidamente, lo que, a juicio de la señora del castillo y tras la prueba de los guisantes mágicos, significa que no poseen sangre real.

Existen numerosas semejanzas entre la reescritura de Rhei y el cuento de Andersen, pero solo dos diferencias: al palacio llegan varias princesas, mientras que en el relato original acude una sola, y el desenlace. En el final del episodio XX, el príncipe sufre "puste bubónica" (Rhei, 2016: 179) y ninguna de las damas quiere ser su cónyuge, por lo que se acabarán enfrentando con él y su madre, y huirán. Esta solución contrasta con el final feliz y el esperado casamiento que ofrece la versión del escritor danés.

En *El mismo mar de todos los veranos*, se compara a distintos personajes con la princesa del cuento. Así, de la madre de la protagonista, que destila clase y se aprecia que es de buena familia, se dice que "nadie se atrevió a dudar nunca de que mi madre era una auténtica señora, tanto como la mejor princesa guisante" (Tusquets, 1990: 168-169). Clara, la alumna, es para la narradora: "Mi princesa guisante de piel sensible —ya no queda duda de que es una princesa verdadera, la más princesa de todas las princesas—" (Tusquets, 1990: 96) aunque, al comienzo de la relación, tantea si lo es: "tendré que explicarle luego que no es eso, que la he traído en realidad para ponerla a prueba y descubrir si encontraba el guisante y era la más princesa de todas las princesas" (Tusquets, 1990: 99). También se nos narra la esencia del cuento y su resolución: "Bajo los siete colchones de pluma fina, la princesa, si es una auténtica princesa, si es la más princesa de todas las princesas, tendrá que detectar el engaño y levantar en alto, entre sus dedos afilados, un guisante incordiante y diminuto" (Tusquets, 1990: 93).

Este relato popular parece ser del gusto de las escritoras contemporáneas, ya que se aprecian referencias en tres novelas distintas: *También esto pasará*, *Róndola* y *El mismo mar de todos los veranos*. En todas ellas se alude a la prueba del guisante para verificar si un personaje es quien dice ser.

6.1.6 *El príncipe rana o El rey sapo*

"El príncipe rana" o "El rey sapo" es un cuento de los hermanos Grimm. En él se narra que la hija menor de un rey lloraba cuando se le cayó una bola de oro en un estanque; un sapo se compromete a entregársela si le acepta como amigo y compañero de juegos, permitiéndole comer de su plato, beber de su vaso y dormir en su cama. La princesa no cumple su promesa y el monarca le obliga a realizar lo que había jurado, por lo que el anfibio comienza a comer de su plato y a beber de su vaso; sin embargo, no quiere dormir con él y lo lanza contra la pared. Finalmente, el animal se convierte en un hermoso príncipe —había sido hechizado por una bruja— y se casa con la joven. El cumplimiento de las promesas y de las obligaciones es el desencadenante del final feliz.

En este relato de los escritores alemanes, pese a sus posteriores versiones, el príncipe no se convierte en sapo por un beso de la niña. Sin embargo, las modificaciones que ha sufrido a lo largo del tiempo han provocado que se olvide el cuento original y que se transforme en una nueva narración, en la que el beso es el elemento decisivo que rompe el encantamiento, al igual que lo es en "La Bella Durmiente".

Así, el beso es el elemento principal de la reescritura que se produce en *Róndola*. Las princesas se topan en varias ocasiones con sapos parlantes que solicitan ser besados; en una de las ocasiones, gracias al beso que recibe de Hereva de Tertius, un batracio se transforma en el príncipe Perillinen de Kolmansien. En el capítulo vigésimo cuarto, Orokosa, la ogresa, se come a uno de esos sapos, transgrediendo la tradición y suprimiendo el acto amoroso, sin saber si este era un príncipe encantado o un simple anfibio:

El batracio saltó dócilmente sobre el regazo de la grogesa, y de repente habló:

— Soy un príncipe encantado. Por favor, bésame.

Orokosa lo cogió por el pellejo, se lo puso sobre la palma de la mano, y lo acercó a su rostro. [...] El sapo cerró los ojos y frunció los labios, esperando recibir el ansiado beso... Y Orokosa se lo zampó de un solo bocado. (Rhei, 2016: 219)

También se debería destacar que uno de los paladines de esta historia es convertido en este animal al besarse con otros batracios y, solamente a través de un beso —el de Erbin—, logra recuperar su forma original. Por tanto, en *Róndola* no se recurre al relato original de los Grimm, que no incluye el beso, sino a la tradición que se ha forjado posteriormente en torno a este.

6.1.7 *El gato con botas*

"El gato con botas" es un cuento de Charles Perrault, en el que se prima la astucia frente a la bondad. Narra la historia de un molinero que reparte su herencia entre sus tres hijos, legándoles un molino, un asno y un gato. El hijo menor se lamenta del valor de su nueva posesión; sin embargo, gracias al felino, que logra engañar al monarca y a un ogro, contrae matrimonio con la princesa.

Esta narración popular no goza de gran vitalidad entre las reescrituras contemporáneas, ya que solo encontramos una referencia en *La reina de las nieves* de Martín Gaité. Se origina cuando Leo, el niño protagonista, intenta con astucia, como el gato con botas, averiguar la contraseña de la caja fuerte de su padre y sonsacarle información en torno a ella, del mismo modo que actúa el animal con el ogro rico:

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.

— ¿Que no? ¡Pero hombre, si es facilísimo! ¿Te divierte verlo?

Su voz era jovial, casi agradecida. Le había despertado su vanidad de padre, no desconfiaba de mí.

— Sí, si no te importa.

— ¿Por qué me va a importar? (Martín Gaité, 2011: 114)

Posteriormente, el hijo intenta averiguar el origen de las letras que forman la contraseña de la caja fuerte de su progenitor, actuando de nuevo como el personaje del cuento popular:

— Es divertido eso de la clave. La inventa el dueño de la caja, ¿no?

— Sí, claro. Es secreta.

— Ya. Pero ¿cómo se te ocurre? A mí no se me ocurriría.

Otra vez la astucia del Gato con Botas había dado resultado.

— ¿Cómo que no? —dijo—. Con lo que a ti te gustan los juegos de palabras, ¿no se te iba a ocurrir? Imagínate, por ejemplo, que te pones a barajar iniciales de personas queridas, y ves que dan el nombre de una flor, y luego léidas al revés el de un río..., que sé yo, cualquier cosa, ¿no? [...]

Al final, cuando me fui a mi cuarto, después de mirar con él un libro de barcos, me sentía en posesión de un secreto importante, y orgulloso de habérselo arrancado sin despertar sospechas. (Martín Gaité, 2011: 115-116)

6.1.8 *Rapónchigo*

"Rapónchigo" es un relato de los hermanos Grimm, en el que se narra el acuerdo de unos padres que entregan a su hija a una bruja que la mantiene encerrada en una torre; un príncipe llegará trepando a ese lugar, gracias al cabello de la joven, que luchará por su amor y cruzará un desierto para reencontrarse con su amada. Aparece homenajeado en dos obras contemporáneas, *Róndola* y *El mismo mar de todos los veranos*, haciendo especial hincapié en los elementos que lo definen: una alta torre en la que se encuentra un prisionero y un cabello largo, por el que el caballero puede ascender.

En *Róndola*, Bruni y De Riteris hallan una alta torre de piedra negra en la que un mago retiene a un joven llamado Anónimo, de cuya barbilla: "pendía una masa capilar extraordinaria, larguísima, recogida en una trenza a la que le faltaban poco más de dos endómetros para tocar el suelo" (Rhei, 2016: 296). A diferencia del relato tradicional en

el que la protagonista es una mujer con cabello largo, en la novela de Rhei recae sobre un hombre con barba larga que anhela ser rescatado.

No obstante, la misión de liberarle recae sobre una mujer, Vondra, que venderá su tarea de la Ruleta de Dondürme a De Riteris; finalmente, este salvará al joven de su cautiverio y del malvado trol hechicero, cuyo cuerpo conforma la alta torre. La atracción que siente el príncipe por Rapónchigo es equivalente a la que experimenta el paladín por Anónimo. La reproducción de esta escena se altera por el género de los personajes, pero la esencia del cuento se mantiene.

En *El mismo mar de todos los veranos* se distinguen referencias a este relato popular como las asociadas a la protagonista o a la torre, en la que se encuentra enclaustrada: "princesas hechizadas de larguísimas trenzas de oro —Rapunzel, Rapunzel, suéltate el pelo—" (Tusquets, 1990: 25), "tantas guedejas de oro —Rapunzel Rapunzel suéltate el pelo— capaces de llevarme hasta la más oculta de las torres hechizadas sin puertas ni escalera" (Tusquets, 1990: 60). Posteriormente, Tusquets utiliza esta narración para explicar a los lectores la situación que vivieron ciertos estudiantes durante el franquismo y cómo una compañera suya encabezó una revuelta, a sabiendas de que acabaría arrestada por la policía y de que habría consecuencias:

El curso en que la policía irrumpió por primera vez y todos —profesores y alumnos— corrimos por los pasillos, nos refugiamos en las aulas, saltamos —los más afortunados— la verja del jardín, el curso en que aparecieron los primeros pasquines, las primeras octavillas, las primeras pintadas, y en que —un día glorioso— una de las alumnas más locatis de primero se trepó hasta la torre e hizo sonar delirante la campana de la libertad, de un tiempo nuevo, mientras la oíamos atónitos desde los claustros y las aulas y el jardín [...] y hasta paraba por un instante el golpear encarnizado de las porras [...] porque todos sabíamos, y ella la primera, que en algún momento tendría que bajar de la torre, antes, mucho antes sin duda de que los suyos [...] o los míos o los nuestros o quien fuera pudiera tomar cualquier parcela de poder, antes de que se estableciera algo remotamente parecido a una era de la libertad. (Tusquets, 1990: 61-62)

6.1.9 *El patito feo*

"El patito feo" es un cuento de Hans Christian Andersen, en el que se narra la historia de un pato, que no es hermoso, al que las aves humillan habitualmente; en el desenlace se convierte en un bello cisne y logra ser feliz. Únicamente se distingue una referencia a este relato en *El mismo mar de todos los veranos*: la protagonista, que se identifica con un cisne negro, compara a su amante Clara con el patito feo:

La muchacha emblemática se ha quitado el suéter y el slip, en un gesto rápido, natural y sencillo, y se yergue desnuda, toda la piel uniformemente bronceada, [...] y cerca de ella el cisne negro se está despojando en gestos sabios y lentísimos de volantes y plumas [...] prendas íntimas minúsculas y exquisitas [...] en los ojos grises de mi patito feo, que por fin ha vuelto también la cabeza y ha perdido por fin su compostura de cariátide, hay un fulgor herido, una rabia desconcertada y salvaje. (Tusquets, 1990: 109-110)

La joven, con la que ha iniciado un idilio, se transformará en un cisne, un ave hermosa; es decir, Clara pronto perderá el cuerpo de niña y se metamorfoseará en una bella mujer:

Una muchacha de cuerpo flaco, rostro pálido, largo cabello oscuro, un poco patito feo, un poco muñeca grande, un poco gato perdido y salvaje, y cuando el patito feo se nos mete de rondón en el jardín y sabemos que puede ser, que va a ser ciertamente muy pronto aunque él mismo no lo sabe, el más hermoso de los cisnes del lago. (Tusquets, 1990: 123)

6.1.10 *Barba Azul*

"Barba Azul" es un cuento de Charles Perrault que ha influenciado enormemente en la tradición literaria y fílmica. En él se relata la llegada de una joven a una de las casas de campo de un adinerado duque que posee una barba azul; pronto ella descubre que, tras casarse con las mujeres, las ejecuta pero, gracias a la ayuda de sus hermanos, el malvado Barba Azul fallecerá al final de la narración. Entre las obras contemporáneas

analizadas, se debe destacar la reescritura que realiza Rhei sobre esta figura y las referencias que incluye Martín Gaité en su novela.

La abuela de Leonardo Villalba, el protagonista de *La reina de las nieves* de Martín Gaité, le contaba, cuando era niño, el cuento de "Barba Azul" y, posteriormente, tras salir de la cárcel y vivir en la casa de sus padres, se compara con la protagonista del relato que, inevitablemente, inspeccionará todos los rincones de la casa, buscando lo que se le ha ocultado:

Tenía la casa entera encima, señalándome con mil dedos negros como cañones de escopeta, y lo que más miedo me daba de repente era que fuese mía. De nada me servía poner cerrojos, destruir llaves y hacer de Barba Azul conmigo mismo prohibiéndome subir a inspeccionarla. Era mía y tenía que hacerme cargo de ella. Para eso había venido. Y lo sabía, sabía que no lo podía evitar. Que acabaría subiendo. (Martín Gaité, 2011: 95)

En *Róndola*, las princesas visitan el castillo de Barbazul tras contratar los servicios obligatorios de peluquería y maquillaje previos a la visita. Una de ellas descubre el engaño cometido en esos salones y le advierten de que "la mayor parte de las que suben jamás regresan" (Rhei, 2016: 393); aún así, deciden acudir al castillo. A diferencia del relato de Perrault, a los personajes femeninos se les insinúa lo que sucede en esa fortaleza antes de partir. Rhei también incluye escenas previas al viaje que no se encuentran en el relato original.

Cuando llegan al castillo, don Juan Tenor, duque de Barbazul, les explica el pacto matrimonial: desea yacer con todas las mujeres del mundo y, para ello, ha de contraer matrimonio primero con ellas para, posteriormente, sustituirlas por otras, asesinando a las anteriores, al igual que sucede en el relato popular. Sin embargo, este personaje posee un componente religioso del que carece el original: "El problema es que, como soy muy religioso, solo puedo gozar de las mujeres si estoy casado con ellas. Eso sí, me he visto obligado a modificar un poco los textos legales para que el proceso de *sustituir* a unas esposas por otras no resulte pecaminoso" (Rhei, 2016: 395).

Finalmente, el Barbazul de *Róndola* sufrirá el castigo de desposarse con Orokosa, la princesa *groguesa*, que le atará por el cuello para que no continúe engañando a mujeres ni cometiendo crímenes. Esta resolución es muy diferente a la propuesta en la versión de Perrault, en la que los hermanos de la protagonista logran aniquilar al duque antes de que huya lejos de la fortaleza. Además, las intenciones de Barbazul son manifestadas desde la llegada de las princesas al castillo, mientras que la joven del cuento halla, de forma accidental, los cadáveres que conserva su pretendiente.

6.1.11 *Hänsel y Gretel*

"Hänsel y Gretel", de los hermanos Grimm, relata el abandono de dos hermanos por parte de su humilde progenitor. Los niños llegarán a una casita repleta de dulces, perteneciente a una bruja, que los retendrá para devorarlos. Finalmente, Gretel logrará empujar a la malvada hechicera dentro del horno, salvará a su hermano y ambos regresarán al hogar.

En *Róndola*, Mira rememora en sueños un acontecimiento de la niñez de Kony, cuando esta y sus padres acuden a la cabaña de una bruja; esta escena recuerda a la de "Hänsel y Gretel". Es relevante cómo se inserta un cuento tradicional en el pasado de un personaje, sin aludir expresamente a ese paralelismo entre ambas narraciones, pero que el lector tiene el cometido de descifrar:

Mira, en su sueño, no distinguía a Kony de sí misma. Era una niña pequeña y sus padres la estaban llevando a través del bosque hacia un destino desconocido. Los padres no pronunciaban una sola palabra, no respondían a las preguntas, y aquello resultaba lo más aterrador de todo. Entonces llegaron a un claro del bosque, y la niña se maravilló: en el centro de una pradera florida había una casita enteramente construida de caramelo, pan de azúcar y tortas de anís. La bruja salió de la cabaña. Iba vestida con un traje hecho de hojas secas y el cabello le cubría el rostro casi completamente. (Rhei, 2016: 473-474)

En *El mismo mar de todos los veranos* se aprecia una referencia al relato de los escritores alemanes a partir de la visita a Marcos, un compañero de la protagonista en la universidad, que vive en un piso de Londres, junto a su novia y a su hija. Se equipara a Marcos con Hänsel y a su esposa con la bruja que le tiene retenido en la casa:

un cubil inhabitable donde ella ceba y devora a su Hänsel perdido y encontrado, cada día más gordo y más fantasma, un Hänsel que ni siquiera en las sesiones del congreso, ni en la ponencia que él preside, tiene ya nada que decir, porque ha dejado de amar hace mucho las palabras, [...] aquel Hänsel de hermosos ojos y voz de terciopelo, [...] aquel Hänsel que parecía predestinado a una de esas mujeres de boca demasiado grande, mirada tristísima y profunda [...] Un Hänsel vaciado ahora de sí mismo y que no tiene nada que decir [...] y su mujer le riñe porque bebe, porque fuma, porque calla, porque trabaja demasiado, [...] un Hänsel vaciado de su vida, un pobre tipo que perdió en algún punto la sombra y la sonrisa, un Hänsel que no vive, que fantasma y engorda, que no vive en cualquier caso su vida, o lo que hubiera podido ser su vida. (Tusquets, 1990: 46-47)

Pese a la gran popularidad de este relato, únicamente se distinguen referencias en dos novelas contemporáneas: la de Rhei y la de Tusquets. En ellas se alude a las acciones de dos personajes: la bruja, con su azucarada residencia, y Hänsel, el personaje pasivo de este cuento, que necesita ser rescatado. Sorprende el desinterés por reflejar el comportamiento de Gretel, uno de los pocos personajes femeninos que, osadamente, salvan a un varón.

6.1.12 *El flautista de Hamelín*

"El flautista de Hamelín" es una narración popular de los hermanos Grimm, en el que se narra el suceso que asoló la ciudad de Hamelín a causa de una plaga de ratas; por este motivo, un señor misterioso llega al lugar y promete, a cambio de una recompensa, liberar a los habitantes de estos repelentes animales. Cuando empieza a tocar la flauta mientras camina, los roedores le siguen, logrando guiarles hasta un río, en el que mueren ahogados; sin embargo, los vecinos se retractan de su promesa y no le pagan

por el servicio realizado. Al cabo de unos meses, el músico regresa y, con el sonido de su flauta, se lleva a los niños del lugar, al igual que se llevó a los ratones.

En *Róndola* se reproduce este cuento a partir de los reyes de Kolmansien que cuentan a su hijo y a las princesas lo que sucedió en el reino: cuando se produjo una plaga de gárgolas, se pactó un precio con un experto en control de epidemias para que desaparecieran. Tras varios días —la autora crea, en su novela fantástica, una nueva medida de tiempo llamada *endemana* que equivale a una semana— disfrutando en el palacio, se le llamó la atención y, con una flauta, alejó a las gárgolas hasta el mar donde fallecieron por ahogamiento. Los monarcas rechazaron pagarlo por los excesos que había cometido en su estancia en la fortaleza y los recursos que había derrochado, por lo que este hizo regresar a las gárgolas y, con su instrumento, se llevó al príncipe que solo tenía once años.

Se distinguen similitudes entre lo ocurrido en Kolmansien y el relato original de los Grimm, aunque Rhei modifica el sentido del cuento, alterando el desenlace para los lectores. Si en el relato de los escritores alemanes, los culpables son los residentes de Hamelín por no mantener su palabra, en *Róndola* los soberanos son las víctimas del pacto, ya que el músico ha abusado de su hospitalidad. El monarca narra lo sucedido en su reino:

El tipo en cuestión nos pareció un aprovechado desde el primer momento. Nos dijo que en una endemana acabaría con las gárgolas, y pactamos un precio. Pero el hombre aquel se pasó los primeros días sin hacer absolutamente nada más que vivir en el palacio a cuerpo de rey. Se bebió los mejores vinos de nuestras bodegas, se zampó nuestros carneros más tiernos y nuestros quesos más añejos. Incluso se aprovechó de algunas de nuestras sirvientas más queridas, que renunciaron a su empleo. (Rhei, 2016: 506)

Entonces el flautista regresó a palacio y nos pidió el hilo prometido. Pero yo saqué una cuenta en la que se detallaban todos los gastos excesivos que nos había ocasionado a lo largo de aquellos siete días. La suma daba como resultado una cantidad bastante

mayor que la que habíamos ofrecido pagarle, así que le dije que ya se había cobrado su sueldo por adelantado. Ojalá nunca lo hubiera hecho... (Rhei, 2016: 506)

Pese a los cambios producidos y el desenlace alterado, la narración es reconocible para el lector. Esta novela difiere, en todo caso, con el cuento tradicional en que las promesas no siempre han de ser cumplidas y se delibera sobre quiénes son las víctimas del trato y quién es el culpable de las desapariciones. La versión contemporánea es más compasiva, puesto que se consigue salvar al niño secuestrado, aunque ya sea un adulto.

6.1.13 *Los tres cerditos*

"La historia de los tres cerditos" fue recopilada por Joseph Jacobs y narra la historia de tres cerditos hermanos que, por recomendación materna, buscan materiales para construir cada uno su propia vivienda. El primer cerdo la fabrica con paja y, cuando le visita el lobo, al que no deja entrar, sopla y estornuda, destruyendo la casa y comiéndose al puerco. El segundo la levanta con retama y tampoco soporta los soplos y estornudos del lobo, que derriba el hogar y engulle al animal. El tercer cerdito la edifica con ladrillo y el lobo no puede demolerla ni devorarle.

El cuento posee una segunda parte, más desconocida, en la que este animal carnívoro intenta nuevamente engañar al lechón en tres ocasiones, pero no lo consigue. Cuando le amenaza con entrar por la chimenea y comérselo, el cerdito coloca un gran caldero y enciende el fuego para que, al bajar por el conducto, caiga en el caldero. El plan del puerco funciona a la perfección y finalmente este se come al temible lobo.

En *Róndola* se reproduce este cuento, aunque se trastoca el sentido. Las princesas pierden la orientación en el bosque y deciden pedir ayuda en una casa que parece habitada. En ella vive un cerdo que les indica que pregunten a su hermano cómo llegar al pantano de Marecage; para llegar a la vivienda de este han de seguir el humo de su chimenea. De igual modo, el segundo les indicará que se guíen con la humareda

para llegar al hogar del tercer hermano. Al igual que en el cuento tradicional, los personajes visitan las moradas de los tres cerditos como si fueran el lobo.

La diferencia se establece tras la visita al tercer puerco, en la que se descubre que todo ha sido un engaño, puesto que han caminado en círculos y solamente han visitado una casa y han conocido a un único animal. Aún así, el planteamiento inicial recuerda al del cuento tradicional, recopilado por Jacobs, y los lectores asocian, por herencia cultural, este pasaje con el relato, que probablemente nunca han leído.

Rhei es consciente de la narración original y alude, en estas escenas, algunos elementos característicos de la narración, favoreciendo los paralelismos. De hecho, Erbin observa lo que hace el cerdito antes de que sus compañeros lleguen a la casa; es significativa la mención al caldero: "— Es un cerdito —informó al resto—. Y el caldero que estaba cocinando olía muy bien, pero su aspecto no era tan apetitoso como el olor. He tenido que probarlo varias veces para asegurarme de que, efectivamente, muy bueno no estaba" (Rhei, 2016: 464).

El caldero es el recipiente en el que fenece el lobo de Jacobs, aunque los protagonistas no llegan a morir en él. Nuevamente, Erbin, la princesa faýr, comprende que se encuentran inmersos en una trampa y que el animal solamente quiere comérselos: "— Solo hay un cerdo y no hay más que una casa —les explicó—. Utiliza el humo mágico para desorientar a los viajeros hasta que están tan agotados que no pueden defenderse, se hace un guiso con ellos y utiliza su ropa para disfrazarse" (Rhei, 2016: 468). Si no se percatan de la argucia del cerdo, las princesas y Arving hubieran acabado en el caldero. Al igual que en la reescritura de la escena asociada al relato de "El flautista de Hamelín", la autora se replantea a quién se le debe atribuir el papel de víctima y a quién el de culpable, reformulando el cuento popular.

6.1.14 Caperucita Roja

Tanto la versión de Perrault como la de los hermanos Grimm de "Caperucita Roja" coinciden en ciertas características que hacen identificable este cuento frente a

otros: la caperuza de la niña y el color de esta, el desplazamiento a casa de la abuelita y la presencia de un lobo. Orenstein sostiene que esta narración tradicional no deja de reformularse: "La perenne popularidad de Caperucita se debe en parte a su capacidad para adaptarse al momento. Todos los años aparecen reencarnaciones de su historia en libros, programas de televisión, vallas y anuncios publicitarios, juegos infantiles y chistes para adultos" (Orenstein, 2003: 14).

En el capítulo trigésimo quinto de *Róndola*, las princesas hallan a una niña, que "llevaba un capuchón de color bermellón" (Rhei, 2016: 316), llorando. Cuando deciden acompañarla a casa de su abuelita, descubren que es una trampa: de ese hogar no cesan de salir chiquillas vestidas de Caperucita Roja y todas poseen el mismo rostro; posteriormente, se transforman en lobos con ojos amarillos y brillantes. Finalmente, la abuela sale de la vivienda y es una "imponente loba, cuya piel estaba surcada de cicatrices" (Rhei, 2016: 318) con la que tienen que combatir las princesas.

En esta obra fantástica, las Caperucitas se transforman en lobos, al igual que la abuela, debido a que padecen una enfermedad, por lo que la única protagonista del cuento original se multiplica alarmantemente en esta novela. Al final del capítulo, las jóvenes, gracias a lo aprendido en la academia, consiguen revertir el estado de la anciana y el de las niñas, abandonando todas ellas su condición animal. Esta reescritura transforma la figura de la protagonista de víctima a culpable.

6.1.15 *La Bella Durmiente*

Este cuento, que posee dos versiones, la de Perrault y la de los hermanos Grimm, no es apenas mencionado en las novelas contemporáneas que se analizan en esta investigación. No obstante, se distingue una referencia en *La reina de las nieves* de Martín Gaité, en la que el protagonista se siente como la joven de la narración popular:

Y lo que ahora sentía, dejándome acariciar por la lluvia que moja de verdad, en los umbrales de una noche de otoño avanzado, era que poco a poco me iba despojando de aquellos montajes de supervivencia, ortopedia, que había apuntalado, pero también

escayolado, mi vida verdadera. Respiraba hondo y me dejaba invadir por el aire libre y frío, por las gotas de agua que lavaban mi rostro, limpiaban mi mirada y se dejaban lamer por una lengua sedienta y golosa. Era eso, sí, como un desentumecimiento de miembros ateridos, el "¿dónde estoy?" que debió asaltar a la Bella Durmiente antes de su paulatina instalación en la nueva realidad, regodeo en los pasos sincronizados con el ritmo de un cuerpo dejado a su merced. (Martín Gaité, 2011: 174)

Esta escritura utiliza el recurso del despertar de la Bella Durmiente para explicar el sentimiento de Leonardo al dejarse llevar por la imaginación, olvidando temporalmente los problemas que le acontecen en el día a día. Mientras la joven atraviesa un estado de somnolencia para alcanzar la realidad, el protagonista de Martín Gaité lo invierte, escapando de los asfixiantes sucesos de su vida para dejarse llevar por la imaginación.

6.1.16 *Peter Pan*

El relato de Barrie narra la historia de tres hermanos que, junto a Peter Pan, un niño que no quería crecer, llegan volando al País de Nunca Jamás; tras vivir diversas aventuras, Wendy, John y Michael regresan a casa. Cuando años después, Peter Pan regresa a la misma habitación, Wendy ya es madre y tiene una hija, mientras que él no ha crecido. *El mismo mar de todos los veranos* es una reescritura de *Peter Pan* y así se ilustra tanto al comienzo con "...Y Wendy creció. / J. M. BARRIE" (Tusquets, 1990: 5), como al final de la novela:

Y sólo en el último instante, cuando el mozo ha subido ya al taxi el equipaje, y ella ha pagado la cuenta, y distribuido las propinas, Clara me da un beso leve en la mejilla, sonrío con la sonrisa triste de mi Clara de siempre, perdida por unos instantes su seguridad y su aplomo, acerca mucho su boca a mi oído y susurra, no sé si como último palmetazo del castigo o como signo de perdón, pero en cualquier caso como prueba inequívoca de que hasta el final me ha comprendido: "... Y Wendy creció". (Tusquets, 1990: 229)

La protagonista tiende a identificarse con el personaje de Wendy, Cuando permanece en casa de su abuela y Clara la visita, esta vivirá unas semanas de libertad, gozando del amor y descubriendo su verdadera identidad que supone una subversión contra las normas sociales establecidas. Esta relación sentimental y sexual sucede en un lugar apartado de la vivienda habitual, un espacio que recuerda al País de Nunca Jamás, donde todo es posible, incluso vivir al margen de lo convencional.

Mientras la protagonista disfruta en la casa familiar, como Wendy lo hizo en el País de las Maravillas, se identifica a Clara con Peter Pan, un personaje exótico y diferente, que no soporta conflictos sociales ni tiene ataduras. Es lógico que los autores y libros preferidos de la alumna sean "Shakespeare, Homero, Peter Pan" (Tusquets, 1990: 60), y que comprenda las vinculaciones que su amada traza sobre Jorge, el que fue el amor de su vida en el pasado y que se suicidó:

Ariadna se buscó desde siempre oscuros aliados —tal vez porque había sido engendrada una noche sabática de algún año bisiesto—, seres que, como ella, no pudieran subsistir en aquel orden acerado, en aquel mundo aséptico y resplandeciente, seres que supieran orientarla por lo mismo en su vuelo hacia las tierras de Nunca Jamás, para encontrar juntos allí una casita subterránea, un verdadero hogar para niños perdidos, un refugio cálido y cerrado, donde no pudiera penetrar la lux excesiva del sol ni las terribles miradas de los ojos azules. (Tusquets, 1990: 193-104)

La casita se construye en el sexto capítulo, titulado "La casita", de la obra de Barrie y allí viven Wendy, John, Michael y los niños perdidos hasta el décimosexto, "El regreso a casa", sin la supervisión de los progenitores ni de otros adultos. Las "miradas de los ojos azules", a las que hace referencia la protagonista de la escritora catalana, son la de su madre y la de su hija Guiomar. Ella siente que "si Jorge moría para siempre [...] nunca aprendería a volar sola hasta el país de Nunca Jamás" (Tusquets, 1990: 225) y, tras el suicidio, se deja vencer y contrae nupcias con Julio sin amarle.

Cuando regresa con su esposo, comprende que su aventura con Clara y lo vivido en ese domicilio familiar ha terminado, que el viaje a Nunca Jamás ha acabado y que debe asumir de nuevo las convenciones sociales que la asfixiaban. La protagonista tiene

que conformarse con el papel tradicional que se le ha otorgado, al igual que Wendy ha de representar a la mujer convencional que se espera de ella, con descendencia y cuidando del hogar. Por tanto, la madurez de Wendy y de la protagonista se traduce en la aceptación de un futuro anodino, sin ilusiones y sin amor, y en la absoluta renuncia de volver a ser feliz, siendo consciente de que nunca volverán al País de Nunca Jamás, como le sucede a la joven en el décimo séptimo y último capítulo "Cuando Wendy creció":

—No puedo ir —dijo en tono de excusa—. Se me ha olvidado cómo volar.

—No tardo nada en volver a enseñarte.

—Oh, Peter, no malgastes el polvillo de las hadas en mí.

Se había levantado y por fin lo asaltó un temor.

—¿Qué pasa? —exclamó, encogiéndose.

—Voy a encender la luz —dijo ella—, y entonces lo verás.

Casi por única vez en su vida, que yo sepa, Peter se sintió asustado.

—No enciendas la luz —gritó.

Ella revolvió con las manos el pelo de aquel niño trágico. Ya no era una niña desolada por él: era una mujer adulta que sonreía por todo ello, pero con una sonrisa llorosa.

Luego encendió la luz y Peter lo vio. Soltó un grito de dolor y cuando aquel ser alto y hermoso se inclinó para cogerlo en brazos se apartó rápidamente. [...]

— Soy mayor, Peter. Tengo mucho más de veinte años. (Barrie, 2016: 221)

En la cena con Julio y mientras la alumna espera en la casa familiar, la protagonista entiende que se ha rendido y que jamás volverá a ser feliz porque, al igual que Wendy, ha crecido y ha de asumir unas obligaciones sociales, que conllevan el alejamiento de la fantasía y de los sueños. Clara abandonará su vida, siendo aún una niña que, al igual que Peter Pan, no ha terminado de crecer:

Porque no existe ya para mí —y no existe quizá porque yo elijo minuto a minuto que no exista, renovando la decisión irrevocable que tomé cierta tarde de primavera, hace ya tantos años, permanentemente actualizada— la menor probabilidad de aprender a volar —ni ganas tengo ya de que me crezcan alas —, de seguirla más allá del estrecho

marco de cualquier ventana y emprender juntas la ruta hacia las tierras de Nunca Jamás. (Tusquets, 1990: 227-228)

El paralelismo que vincula a las dos obras, permite al lector establecer vínculos entre los personajes de Wendy y Peter Pan. No obstante, es necesario que se conozca la obra de Barrie profundamente, ya que las conexiones son más complejas que en otras obras. Pese a las menciones que se realizan sobre la obra, como la llegada y el regreso de Wendy al País de Nunca Jamás, *El mismo mar de todos los veranos* no se considera una reescritura total de la misma, ya que no se produce una correlación de escenas de *Peter Pan*.

6.1.17 La sirenita

"La sirenita" es un relato de Hans Christian Andersen que ha influido a numerosas obras literarias y fílmicas. Narra la historia de una sirena que, enamorada de un humano, realiza un trato con una hechicera para que, a cambio de su voz y su lengua, obtenga un par de piernas. Debe lograr que el príncipe se enamore de ella, pero no lo consigue y se convierte en espuma de mar.

En *El mismo mar de todos los veranos* se aprecia una crítica a la protagonista del cuento, que negocia con una malvada bruja, únicamente por satisfacer un sentimiento amoroso, y después, sin la capacidad de habla, no es capaz de comunicarse con el hijo del rey para contarle lo ocurrido:

O quizá no se trate de una muchacha campesina sino de la sirenita bobalicona y dulce de mis cuentos de hadas, porque todo allí abajo parece diluirse y distorsionarse como en las imágenes del fondo del mar, o será tal vez porque esta historia tan necia y eternamente repetida sin posibles variantes —escrita de una vez por todas con su final no feliz— me ha llenado de nuevo los ojos de lágrimas. (Tusquets, 1990: 133)

Se distingue la contraposición entre las características físicas de los personajes con las de la protagonista de Andersen, apelando a veces a las emociones y sentimientos. Así, Clara será comparada en varias ocasiones con una sirena o una

ondina, por poseer "el cabello oscuro y lacio de sirena" (Tusquets, 1990: 154), los "ojos de sirena traicionada" (Tusquets, 1990: 213), "es sólo una muchacha tonta, una sirena loca, la ondina más torpe del estanque" (Tusquets, 1900: 134) y:

Tiene la mirada de las sirenas enamoradas que avanzan impávidas sobre las hojas aceradas y cortantes de infinitos cuchillos para lograr a cambio un alma de mujer — alma que ninguna falta les hace, y que para nada habría de servirles, pues los príncipes encantadores que pueblan la tierra no suelen entender nunca nada, ignoran a las sirenas románticas y locas, puestos los ojos desde un principio en princesitas bobaliconas—. (Tusquets, 1990: 163)

Otros personajes también son equiparados con la sirena del escritor danés. Sofía, la amante del padre, lanza una mirada al patriarca que la ignora y la protagonista, que entonces es una niña, siente tristeza en la mirada de ella como:

en los ojos de la sirena cuando su príncipe le anuncia que va a casarse por fin con la más vulgar y anodina y cotidiana de las princesas — y lo peor no es saber que ella no conseguirá ya nunca un alma de mujer, a estas alturas los humanos y sus almas han perdido para ella cualquier posible prestigio, lo peor y más triste es descubrir que el príncipe encantador es también, como su princesa, el más vulgar de los príncipes, que todo ha sucedido en definitiva para nada. (Tusquets, 1990: 170)

Se distinguen referencias al cuento del escritor danés, ligadas a la trama —y no al personaje como en los ejemplos anteriores—: "y el mar no es una reunión fortuita de mucha agua salada sino una inmensidad azul donde se oculta la más enamorada de las sirenas" (Tusquets, 1990: 65), "en ese intento idiota de tocar las piernas imposibles, nacidas del imposible amor por un príncipe tonto que nunca entendió nada" (Tusquets, 1900: 66). También se identifican menciones a la bruja del mar como: "te aseguro que la bruja del mar tuvo poco papel en esta historia" (Tusquets, 1990: 66).

6.1.18 *La Bella y la Bestia*

Este cuento de hadas francés fue publicado en 1756 por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont. Relata la historia de la hija menor de un comerciante rico que, a cambio de la libertad de su padre, es encerrada en un castillo con una bestia; finalmente, ella, enamorada, aceptará casarse con el monstruo, lo que desencadenará en la ruptura del hechizo y que este se transforme en un hermoso príncipe. Como señala Tatar:

El cuento de Madame de Beaumont, originario de una cultura en la que los matrimonios de conveniencia eran casi la regla, recomienda a las mujeres la obediencia, la abnegación y una forma de amor basada más en la gratitud que en la pasión, aunque nos ofrezca a una Bestia que, obviamente, aprecia la perfección física en su pareja, además de la amabilidad y la compasión. (Tatar, 2003: 62)

En *El mismo mar de todos los veranos*, Clara se plantea quién es Bella en su relación: "Ahora Clara se ríe, tímida y huraña aún, pero inconfundiblemente divertida: '¿Cuál de las dos es la Bella? ¿Y en qué rincón nos espera la Bestia?'" (Tusquets, 1990: 84), pero la protagonista lo aclara: "Y Clara es sin lugar a dudas la Bella de mi historia, y yo soy apenas un espectador tal vez curioso, tal vez ligeramente interesado, pero en modo alguno comprometido" (Tusquets, 1990: 84).

La profesora recuerda el día en que Clara y ella estuvieron en la casa de su abuela, "el día en que buscamos a la Bestia entre las hortensias y cayeron las buganvillas maduras sobre el regazo inerte de mi muñeca azul" (Tusquets, 1990: 105), y la compara con el hogar de la Bestia: "la casa con su patio tan íntimo, tan turbador, tan mágico, [...] donde la Bella y la Bestia se buscan y se acechan y persiguen bajo las buganvillas" (Tusquets, 1990: 139), al igual que lo hacen ellas dos. Posteriormente, ese espacio parece transformarse para las mujeres en el castillo de la criatura, equiparándose con los protagonistas del relato:

La voluntad de Clara está convirtiendo paso a paso la vieja mansión de la abuela en el castillo inexpugnable de la Bella del Bosque Encantado, y su deseo hace brotar y crecer en torno a los muros una selva intrincada y espesa de setos y malezas, donde agonicen los anhelos y las curiosidades de cualquier posible violador de nuestra

soledad, convierte la casa junto al mar en el palacio del monstruo, por cuyos salones y jardines secretos triunfan los amores de la Bella y la Bestia (y ahora sé que las dos somos la Bella y las dos somos igualmente la Bestia), sin que nadie pueda osar interrumpirlos ni trasponer la verja encantada donde florece el rosal de las rosas blancas, habitado el palacio únicamente por servidores invisibles. (Tusquets, 1990: 183)

6.1.19 *Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas*

Las aventuras de Alicia en el País de las Maravillas es una novela de fantasía escrita por Lewis Carroll (pseudónimo de Charles Lutwidge Dodgson) y publicada en 1865. En ella se relatan los acontecimientos y peripecias que le suceden a una joven llamada Alicia tras perseguir a un conejo parlante, que lleva un reloj, y caer por un agujero, a través del cual llegará al País de las Maravillas.

En *Cuatro por cuatro*, uno de los alumnos de Bedragare narra un relato claramente inspirado en Alicia: "Versión de cuento fantástico: '*Como en la historia de Alicia, alguien le daba a beber una pócima que lo empequeñecía y lo convertía en un ser diminuto. Un alumno lo metió en una bola de hámster y todos jugamos al ping pong con ella...*'" (Mesa, 2016: 169). Se debe recordar que, en el primer capítulo de la obra de Carroll, la protagonista bebe el contenido de un frasco y decrece, midiendo solamente veinticinco centímetros de altura.

Entre las lecturas de Sara Allen de *Caperucita en Manhattan* se encuentran "Caperucita Roja" y *Alicia en el País de las Maravillas* que le regaló Aurelio, el que era pareja de su abuela: como la primera es una reescritura del cuento realizada por Martín Gaité, únicamente se debe examinar en este apartado la de Carroll. Sara piensa que el desenlace de esta obra debe de estar equivocado "cuando dice que todo ha sido un sueño, para qué lo tiene que decir" (Martín Gaité, 2015: 23). Posteriormente, en el onceavo capítulo, duda de si miss Lunatic es real o fruto de su imaginación: "¿La había visto de verdad cuando se le mudaron la cara, las manos y la voz? ¿O habría sido un

sueño? A Alicia todo lo que le pasó era mentira. ¿Pero dónde estaba la raya de separación entre la verdad y la mentira?" (Martín Gaité, 2015: 145).

Sara también recuerda cómo Alicia podía cambiar de tamaño en el capítulo cuarto de la obra de Carroll y así imagina ella que lo ha realizado con anterioridad: "Y estaba visto que lo de menguar de tamaño solo lo podía conseguir Alicia. O ella misma cuando iba metida, en sueños, dentro del cochecito de miss Lunatic" (Martín Gaité, 2015: 169). Al igual que en *Alicia en el País de las Maravillas*, que se vacila sobre si lo que le sucede a la niña ha sido real o es parte del sueño, en *Caperucita en Manhattan* se duda sobre la veracidad de la historia de miss Lunatic y de su poder.

A lo largo de la novela de Martín Gaité, distintos personajes de Alicia son comparados con personas o animales que la protagonista de la historia conoce. Por ejemplo, Sara habla, en primer lugar, al gato de su abuela como si fuera el de Cheshire: "—¡Ay, qué susto me has dado, Cloud! —exclamó Sara—. ¿Me quieres dejar en paz? Por lo menos, podías decir algo. Aunque solo fuera: '¿Cómo encuentras a la Reina?', como le dijo a Alicia el Gato de Cheshire. Pero, claro, tú qué sabrás de Alicia" (Martín Gaité, 2015: 56).

En la segunda parte se hace referencia al conejo de Alicia comparándole con Norman, un empleado del bar al que acuden Sara Allen y miss Lunatic; la equiparación se establece a partir de que este mira un reloj y pronuncia una oración:

Norman, que había sacado del bolsillo un *walkie-talkie* negro pequeñito, y trataba de establecer infructuosamente comunicación con un tal mister Clinton, echó una última mirada a las extrañas visitantes, suspiró, miró su reloj de pulsera y se metió en el local apresuradamente, mientras murmuraba:

— Se está haciendo tarde.

Ellas le siguieron.

"Parece el conejo blanco de Alicia", se dijo Sara para sus adentros. (Martín Gaité, 2015: 119)

Esta escena recuerda a la sucedida en el primer capítulo de la obra de Carroll, en la que la niña se encuentra con este animal y le persigue:

Nada extraordinario había en todo eso, y ni siquiera le pareció nada extraño oír que el Conejo se dijera a sí mismo: "¡Dios mío, Dios mío! ¡Qué tarde voy a llegar!" [...]; sin embargo, cuando el Conejo, sin más, se sacó un reloj del bolsillo del chaleco, y lo miró y apuró el paso, Alicia se levantó de un brinco porque de pronto comprendió que jamás había visto un conejo con chaleco y con un reloj en su interior. (Carroll, 2016: 25-26)

Posteriormente, Sara Allen compara otro personaje de fantasía de los cuentos que ella lee, como es la Duquesa de *Alicia en el País de las Maravillas*, con miss Lunatic o madame Bartholdi, supuesta madre del escultor de la Estatua de la Libertad. Las dos protagonistas de ambas historias no comprenden a las mujeres que les acompañan y Sara, para explicárselo a miss Lunatic, le recuerda la escena de la obra de Carroll, insertando entre las dos el diálogo que mantienen Alicia y la Duquesa en el noveno capítulo:

— ¿Has leído *Alicia en el País de las Maravillas*?

— Claro, muchas veces. Fue escrito veinte años antes de que trajeran la estatua a Manhattan, en 1865. Pero bueno, eso da igual, las fechas me deprimen... ¿Por qué me lo preguntas?

— Es que me estaba acordando de cuando la Duquesa le dice a Alicia que todo tiene una moraleja, si uno sabe descubrirla, y luego le saca una moraleja que es un jeroglífico. ¿Te acuerdas tú?

— Sí —dijo miss Lunatic, apretando el paso—, es en el capítulo nueve, la historia de la Tortuga Artificial: "Nunca te imagines ser diferente de lo que a los demás pudieras parecer o hubieras parecido que fueras, si les hubieras parecido que no eras lo que eres..."

— Eso mismo, ¡qué buena memoria tienes! Pero en lo que estaba pensando yo es en la respuesta de Alicia: "Creo que eso lo comprendería mejor —dijo Alicia con mucha delicadeza— si lo viera escrito, pero dicho así no puedo seguir el hilo". Igual me pasa

a mí contigo, madame Bartholdi, lo mismo que le pasaba a Alicia con la Duquesa; que pierdo el hilo. (Martín Gaité, 2015: 137)

Por último, el desenlace de la novela de Martín Gaité recuerda al inicio de la obra de Carroll; así, Alicia descenderá por una madriguera, siguiendo al conejo, hasta llegar al País de las Maravillas, mientras Sara Allen caerá por una alcantarilla. Para las dos niñas, el descenso supone el comienzo de una nueva aventura, aunque los lectores desconocen lo que le acontecerá a Sara:

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. (Martín Gaité, 2015: 184)

Y ardiendo de curiosidad, corrió a campo traviesa detrás de él, justo a tiempo de ver cómo se colaba por una gran madriguera que había bajo un seto.

Allí se metió Alicia al instante, tras él, sin pensar ni por un solo momento cómo se las ingeniaría para volver a salir.

Por un trecho, la madriguera seguía recta como un túnel, y luego, de repente, se hundía; tan de repente que Alicia no tuvo ni un instante para pensar en detenerse, sino que se vio cayendo por lo que parecía ser un pozo muy profundo. (Carroll, 2016: 26)

En *El mismo mar de todos los veranos* se distinguen tres referencias al libro de Carroll. La primera es sobre la creencia de la protagonista que, cuando es niña, piensa que, en la casa vieja en la que se crió, se desarrolló el lugar al que Alicia accede a través de la madriguera y el espacio del que Peter Pan regresa: "Y en esta guarida, en esta gruta hechizada y maléfica y enternedora, floreció el país de las maravillas y de nunca jamás" (Tusquets, 1990: 26).

La segunda son menciones a escenas y personajes como el gato de Cheshire, con su sonrisa, y la Reina, que en el octavo capítulo, titulado "El croquet de la Reina", de la obra de Carroll pronuncia "¡Que le corten la cabeza!":

Me pregunta si quiero una coca-cola, y se aleja con la sonrisa aún puesta hacia su mesa, la sonrisa esfumándose en el aire en el transcurso del caminar, porque vuelve a

ser un gatazo rígido y severo, pronto a protestar ante cada demanda y a dar en cuentagotas los volúmenes de la historia del arte a todos los insolentes mozalbetes que preparan aquí los exámenes, el que se encarama al alto taburete de Cheshire, ¡que les corten a todos la cabeza! (Tusquets, 1990: 50-51)

La última referencia compara a los conserjes de la biblioteca, donde se encuentra, con el gato de Cheshire que ya ha perdido uno de los rasgos que le caracterizan: "y hasta los conserjes, hasta los atildados gatos de Cheshire que han perdido en el aire la sonrisa, nos miran mal, porque no damos propina, o porque hacemos demasiado ruido" (Tusquets, 1990: 52). Los "conejos parlanchines" (Tusquets, 1990: 165) podrían ser una referencia al conejo que guía a la niña a la madriguera.

6.2 La reescritura total

Las obras a continuación detalladas son reescrituras de cuentos de hadas. Se caracterizan por reproducir el argumento del relato íntegramente, es decir, desarrollando la trama desde el comienzo hasta el desenlace. Por tanto, se diferencian de las reescrituras anteriores en que aquellas duplican únicamente escenas concretas de una narración, modificándolas en mayor o menor medida, y no la totalidad de la misma. Estas reescrituras pueden ser más o menos fieles al relato original o diferir completamente de este, aunque en todo momento se mantendrá la esencia del cuento.

Las reescrituras tienen una intencionalidad: pueden modernizar un relato, por el simple gusto de actualizar una historia para que a los lectores les resulte más cercana, o buscar una subversión que rompa con la trama o las actuaciones de los personajes. Por ejemplo, en la versión que Dahl realiza de "Blancanieves", los enanos, que tienen un Volkswagen, son aficionados a las apuestas y la princesa roba el espejo a la madrastra para acertarlas siempre, convirtiéndose en multimillonarios en poco tiempo; el relato se renueva acorde a los nuevos tiempos. Sin embargo, Carter propone en "La cámara sangrienta" una subversión de "Barba Azul": la protagonista no es salvada por sus

hermanos como en la narración de Perrault, sino por su madre que dispara al asesino con un revólver; los dos personajes femeninos se ayudan entre sí, sin necesidad de un varón, por lo que se distingue un empoderamiento de las mujeres.

En este apartado se examinarán cinco obras, siendo dos de ellas relatos: "El verdadero final de la Bella Durmiente" de Ana María Matute y "Las palabras que ensucian el ruido del mundo", una adaptación libre del cuento "Blancanieves", de Marta Sanz. Las tres restantes son novelas: *La voz de la sirena* de Carme Riera, y *La reina de las nieves* y *Capercita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité. Es necesario un análisis exhaustivo de estas obras contemporáneas, señalando las similitudes y diferencias que las distinguen respecto de los relatos originales.

6.2.1 "El verdadero final de la Bella Durmiente"

"El verdadero final de la Bella Durmiente" es un relato de Ana María Matute claramente inspirado por "La Bella Durmiente del bosque" de Charles Perrault. La extensión del cuento contemporáneo es mucho mayor, lo que permite dividirlo en tres partes¹⁰. Además, este posee más personajes que el original: el del autor francés solo menciona al mayordomo, a la esposa de este y a la sirvienta —que no tiene importancia en la trama—, mientras que en el de la escritora catalana se distinguen los abuelos del príncipe, el cocinero Rago, su mujer Erina, los tres hijos de estos y el montero Silo.

En la primera parte se relata el amor de la pareja, el viaje hasta el castillo, la presentación de la figura malvada y las advertencias a la princesa del peligro que se avecina. La segunda parte contiene la historia de los abuelos y de los padres del príncipe, la solución que toman los criados de la reina ante su decisión de comerse a los hijos de la protagonista y la desaparición de los niños. Por último, la tercera comprende

¹⁰ La primera parte —titulada "El Príncipe y la Princesa"— consta de dos capítulos, la segunda —denominada "Historia de la Reina Madre y algunas cosas más"— de tres, y la tercera —nombrada como "La madre y los niños"— de otros dos.

el reencuentro de la joven con sus pequeños, el descubrimiento del engaño por parte de la reina y el rescate de los personajes por el príncipe.

Se ha de advertir que, aunque "El verdadero final de la Bella Durmiente" se ha considerado una reescritura total, la escritora parte de la mitad del cuento, concretamente de la escena en la que el príncipe ha besado y salvado a la princesa, teniendo que acudir al relato del francés para leer lo que ha sucedido con anterioridad. Esto, como señala Ayuso, "se debió a que en su niñez no pudo leer en español el final del cuento original, y tuvo que hacerlo en francés, debido a que, en la edición española que ella manejaba, se había suprimido el desenlace original de la versión de Perrault" (Ayuso, 2009: 10); posteriormente, ella construye su propio final. Es llamativo que la autora insista en que la historia que ella imagina y escribe es la verídica, rechazando la versión anterior:

Todo el mundo sabe que, cuando el Príncipe Azul despertó a la Bella Durmiente, tras un sueño de cien años, se casó con ella en la capilla del castillo y, llevando consigo a la mayor parte de sus sirvientes, la condujo, montada a la grupa de su caballo, hacia su reino. Pero, ignoro por qué razón, casi nadie sabe lo que sucedió después. Pues bien, éste es el verdadero final de aquella historia. (Matute, 2015: 385)

Según esta descripción, parece que el caballero la llevó al castillo justo después de despertarla; no obstante, en el cuento original, el príncipe demora esta salida, retrasándola durante años hasta la muerte del monarca: "y es que vivió con la Princesa más de dos años enteros y tuvo de ella dos hijos" (Perrault, 2010: 116). En la obra de Matute, el anuncio del embarazo se produce en el transcurso del viaje al reino:

Así, poco a poco, y sin que apenas se dieran cuenta, fueron pasando los días, los meses, y la Princesa comunicó al Príncipe que estaba embarazada y que su embarazo ya era bastante avanzado. Entonces comprendieron cuánto estaba durando aquel viaje, viaje que luego recordarán como una de las cosas más hermosas y felices que les habían ocurrido. (Matute, 2015: 386)

Posteriormente, tras esos dos años, Perrault menciona el traslado de la Bella Durmiente y sus hijos a la casa de campo de la Reina, la madre del príncipe, mientras este lucha en la guerra. Sin embargo, en la versión de Matute se detalla el viaje de los príncipes al reino, en el que desaparece la vegetación y las aves del lugar donde vivía la protagonista para llegar a un espacio en el que no existe apenas la naturaleza, solo malas hierbas y hojas podridas, y en el que reina la oscuridad y lo tenebroso; además, el fallecimiento del monarca se produce más tarde.

Cuando llegan al castillo, que es descrito por la joven como "esa cosa negra y viscosa hacia la que vamos" (Matute, 2015: 390), el rey aún está vivo y la pareja puede disfrutar de su matrimonio, hasta que el príncipe se ha de marchar a la batalla y ella ha de trasladarse a una finca con su suegra. En este segundo traslado, no les acompañan los criados habituales, sino "criaturas de apenas dos o tres palmos de estatura, piernas cortas, grandes cabezas que en ocasiones carecían de cuello y eran simplemente continuación del torso. [...] Parecían sacudidas casi todo el tiempo por alguna especie de risa interior, maligna" (Matute, 2015: 400).

La descripción del personaje maligno es similar, aunque la de Matute aporta más detalles que la de Perrault, como ya se examinó en la figura del ogro. A diferencia de la autora, que dedica parte de un capítulo a las vivencias de la madre del príncipe y el rey, incluyendo la historia de los abuelos o los padres de la ogresa —inventados por esta—, el escritor francés sintetiza la trama de los monarcas en un único párrafo:

Aunque la quería, la temía, porque era de raza de ogros, y el Rey sólo se había casado con ella por sus muchas riquezas; hasta decían bajito en la corte que tenía las inclinaciones de los ogros y que, al ver pasar a los niños pequeños, le costaba todo el trabajo del mundo contenerse para no lanzarse sobre ellos. (Perrault, 2010: 116)

En la versión contemporánea, a diferencia de la narración original en la que no existen advertencias, la princesa es avisada en varias ocasiones de la peligrosidad de permanecer en esa finca: primero, por los pájaros que le aconsejan escapar de ese lugar;

después, por la yedra que cubre su ventana. Sin embargo, se mantiene en ella y presencia cómo sus hijos desaparecen.

Es llamativa la evolución de la ogresa en el relato contemporáneo que, mientras vive en el castillo con la pareja, "era vegetariana. Pero no despreciaba el vino" (Matute, 2015: 392), pero después, cuando llega a la finca y estando sola con la joven, se desvelan sus verdaderos gustos: "aquella misma noche [...] la Reina Madre había dejado de ser vegetariana. No faltaron las hortalizas y legumbres [...], pero sólo como acompañamiento de asados y empanadas, tanto de carne como de pescado. [...] El vino, por supuesto, no fue escatimado" (Matute, 2015: 401).

En ambas narraciones, la ogresa ordena comerse a uno de los hijos de la protagonista, —prefiriendo comerse antes a Aurora y después a Día en el de Perrault, y en el de Matute a la inversa—: "—Mañana quiero comerme a la pequeña Aurora en la comida. [...] Yo lo quiero —dijo la Reina (y lo dijo en un tono de una ogresa que tiene ganas de comer carne fresca—, y quiero comérmela con salsa Robert" (Perrault, 2010: 116-117). En la versión contemporánea se distingue, junto a ese mandato, una amenaza para el cocinero: "Deseo que mañana por la mañana me presentes, bien guisado, con nabos y berenjenas, en esa salsa de vino y comino que tú tan bien preparas, a mi nietecito Día. De lo contrario, tus hijos, tu mujer y tú mismo seréis la comida de mi jauría" (Matute, 2015: 405).

Si en el cuento del escritor francés, el propio criado es el que se arrepiente, perdonando la vida a la pequeña para, posteriormente, ocultarla su mujer en un cuarto al fondo del corral y cocinar un cordero pequeño, en la versión de la autora catalana, esa labor le corresponde a Silo, el montero, que decide salvar la vida al niño, pidiendo al cocinero Rago que le oculte en la buhardilla y ase un cabritillo tierno que le traerá en su lugar. Cuando, en el relato de Perrault, la reina desea comerse a Día, aquel le intercambia por un cabritillo, mientras que en la narración de Matute se sustituye a Aurora por una ovejita. Por último, la princesa es conmutada en ambos cuentos por una cierva.

En la versión de Matute, ante la aflicción de la protagonista, la ogresa finge un gran disgusto y miente ante la joven, inventando un final para sus nietos: "—Tus hijos han sido devorados. Primero Día, que se empeñó en ir de cacería con Silo, aunque yo se lo había prohibido... Y ahora Aurora, que escapó de noche para ir al encuentro de las hadas, y ha sido devorada por los lobos" (Matute, 2015: 420). El mayordomo será el personaje que narre lo ocurrido a la Bella Durmiente y la oculte en el relato original, mientras que en el contemporáneo, Erina pide a la princesa que la acompañe silenciosamente a la buhardilla y es ella la que le cuenta lo sucedido.

El descubrimiento del engaño es similar en ambos cuentos: tras "olfatear carne fresca" (Perrault, 2010: 118), la Reina escucha los lloros de Día y a Aurora hablando con su madre en el cuento de Perrault; en el de Matute, la ogresa sigue el olor de estos hasta las buhardillas donde escucha a la princesa reprender a sus hijos. La reacción de esta criatura al descubrir el fraude es mucho más agresiva en el relato contemporáneo:

La ogresa conoció la voz de la Reina y de sus hijos y, furiosa por haber sido engañada, encarga a la mañana siguiente, con una voz espantosa, que hacía temblar a todo el mundo, que llevaran en medio del patio una gran cuba, que mandó llenar de sapos, víboras, culebras y serpientes, para echar dentro a la Reina y a sus hijos, al mayordomo, su mujer y su sirvienta: había dado la orden de llevarlos con las manos atadas a la espalda. (Perrault, 2010: 118)

Lo primero que hizo fue aullar. Ningún lobo hubiera podido sobrepasar aquel largo aullido, ni los más hambrientos y feroces que osaban acercarse a las aldeas en el crudo invierno. Luego empezó a golpear el suelo con su bastón, de tal manera, que hizo un agujero y llegó hasta el piso inferior. [...] la Reina Selva ordenó derribar la puerta de la buhardilla donde se ocultaban su nuera y sus nietos, acto seguido, la de la vivienda de Rago, Erina y sus hijos. [...] Ciega de ira, ordenó que todos [...] fueran encarcelados en las mazmorras. [...] Luego se cubrió con un manto de pieles de zorro plateado [...] para anunciarles que regresaban todos al castillo. [...] Cuando llegaron al viejo castillo, la Reina Selva ordenó que en el patio de armas se armara una enorme hoguera. (Matute, 2015: 435-436)

La resolución es similar en ambos relatos con la única excepción de que en el de Matute es Silo quien se escapa en el traslado al castillo y acude en busca del príncipe, mientras que, en el de Perrault, el príncipe regresa casualmente al castillo el día en que pelagra la vida de su familia. En el relato del autor francés, ante la presencia del personaje masculino, la madre se suicida tirándose a la cuba, en la que los bichos la devoran; en el de la escritora española, no solo se lanza a la caldera la ogresa, sino todos sus malvados sirvientes. En este cuento, además, se conceden títulos y tierras a los fieles criados, una situación inexistente en el del francés.

El final feliz parece garantizado en la versión más antigua, ya que, al fallecer el personaje maligno, el príncipe "pronto se consoló con su hermosa mujer y con sus hijos" (Perrault, 2010: 119); sin embargo, en la contemporánea, se presupone:

La leyenda acaba aquí. No hay detalles sobre lo que fue, en años siguientes, la vida del Príncipe Azul y la Bella Durmiente y sus hijos, Aurora y Día. Pero debe suponerse que, tal y como suelen terminar estas historias, fueron todos muy felices. Aunque la Princesa nunca sería tan cándida, ni el Príncipe tan Azul, ni los niños tan ignorantes e indefensos. (Matute, 2015: 440)

El humor, que aparece en las narraciones de Perrault, es reproducido por la escritora española de manera similar. Así, se trata con humor la escena en la que el príncipe contempla a su dama, "él se guardó muy mucho de decirle que iba vestida como su abuela y que llevaba todavía gorguera" (Perrault, 2010: 115), cuando se menciona a los sirvientes de la princesa, "aunque todos parecían un poco amodorrados, porque uno no está durmiendo durante cien años para luego despertarse ágil y animoso" (Matute, 2015: 386), y en el momento en que el personaje masculino ha de convertirse en monarca debido al fallecimiento de su padre: "Enterraron [...] al viejo Rey, el joven Príncipe debía cumplir las órdenes dadas por su padre, si quería ser coronado. Y sí quería, porque, ¿quién no lo quiere? Sobre todo si no se tiene mejor cosa que hacer, como era su caso" (Matute, 2015: 396). La comicidad suele estar asociada con la manera en que se cuenta un hecho, y no con el contenido del acontecimiento en sí, como cuando Erina, habiendo confesado todo, llora junto a la joven, pero teniendo presente

que pueden ser descubiertas por la ogresa: "La Princesa abrazó a Erina, y las dos lloraron así un ratito, aunque, por supuesto, en el mayor de los silencios" (Matute, 2015: 426).

El sexo entre la pareja, que es una simple referencia en el relato del francés, cobra protagonismo en el de Matute, añadiendo verosimilitud a la relación entre los enamorados. En el primero se menciona que, tras el casamiento, "durmieron poco: la Princesa no lo necesitaba mucho, y el Príncipe la dejó por la mañana para volver a la ciudad" (Perrault, 2010: 115); es la única cita que se aprecia con respecto al acto sexual. Sin embargo, en el segundo, se distinguen varias alusiones como "Y se abrazaron, y se amaron, y todo lo demás desapareció a su alrededor" (Matute, 2015: 389), o: "Cuando cumplía apenas un año, la Bella Durmiente quedó nuevamente embarazada. No era extraño, puesto que los Príncipes, aparte de la caza, los juegos y las comidas, no tenían mejor cosa que hacer que amarse, y no era poco" (Matute, 2015: 394).

Como se ha examinado, la estructura que presenta Matute en su reescritura es semejante a la de Perrault, aunque aporte más detalles a la historia e incorpore a nuevos personajes, contribuyendo a enriquecer al relato. La presencia del mal se manifiesta casi desde el comienzo de la narración, y por ello, la historia personal de la madrastra se describe con más detalle y es de una considerable extensión. Además, se concede un mayor protagonismo al entorno, especialmente al bosque, con su ambientación peligrosa y misteriosa, así como a la vegetación y fauna del mismo.

De hecho, las alusiones a este espacio recuerdan al ambiente característico de los cuentos de hadas, aunque las referencias no permitan asociarlo a un cuento en concreto, como la escena que se produce en la juventud de la ogresa en la que los niños del pueblo "que se adentraban en el bosque que rodeaba al caserón desaparecían sin dejar rastro. Y las madres empezaron a prohibir a sus hijos que fueran allí, en busca de frambuesas o moras, aunque fuera el lugar donde más grandes, jugosas y aromáticas crecían" (Matute, 2015: 410-411); esa mención evoca a "Caperucita", en el que se desaconseja detenerse demasiado tiempo en el bosque, a "Pulgarcito" y a "Hänsel y Gretel", en el que se halla una morada donde el personaje maligno puede devorar a los personajes. La escena en la

que la protagonista conversa con los pájaros, que le recomiendan que huya de la finca, alude a otras similares presentes en estos relatos populares, como cuando las palomas advierten al príncipe de "Cenicienta", en la versión de los hermanos Grimm, que las hermanastras no son la dama que él está buscando.

No obstante, los cambios que realiza Matute no son significativos en la trama ni presentan grandes diferencias con el cuento original. Aunque la protagonista es más intuitiva ante al peligro que la protagonista de Perrault y es capaz de entender las advertencias de los animales, esto no conduce en una huida, sino en la esperable pasividad de su condición de princesa; finalmente, ha de ser rescatada como sucede en el cuento del autor francés. Esta reescritura es simplemente un homenaje a una narración popular, que se produce a partir de la fascinación que la autora siente por este género, sin poseer ningún elemento innovador o subversivo.

6.2.2 "Las palabras que ensucian el ruido del mundo"

"Las palabras que ensucian el mundo" recrea el cuento de "Blancanieves" de los hermanos Grimm. Pese a ser un relato corto, se divide en siete partes, cuyos epígrafes son los siguientes: "Busca en el espejo", "El deseo de la reina", "Palabras que ensucian el mundo", "Blancanieves y la lluvia", "La estrategia del campeón", "Al rescate" y "La revolución de la madrastra", y está acompañado por unas fotografías de Clemente Bernad que no tienen vinculación con lo narrado.

Coincide con la anterior reescritura, la de Matute, en que se va a contar en él la historia verídica —y no la que siempre se ha mencionado como veraz—. Es curioso que el narrador sea el espejo, un objeto en el relato original, desplazando el protagonismo de Blancanieves:

Soy el espejo y no recuerdo haber contado nunca esta historia. Sin embargo, creo que ha llegado el momento de tomar la palabra porque estoy un poco harto de escuchar mentiras. Versiones que no son fieles a la verdad: al menos a la verdad que se quedó

dentro de mí como una grabación un poco deformada por los caprichos de la luz.
(Sanz, 2014: 7)

De hecho, el espejo continúa refiriéndose a sí mismo hasta aludir a la madrastra, de la que está enamorado, por lo que el inicio dista enormemente del propuesto por los Grimm. La pareja formada por Blancanieves y el príncipe se convierte en esta reescritura en la del espejo y la madrastra, aunque en esta última, el amor no es recíproco. El monarca y padre de la joven se presenta como un tirano que no ama a su esposa:

Es una bella mujer que llora contra el dorso de su mano. Está sola. Su rey ya no la quiere. La repudia. No le sirve. No le sirven sus cabellos negros ni sus ojos verdes ni su tez cobriza. No le sirven sus palabras ni su ingenio ni su dulzura. Sobre todo, no le sirve el oscuro hueco de un vientre del que el ombligo suele ser un periscopio. (Sanz, 2014: 12)

La madre de Blancanieves no aparece en el relato de Sanz ni se explica el nacimiento de la joven. La atención se centra en la esterilidad de la madrastra que, en la versión de los Grimm, tampoco tenía descendencia, aunque se desconoce el motivo: "La reina tenía un deseo que no podía cumplir y que empalidecía su rostro de princesa gitana: no podía concebir hijos. Y su esterilidad siendo la reina de un reino rancio, [...] la apartaba del rey y le restaba el amor de sus súbditos" (Sanz, 2014: 12). La imposibilidad de tener hijos le supone gran presión social, ya que, al igual que en los cuentos de hadas clásicos, se valora a una mujer por su capacidad de concepción:

una mujer joven que, víctima de su desesperación, víctima de las presiones a las que estaba sometida por ser reina y por ser mujer y por ser joven y por ser tierra y por ser luna y por estar obligada a perpetuarse en los hijos de los hijos de sus hijos, por estar obligada a perpetuar una estirpe y una raza. (Sanz, 2014: 13)

La belleza en el cuento de los Grimm recae sobre Blancanieves, que "cuando cumplió siete años era tan bella como la luz del día y más que la misma reina" (*Blancanieves*, 84); sin embargo, en el de Sanz la encarna la madrastra, que además ha leído muchos libros y, como la madrastra del cuento alemán, "de joven había sido

nómada, republicana y maga" (Sanz, 2014: 12), mientras que la princesa, "hija del primer matrimonio del rey" (Sanz, 2014: 13), tenía "cara de pan y acné juvenil. Yo intentaba encontrar dentro de ella nidos de pájaro, buenos sentimientos, bombillas encendidas como ideas brillantes y os aseguro que no acababa de ver nada demasiado atractivo" (Sanz, 2014: 13).

Pese a las diferencias, el problema fundamental que sustenta este relato es común: la nueva reina tiene un problema con su hijastra, bien por superarla en belleza como en la versión de los autores alemanes, bien por la desmesurada fecundidad de Blancanieves y la ausencia de esta en la reina en la de Sanz. Sin embargo, y a diferencia del cuento tradicional, en el de Sanz se advierte de que "es falso que la reina envidiase la belleza de su hijastra" (Sanz, 2014: 13), aunque el enfrentamiento inicial entre las dos mujeres persiste en la obra contemporánea. La fertilidad de la hija del rey es nombrada como "sobrenatural" (Sanz, 2014: 13) y descrita de la siguiente forma:

Blancanieves rozaba con sus dedos una espiga de trigo y tenía un hijo; Blancanieves rozaba con sus labios el pico de un gorrión y tenía un hijo; Blancanieves rozaba con la punta de su pie un hormiguero y tenía un hijo; Blancanieves se empapaba de lluvia y tenía un hijo... Las gestaciones duraban unos minutos y los hijos de Blancanieves parecían potros o terneros: se ponían de pie nada más nacer, crecían casi sin que te dieras cuenta, salían corriendo, se perdían por el mundo mirando con miedo hacia atrás... Probablemente estaban condenados a morir muy jóvenes pero siendo en realidad muy viejos. En cuanto Blancanieves daba luz a un hijo, se desentendía de él. Los nietos del rey vagaban por el mundo sin que nadie supiera de su condición ni de sus orígenes. Mi señora aconsejó a Blancanieves que se anduviera con cuidado: "Fíjate bien dónde pones las manos, los labios, los deditos de los pies..." (Sanz, 2014: 13-21)

A diferencia del cuento de los Grimm, en el que la madrastra contrata al cazador cuando la princesa le supera en belleza, ya que "la envidia y el despecho fueron creciendo en su corazón como la mala hierba, hasta que no llegó a tener ni un minuto de descanso, ni de día ni de noche" (*Blancanieves*, 85), en esta reescritura lo hace, según el espejo, cuando "la esterilidad de mi señora y las exigencias del rey la forzaron a darse

cuenta de que la extraordinaria fecundidad de Blancanieves podía suponer una amenaza" (Sanz, 2014: 21). En ambos relatos, la mujer adulta evita ser suplantada, siendo consciente de que la hija del monarca es superior a ella en un aspecto fundamental.

Sanz retoma el conocimiento de los lectores sobre este cuento tradicional, a partir del "Todos sabemos que el cazador no cumplió el triste acuerdo" (Sanz, 2014: 21), para posteriormente idear unas nuevas razones por las que el cazador decidió no asesinar a la joven, que difieren enormemente de la versión de los Grimm, en la que es fundamental la clemencia del montero. No obstante, se debe tener en cuenta que, para la trama, es fundamental que este perdone la vida de la princesa, puesto que, gracias al indulto, se mantiene la estructura del relato original y posibilita el encuentro de esta con los enanos:

Pero no cumplió por motivos bien distintos a los que habitualmente se cuentan: no es que de repente le diese un ataque de compasión ante la belleza y vulnerabilidad de la princesa. Los mercenarios y los asesinos a sueldo, los esbirros reales, no se pueden permitir ciertos remilgos. [...] el hombre se queda alucinado al ver cómo Blancanieves pisa un champiñón y, en un segundo, se le hincha la tripa y enseguida rompe aguas y de repente se le cae de entre las piernas un hombrecillo calvo que, avergonzado por su desnudez, emprende una carrera loca. El cazador también huye despavorido porque la magia y la naturaleza en sus versiones más descarnadas sólo pueden soportarse en pequeñas dosis. (Sanz, 2014: 21-29)

Liberada del personaje masculino, Blancanieves camina por el bosque, sorteando los elementos naturales y evitando nuevas concepciones, hasta llegar a la casa de los enanitos del bosque que, en esta reescritura, "eran un manojito de hijos abandonados de Blancanieves" (Sanz, 2014: 29) que estaban "muy resentidos contra una madre que los había olvidado. Pero ninguna mujer podía tener tanta memoria" (Sanz, 2014: 29). El bosque deja de ser un espacio intimidatorio en el que aflora el miedo. La descripción del hogar de los enanos se suprime en la versión de Sanz, aunque se indica que estos

realizaban las tareas domésticas que, en el cuento de los Grimm, se le asignan a la muchacha.

Estas figuras bondadosas del cuento de los Grimm se transforman en seres vengativos que intentan asesinar a la joven. Entonces el espejo advierte a la madrastra de lo que está sucediendo y esta "arrepentida de su acto criminal y dándose cuenta de que Blancanieves no era su enemiga, la salvó de una espantosa muerte" (Sanz, 2014: 29). El enfrentamiento entre mujeres se resuelve cuando la princesa corre peligro, encarnando los enanos la figura malvada; en todo caso, se ha de advertir que, con esa modificación que realiza la autora, los dos personajes femeninos representan el bien, mientras que los masculinos se convierten en el enemigo.

Mientras que en el relato de los hermanos alemanes, la bruja "se tiñó el rostro y se vistió como una vieja vendedora, quedando totalmente irreconocible" (*Blancanieves*, 90) antes de acudir a la morada de los enanos, en la obra contemporánea, "se presentó en el bosque, vestida de sport —nada de bruja nariguda—" (Sanz, 2014: 29-37). Logra salvar la vida a Blancanieves justo cuando los enanos "estaban a punto de estrangularla con una cuerda de pita" (Sanz, 2014: 37); este objeto recuerda a la cinta que utiliza la reina malvada para intentar asfixiar a la joven en la versión de los Grimm: "pero la vieja le echó rápidamente la cinta al cuello, le hizo un nudo y apretó tan fuertemente que a Blancanieves se le cortó la respiración y cayó como muerta al suelo" (*Blancanieves*, 90). Los motivos de estos para cometer el asesinato están ligados a la fecundidad de la princesa: "Querían castigarla por olvidarse de ellos. Por su falta de amor y entrega maternal. Por su inconsciencia. Por condenarlos a una vida de precariedad y penurias mientras ella rozaba flores [...] siempre muy regocijada" (Sanz, 2014: 37), pero la madrastra les convence "de que no era Blancanieves la culpable de los males que padecían" (Sanz, 2014: 37).

El desenlace de esta reescritura se aleja enormemente del relato de los hermanos alemanes. La madrastra decide enfrentarse a su marido, contando con el apoyo de Blancanieves y de los enanos, asaltando el castillo. El motivo de la revuelta es social fundamente, ya que sostiene la erradicación de súbditos del rey y la abolición de las

diferencias de clase; no obstante, se excluye a la monarquía de una obligación propia de su categoría como es la supresión de las obligaciones paternas y maternas de los monarcas.

La madrastra capitaneó la revolución de un reino que se convirtió en un país donde los súbditos dejaron de serlo y ya no hubo nunca más ni reyes ni reinas asfixiadas por su obligación de procrear. Donde los enanos ya no eran explotados en las minas mientras en palacio el rey se chupaba los dedos después de comerse una pata de pollo y cuatro codornices. (Sanz, 2014: 37)

Blancanieves, al igual que en el cuento original, toma una manzana hechizada: en el de los Grimm, la bruja prepara "una manzana envenenada. Por fuera se veía tan apetitosa, tan blanca y tan sonrosada, que quien la viese tendría que sentir deseos de morderla; pero quien comiese un solo trocito, moriría" (*Blancanieves*, 92); en el de Sanz, sin embargo, esta fruta logra que no sea fecundada por todo lo que toca: "gracias a los efectos de la manzana que le dio mi señora —'Tienes que comer una de estas manzanas al día, mi princesa'—, pudo rozar con sus labios, sus dedos y la punta de su nariz a todos los seres vivos" (Sanz, 2014: 37-43), pudiendo incluso "besar a príncipes exiliados, mendigos y oficinistas sin miedo a que un enanito se le fuese a escurrir de entre las piernas en el momento más inoportuno" (Sanz, 2014: 43). El encantamiento de la primera manzana surte efecto con un mordisco, mientras que el segundo supone la consumición de una de estas frutas al día.

Antes de finalizar el relato, el espejo narrador reitera la veracidad de su historia y menciona por qué no se ha conocido esta versión antes: "La historia no se había contado nunca de esta manera porque los que cambian el mundo, los héroes y las heroínas, los insumisos y los insurgentes, en su época suelen tener la peor de las famas" (Sanz, 2014: 43). A diferencia del cuento de los Grimm, es una historia sobre rebeldía, en la que las dos heroínas se unen para luchar contra el monarca que dirige sus vidas.

Aunque se respeta la estructura del relato, se aprecian numerosas diferencias con respecto a la versión de los hermanos alemanes, permitiéndose Sanz cuantiosas

libertades en su reescritura. A pesar de ello, mantiene algunos rasgos definitorios del cuento como la utilización de la manzana o la aparición de los enanos. Se aprecia un deseo de subversión en los personajes femeninos, que se muestran tan activos como para promover una revolución en el reino y tomar las riendas de su vida.

El protagonismo principal recae sobre las mujeres, al igual que en la narración original, cobrando, en esta reescritura, más relevancia el papel de la madrastra que, olvidando las diferencias que mantiene con su hijastra, combate por un futuro más igualitario y justo. El género femenino no ha de ser salvado por un varón ni la princesa tiene interés amoroso en un único personaje masculino. El enfrentamiento se diluye y las dos mujeres logran ser representantes del bien frente al rey, que encarna el mal. La belleza pierde importancia y la sexualidad está muy presente en todo el relato.

6.2.3 *La voz de la sirena*

"La voz de la sirena" es un relato que Carme Riera realiza a partir del relato de "La sirenita" de Hans Christian Andersen. Como en las reescrituras anteriores, la narradora afirma que Andersen "no siempre acierta con la verdad" (Riera, 2015: 9), por lo que ella decide contar su historia de amor; son frecuentes las referencias al escritor que, de acuerdo con la protagonista, erra en algunos detalles. También se menciona la versión de Walt Disney que difundió aún más su aventura. La diferencia más destacada en esta versión es el cambio de narrador, ya que la propia sirena confiesa, en primera persona y ante los lectores, lo ocurrido: "Nunca me resultó fácil hablar de mí misma y menos ahora que tengo que hacerlo con voz prestada, pero considero que es importante que se conozca mi historia, sin faltar un punto a la verdad" (Riera, 2015: 15).

Las motivaciones de la princesa para escribir estas vivencias parten de las olas que incorrectamente transmiten que "el mar ofuscó mis sentidos" (Riera, 2015: 9) y del autor danés que erróneamente atribuye este trágico desenlace a "el amor y el deseo de tener un alma inmortal" (Riera, 2015: 9). Ella señala que "yo no busqué a un hombre para tener un alma inmortal sino que, al enamorarme hasta la más íntima y minúscula de

las escamas de mi cola de pez y de los tuétanos de mis huesos de mujer, nació en mí la necesidad [...] de fusionarme [...] con él para siempre" (Riera, 2015: 9), y "para que llegara ese instante lo di todo. Si la hubiera tenido, también habría dado mi alma inmortal" (Riera, 2015: 10). Sin embargo, se da cuenta de que se confundió: "Lo aposté todo a esa carta única y cifrada del amor, como tantas mujeres a lo largo de su inacabable historia de amores desgraciados y terribles" (Riera, 2015: 10).

Mientras el rey del mar tenía en el cuento de Andersen "seis niñas preciosas" (Andersen, 2015: 130), en el de Riera eran solo cuatro: "Andersen asegura que éramos seis hermanas. No sé si porque media docena le parecía más adecuado para una hermandad de sirenas principescas o porque sus informantes se equivocaron aumentando el número de cuatro a seis" (Riera, 2015: 11-12). No se especifica lo que ocurrió con la madre de estas en el primero, solo que "el rey del mar era viudo desde hacía muchos años" (Andersen, 2015: 130); sin embargo, en el segundo se afirma que se marchó debido a las infidelidades del padre, que no era realmente soberano de ningún reino, y que rehízo su vida:

Lo que ocurrió fue que mamá se marchó de casa; nos abandonó cuando yo tenía un año, harta de soportar las infidelidades de mi padre que tampoco era rey, aunque sí estaba emparentado con el monarca que entonces gobernaba. Ese parentesco, del que siempre presumía, fue clave para que, tras el divorcio, los jueves se inclinaran a su favor y obtuviera nuestra custodia, algo por lo que mamá luchó de manera incansable pero inútil. La única compensación que obtuvo mi madre [...] fue que su abogado se enamoró de ella y ella de él. (Riera, 2015: 11)

La ausencia de esta queda justificada, aunque Riera añade que, tras el matrimonio con el letrado, "se olvidaba de pensar en sus queridas hijas" (Riera, 2015: 11). La presencia de la abuela es aludida al comienzo como la anciana que "llevaba la casa. Era una mujer muy lista, pero muy orgullosa de su nobleza [...] Por lo demás, solo se pueden decir de ella cosas buenas, sobre todo porque quería mucho a las princesitas del mar, sus nietas" (Andersen, 2015: 130), mientras que en esta reescritura conlleva una crítica al patriarca: "Mi padre [...] le pidió a su madre que fuera a vivir con nosotras

para hacerse cargo de la casa y gobernarla, algo que él ni sabía ni podía hacer, pues su trabajo de constructor de diques y puentes, además de sus amoríos, le tenía más que ocupado" (Riera, 2015: 11). La figura paterna está asociada con actuaciones negativas en esta versión contemporánea.

Las ocupaciones de las sirenas en la narración alemana eran sencillas: "Cada princesita tenía su propia parcelita en el jardín, y en ella podía cavar y plantar lo que quería" (Andersen, 2015: 131). La narradora de esta obra contemporánea niega la versión del autor danés que "no tiene razón cuando asegura que nuestra ocupación principal consistía, como única tarea, en cultivar una parcelita en el jardín de casa, que en efecto era grande" (Riera, 2015: 12), y explica que "desde pequeñas fuimos a clase de canto para mejorar la calidad de nuestras voces y aprendimos a tocar instrumentos, además de cursar las asignaturas regladas para obtener una titulación que nos permitiera cursar estudios superiores" (Riera, 2015: 12).

La sirena de Riera, por tanto, es una mujer instruida, con una formación y una cultura, que denuncia, además, que los estudios no excluyen al género femenino en su especie, a diferencia de lo que ocurre con los humanos: "algo que en aquella época en muchos países de la tierra aún estaba vetado a las mujeres" (Riera, 2015: 12). Por ello, resultan modernos y feministas los pensamientos de la abuela, una mujer "muy instruida" (Riera, 2015: 12), que "quiso que cada una de nosotras fuera una sirena de provecho, y que en caso de necesidad pudiera valerse por sí misma sin tener que depender de nadie" (Riera 2015: 12), ideas que contrastan con los de las ancianas que aparecen habitualmente en los cuentos de hadas, más tradicionales y conservadores.

A diferencia de las hermanas de la protagonista de Andersen, las de Riera tienen nombre y se describen sus aficiones y profesión: Aglaya, Herminia, Terpsícore y Cliodna, la protagonista, "de la que Andersen calla el nombre, Jaroslav Kvapil me llama Rusalka y Disney Ariel" (Riera, 2015: 15). En esta reescritura, ella es deportista profesional en salto marítimo acrobático y había ganado, con trece años, la medalla de plata en esta categoría en las decimonovenas Olimpiadas sirénidas, por lo que, antes de la historia de amor, poseía unas metas a las que renuncia. El patriarca determina que ella

dedique su vida al deporte, entrenando durante horas, aunque a Cliodna no le entusiasmará el ejercicio, por lo que en la adolescencia comienza "a sentir un gran rechazo por el camino que para mí habían trazado mis entrenadores con el orgulloso beneplácito de mi padre" (Riera, 2015: 17) y, tras recibir el galardón de plata y sin consultarlo con su familia, decide abandonarlo y no asistir a más entrenamientos, atribuyendo esa determinación a la adolescencia:

Dicen que las hormonas de la pubertad [...] son las responsables en las mujeres —y yo lo era a medias— de los profundos cambios que a veces se operan en ellas. [...] A la rebeldía y al deseo de independencia. A la necesidad de cortar con las imposiciones familiares, a la aspiración de decidir por una misma y poder elegir no solo lo insignificante, [...], sino todo lo demás. O lo que es lo mismo: emprender la urgente exigencia de ser libre. (Riera, 2015: 18)

En los dos cuentos, la sirena ha de esperar a los quince años para subir a la superficie, pero en la versión de Riera, la joven ignora la norma y asciende con apenas trece: "Si había decidido desobedecer no yendo a los estrenos podía seguir desobedeciendo tratando de llegar hasta la superficie" (Riera, 2015: 24). Reflexiona sobre si lo que le sucede es consecuencia de haber transgredido esa prohibición: "A veces he pensado si no fue un castigo a mi osadía todo lo que me ocurrió, pues, si no hubiera transgredido las leyes establecidas, nada me habría pasado y jamás hubiera deseado convertirme en mujer" (Riera, 2015: 24). En la primera salida, la sirena de Andersen ya divisa el barco del príncipe; sin embargo, Cliodna contempla varios veleros y un paquebote antes de registrar un barco hundido en el que encuentra un medallón ovalado, una escena que no está presente en el cuento original. Si la sirena de la versión original se enamora de una persona real a la que contempla en un barco, la de la contemporánea lo hace de un retrato, oculto en un principio en el interior de la joya, lo que determina que huya de su hogar:

Estaba decidida a ir en busca del joven del medallón. Cuanto más lo miraba más me parecía que sus ojos fijos en los míos me llamaban, que de su boca surgía el reclamo de maravillosas promesas, con palabras que sonaban nuevas a mis oídos, y que los

suyos estaban prestos a escuchar mis canciones con las que conseguiría unirme a él para siempre si era capaz de encontrarle. (Riera, 2015: 31)

Posteriormente se explica que la abuela de Cliodna, junto a la maga del mar y otras amigas, naufragaron ese navío y la primera anciana lo varó "cerca de su casa; así podría bajar con mayor comodidad para ver a su enamorado" (Riera, 2015: 37), pero solo pudo verlo un par de veces, al igual que a otros tripulantes y pasajeros, ya que "los devoraron los peces con prontitud, sin atender a nuestros ruegos" (Riera, 2015: 37). El amor de esta mujer fracasó, al igual que se frustran todos los amores entre estas dos especies, como le advierten sus hermanas a la protagonista: "Por ellas supe las dificultades que entrañan los amores de las sirenas con los hombres y como, al parecer, nunca llegan a buen término" (Riera, 2015: 32); sin embargo, se mantiene la enemistad de la abuela con la bruja en el desenlace de la obra: "La venganza es un plato que se come frío... A estas alturas todavía no soportas que él me prefiriera a mí y te has vengado de mí en mi nieta, estoy segura" (Riera, 2015: 78).

La descripción de estos seres y sus encantos son similares en ambas obras. El narrador sintetiza una explicación ya conocida en una obra contemporánea: "Al oír nuestras voces, los hombres quedaban tan fascinados que solo deseaban seguirnos hasta nuestra morada de agua, y como no pueden resistir en nuestro medio, mueren ahogados" (Riera, 2015: 32). Sin embargo, el escritor danés se recrea en la fascinación que producen estas criaturas en los marineros y sus fatales consecuencias, síntoma de que las sirenas eran inusuales en los relatos populares:

Tenían unas voces deliciosas, más bellas que las de cualquier ser humano y, cuando se desataba una tormenta y pensaban que los barcos podían zozobrar, iban nadando delante de ellos y cantaban muy bellamente lo hermoso que era el fondo del mar, y pedían a los navegantes que no tuvieran miedo de bajar. Pero ellos no entendían las palabras, creían que era la tormenta y preferían quedarse sin ver todas aquellas maravillas, porque cuando se hundía el barco los hombres se ahogaban y solo muertos llegaban al palacio del rey del mar. (Andersen, 2015: 134)

Acude a la maga del mar, que es pariente de la abuela en esta versión, para confirmar si su amado sigue vivo. Ligua le indica el camino hacia la morada de la hechicera, "sin nombre en el relato de Andersen, llamada Jezíbaba en el de Kvapil y Úrsula en el de Disney" (Riera, 2015: 34) es temible en ambos relatos. La hechicera le confirma que "él es joven, apuesto y está vivito y coleando" (Riera, 2015: 39) y ella niega interesarle el alma inmortal en la que los humanos creen: "—A mí no me importa el alma inmortal. Solo me importa encontrarle y que me ame y amarle hasta el fin de mis días aunque sean breves. No necesito vivir trescientos años si estoy lejos de él y no quiero ir a buscarlo para traerlo [...] con el reclamo de mi voz" (Riera, 2015:41); en la conversación que mantienen la sirena de Andersen y su abuela se confirma el alma inmortal que poseen los seres humanos y de la que carecen las sirenas. Como Cliodna está dispuesta a realizar el sacrificio que le pida, le indica cómo salvar a su príncipe, ya que la goleta Nixe va a naufragar próximamente. Este rescate, a diferencia del cuento original en el que la sirena se encuentra en el momento del hundimiento por azar, está propiciado por la información que aporta la bruja.

Si en el relato de Andersen, la sirena ve, joven a través de los ojos de buey, a humanos bailando y al joven en su fiesta de cumpleaños, en el de Riera no consigue localizarle, por lo que crea una exhibición con delfines hasta que Ludwig se fija en ella. La fiesta en la versión contemporánea no ha comenzado, desmintiendo el cuento del autor danés: "En el barco no había baile; quizás habían previsto que lo hubiera por la noche, como cuenta Andersen, pero por la animación que podía verse en cubierta consideré que estarían preparando una fiesta" (Riera, 2015: 48). La edad del príncipe también varía: mientras que en la primera narración él "no tendría más de dieciséis años" (Andersen, 2015: 135), en la segunda acaba de cumplir veinte.

Cuando el príncipe contempla a Cliodna, informa a sus compañeros de navío que es una sirena, a lo que su madre responde: "Las sirenas no existen, hijo mío" (Riera, 2016: 50), una figura que no aparece en el cuento original y que en esta versión mantiene el enfrentamiento femenino entre la suegra y la sirena, ya que la enemistad era inexistente entre la maga del mar y la protagonista. Esa oposición se percibe ante la

descripción que compone la joven de la ascendiente del príncipe: "Me tranquilicé cuando otro brinco espectacular me permitió ver la boca vieja, ajada y mustia que había soltado la frase" (Andersen, 2015: 50) y se refuerza en varios encuentros entre las dos mujeres.

Ambos navíos se hunden y las sirenas han de rescatarlos, siendo conscientes de que el agua puede ahogar a sus enamorados, por lo que logran mantener sus cabezas fuera de la superficie. Cliodna aprovecha el desvanecimiento de Ludwig para acariciar su cuerpo y le besa en los labios, a diferencia de la sirena de Andersen, cuyo beso recae en la frente del príncipe. Las dos se separan de su amado cuando se acercan otras personas, aunque solo la segunda confiesa lo que siente a sus hermanas que la acompañan al palacio del joven al que observa durante días. Posteriormente, acuden a pactar con la bruja y la descripción del peligroso recorrido hacia la morada de la hechicera es similar en ambas versiones, especificando la vegetación, la fauna, los esqueletos humanos y los remolinos marinos. Se ha de especificar que Cliodna realiza el citado viaje en dos ocasiones, mientras que la sirena del cuento danés solo uno.

Se aprecian diferencias entre los dos personajes femeninos malignos: la de Andersen es más perversa que la de Riera, que se muestra compasiva en determinados momentos. Ambas advierten a las protagonistas del dolor que les causarán sus dos piernas tras haberse producido el hechizo, de forma que "cada paso que des será como si pisaras un cuchillo afilado, y sangrarás" (Andersen, 2015: 140), la imposibilidad de volver a convertirse en sirenas y la necesidad de unirse en matrimonio con los respectivos príncipes si no desean mudar en espuma de mar; las brujas, a cambio del brebaje, cortan la lengua a las jóvenes y les permiten marchar. La maga del mar del relato contemporáneo, que es algo más piadosa que su predecesora, incluso la anima, en la primera visita, a que desestime realizar un pacto con ella:

—Me pagarás la próxima vez, mientras tanto pensaré qué puedes darme. Será algo tuyo, personal, eso sí puedo adelantártelo, y te saldrá caro. Aún estás a tiempo de retroceder. Si no te digo dónde está el tipejo por el que te interesas, te marcharás sin tener que pagarme nada. Saber que vive te habrá salido gratis y nunca le diré a nadie

que has venido a verme. Yo de ti aceptaría la oferta. Ama a tu chico en la distancia, eso es lo mejor que puedes hacer. (Riera, 2015: 42)

La sirena del danés toma la bebida en el castillo del príncipe y "sintió como si una espada de doble filo atravesara sus delicados miembros; se desmayó y quedó como muerta" (Andersen, 2015: 141) hasta que despierta al amanecer; la de la escritora española no pierde el conocimiento en ningún momento: "yo di por bien empleado ese dolor y traté inútilmente de morderme la lengua, que ya no tenía, para ahogar mis gritos en vano, puesto que ya no podía salir de mi boca sonido alguno" (Riera, 2015: 63). Cuando despierta la primera, el príncipe se encuentra a su lado, mientras que la segunda contempla su cuerpo, por primera vez, estando en soledad y, posteriormente, aparece el príncipe junto a sus lacayos. Las dos sirenas intentan cubrir su desnudez con su cabello, aunque Cliodna puede hacerlo sin la presencia del personaje masculino.

Se hace más evidente la mudez de la sirena en el relato de Andersen que, en el primer encuentro, se recalca que el príncipe preguntó a la sirena su nombre y procedencia y "ella lo miró dulce y triste con sus ojos de color azul marino, pues no podía hablar" (Andersen, 2015: 141). En Riera, el lector ha de esperar a que la madre del príncipe acuse a Cliodna de haberle robado el medallón con la foto de su hijo y, aunque ella intenta explicarle con gestos lo sucedido, el esfuerzo es en vano; esta escena inicia el enfrentamiento entre las dos mujeres. Del mismo modo, el dolor de la metamorfosis es notorio en los dos cuentos: a la joven le sangran los pies cuando acude corriendo junto a Ludwig y la sirena de Andersen, al trepar a las altas montañas, "sus delicados pies sangraban tanto que todos se daban cuenta" (Andersen, 2015: 143); incluso cuando baila para su príncipe, siente "como si pisara sobre afilados cuchillos" (Andersen, 2015: 142).

El personaje de Ludwig tiene mayor profundidad en la versión de Riera: sufre por no contemplar a su sirena y ha tenido amoríos con varias mujeres de su séquito, por lo que se intuye que Cliodna no ha sido la única en su corazón. Aún así, mantiene relaciones sexuales con la sirena en el nuevo barco, aunque descende la asiduidad al poco tiempo: "aunque no me llamara a su cama cada noche, como había hecho durante

el mes y medio [...], sí me visitaba en la mía con frecuencia y me amaba con igual ternura que el primer día, aunque se quedara conmigo solo hasta el amanecer" (Riera, 2015: 69). El sexo no aparece en ningún momento en el cuento de Andersen; incluso cuando la sirena duerme cerca de las estancias del personaje masculino, lo hace a través de una puerta y tendida sobre un almohadón, como si fuera una mascota: "El príncipe dijo que quería que se quedara siempre a su lado, y le permitieron dormir a la puerta de los aposentos del príncipe sobre un almohadón de terciopelo" (Andersen, 2015: 142-143).

Cuando llegan a tierra, tras el viaje en barco, Ludwig no requiere la atención de Cliodna habitualmente y se sume en una nueva fase de melancolía mientras piensa en la sirena que le salvó: "—Te pareces a ella, es verdad, también tú venías del mar, pero no eres ella, no eres una sirena, mi sirena..." (Riera, 2015: 73), un pensamiento común con el príncipe del cuento original: "me recuerdas a una muchacha que vi una vez, pero seguramente jamás volveré a ver. [...] Solo a ella podré amar en este mundo" (Andersen, 2015: 143). Progresivamente, los personajes femeninos comprenden que sus príncipes no están enamorados de ellas: así, el narrador del relato del escritor danés sostiene que: "Día a día, el príncipe iba tomándole más y más aprecio, la quería como se puede querer a un niño cariñoso, pero ni siquiera se le pasaba por la imaginación convertirla en su reina" (Andersen, 2015: 143); Cliodna lamenta esta misma situación: "Me sentí traicionada. Temí haber sido un juguete, finalmente roto, en las manos de un niño caprichoso. A mí nunca me había prometido amor eterno pese a sus arrebatos nocturnos y apasionados y a su ternura tan dulce de los primeros amaneceres" (Riera, 2015: 73). Sin embargo, existe una diferencia entre ambas versiones y es que únicamente la sirena del relato contemporáneo confiesa haberse equivocado e imagina otro desenlace:

No podía contarle que por su amor me había convertido en mujer, equivocándome, porque jamás habría imaginado que él únicamente quisiera amar a una sirena. Si pudiera volver atrás, me decía, si pudiera recuperar mi cola y mi lengua, él me querría para siempre y no le importaría que las escamas se incrustaran en su carne al abrazarme, e incluso aceptaría de grado la imposibilidad de poseerme. Me amaría y

me desearía mucho más que ahora porque ama, sin saberlo, a la que fui y no a la que soy. (Riera, 2015: 73-74)

El lector, que ha asistido a las actuaciones del príncipe y es consciente de sus frecuentes y numerosas conquistas, duda de si realmente Ludwig se conformaría con una sirena, con la que sería físicamente imposible mantener relaciones sexuales; probablemente esta criatura fuese un capricho para él y las reflexiones de la sirena son tan solo las confesiones de una mujer enamorada. Así, Cliodna concluye al final del relato: "Lo que atrapa y seduce del amor es perseguir lo inexistente e imaginario. Algunos, como le ocurría al príncipe, solo son capaces de enamorarse de una quimera y yo lo hubiera dado todo por convertirme en la suya" (Riera, 2015: 80). En esta reescritura se deja constancia de que la cola de este ser impide el sexo con un humano, aspecto al que no se hace referencia en el cuento original.

En ambos relatos las hermanas de la sirena intentan contactar con ella. En el de Andersen incluso ella puede contemplar a lo lejos a su abuela y a su padre, situación que no ocurre en el de Riera, en el que el patriarca prohíbe a sus hijas comunicarse con Cliodna y determina: "Solo tengo tres hijas, les había dicho; vuestra hermana ya no existe para mí, nos ha traicionado y no tolero las traiciones" (Riera, 2015: 75); no obstante, las hermanas y la abuela "habían decidido perdonarme, aunque entiendo que no les faltaban razones para no hacerlo" (Riera, 2015: 76). El personaje masculino es más severo en la obra contemporánea.

Cuando al príncipe le obligan a conocer a la hija de un rey vecino, este manifiesta ante la sirena que "si alguna vez tuviera que elegir novia serías tú, mi muda huerfanita de ojos que hablan" (Andersen, 2015: 144), pero al contemplar a la princesa, piensa que es la bella sirena que le salvó y desea contraer matrimonio con ella; se casan y celebran el compromiso en un barco. Allí se acercan las hermanas de la protagonista para llevarle un cuchillo con el que ha de asesinar al joven si desea recuperar su cola de pez y no convertirse en espuma de mar; ellas han entregado sus cabellos para sellar el trato con la hechicera.

Pese a que la versión de Riera es parecida, se distinguen tres variantes del cuento del autor danés. La primera es el enfrentamiento entre la abuela y la maga del mar por rencillas del pasado, que será narrado a la protagonista por sus hermanas, y que sucede antes de que el príncipe busque una princesa con la que casarse; esta disputa concluye con la anciana acudiendo a la divinidad suprema, el rey de las profundidades oscuras, y acatando sus dictados. La segunda es que la suegra es la encargada de traer a la princesa, prima de Ludwig y con cierto parecido a Cliodna, con la que él accede a casarse; desde entonces, cesan las visitas nocturnas a su habitación y "a veces me acariciaba la cabeza, como había visto que hacía con su dogo predilecto" (Riera, 2015: 81). La tercera es que la sirena debe asesinar a la pareja con un puñal antes de que sean las doce, y no solo a él, mientras sus hermanas, que también han perdido el cabello, se encargan "de que todos en el barco caigan en un profundo sueño, cantándoles. No temas. No es nuestra intención hacerles daño ni hundir la goleta" (Riera, 2015: 84-85).

Las protagonistas no son capaces de matar a sus respectivos príncipes: la de Andersen lanza el cuchillo al mar, mientras que a la de Riera se le resbala entre las manos y queda en el suelo. Las dos sirenas se convierten en espuma de mar y la del cuento danés es acogida entre las hijas del aire que le prometen un alma inmortal si realiza buenas obras; no obstante, la de Riera corrige la versión original:

Me consta que Andersen asegura que las hijas del aire me liberaron y que finalmente conseguí, gracias a las buenas obras, tener un alma inmortal, pero no es cierto. Lo sé bien porque sigo aquí vieja, terca y enamorada, acercándome y alejándome de la costa, sin lengua pero con esa voz prestada que he hecho mía. (Riera, 2015: 87)

Por último, Cliodna advierte que, solo los que pueden creer su historia, tienen la posibilidad de escucharla y narrársela a otros. Es llamativa la apelación al lector, inexistente en la versión original del cuento, y que aumenta la empatía de este con la joven sirena enamorada:

La voz de las olas que entre susurros habla de sirenas y de mujeres y propaga también mi historia, aunque solo a aquellos capaces de creerla les es permitido oírla y hasta

transmitirla por escrito para que pueda llegar también a los que, como tú, tal vez se encuentren lejos del mar. (Riera, 2015: 87-88)

A pesar de las pequeñas variantes que se introducen, la estructura del relato se mantiene en la reescritura: los personajes actúan del mismo modo y el desenlace es idéntico. No obstante, se distingue un cambio de perspectiva al incluirse una narradora que cuenta su historia en primera persona y que confirma que el motivo de su desgracia es el amor y no la aspiración de obtener un alma inmortal. Se potencia, por tanto, la visión de una mujer enamorada que no es correspondida: "Aunque Ludwig no me amara, yo quería seguir a su lado. No podía ni por un momento pensar en dejarle, a donde fuera le seguiría porque solo me importaba estar junto a él" (Riera, 2015: 78).

El enfrentamiento femenino se conserva en esta versión, aunque varían los individuos confrontados: si en Andersen se distingue una oposición entre la sirena y la bruja, en la de Riera se aprecia entre la protagonista y la madre del príncipe. Además, se perciben hostilidades entre la abuela de Cliodna y la maga del mar por un amor del pasado. En todo caso, aunque estas mujeres difieran de las anteriores con respecto a su formación y cultura, la enemistad continúa siendo femenina y el motivo sigue siendo un varón.

Riera añade toques de humor inexistentes en la versión del danés, como cuando, en la exhibición de la sirena con delfines, los tripulantes de la goleta la confunden con un cetáceo y piensan en pescarla y comérsela con guarnición. Asimismo, se distinguen varias escenas sexuales que no aparecen en el cuento original, junto a la distinción del transcurso de la temporalidad: "su transcurso era más rápido en la tierra que en el fondo del mar. Tres días en las profundidades equivalían a una semana en la superficie" (Riera, 2015: 63-64).

Pese a las diferencias existentes, esta reescritura del cuento de Andersen no aporta una subversión de la historia, aunque se puede distinguir una reivindicación de la figura de la mujer, cuyas ocupaciones en el fondo del mar han mejorado considerablemente. Lamentablemente la instrucción de estas no ha permitido que

finalicen los enfrentamientos femeninos por un personaje masculino, y Riera vuelve a reproducir los mismos motivos que ya compuso Andersen.

6.2.4 *La reina de las nieves*

Carmen Martín Gaité escribió esta novela basándose en "La reina de las nieves" de Hans Christian Andersen. No obstante, es una reescritura peculiar, ya que se insertan fragmentos del cuento, modificándose a veces, y en torno a este se narra otra historia, de la que se pueden trazar paralelismos con el relato original. De hecho, en la dedicatoria ya se nombra al escritor danés: "Para Hans Christian Andersen, sin cuya colaboración este libro nunca se habría escrito" (Martín Gaité, 2011: 7).

La obra comienza cuando Leonardo Villalba sale de la cárcel y regresa al hogar familiar donde descubre el pasado de sus padres, mientras una mujer llamada Casilda lee una carta en el acantilado y conversa con un anciano que le relata la historia familiar del farero. El desarrollo de la trama descubre vinculaciones y conexiones significativas con el cuento original. Así, Gertrudis, la esposa del padre de Leonardo, encarnará la figura de la reina de las nieves, Casilda será Gerda, la abuela de Leo se transformará en la de la niña y el protagonista simbolizará a Kay.

La primera asociación es la de la abuela de Leo con la de Gerda, ya que ambas narran cuentos a los pequeños: "También la niña del cuento de Andersen tenía una abuela que les contaba historias a ella y a su vecino y les prestaba libros de estampa" (Martín Gaité, 2011: 103). La segunda vincula a Gertrudis, que era "de un sitio muy frío" (Martín Gaité, 2011: 20), con el personaje malvado de este relato a partir de un sueño, en el que Leo llega a la Quinta Blanca donde una estatua tiene la apariencia de la que pensaba que era su madre y siente el frío que caracteriza al personaje de Andersen, convirtiéndose él en Kay:

También era, al mismo tiempo, el pequeño Kay siguiendo a la Reina de las Nieves y sabía —de esa manera tan confusa pero tan evidente con que se saben las cosas en los sueños— que, para salvarme del peligro, tenía que recordar el cuento y contárselo a

alguien. Cuando estábamos llegando a la pared de atrás de la casa, se volvió a mirarme y me pasó un brazo por los hombros. Noté entonces un frío horrible que me subía de los pies al pecho, agarrotando mis miembros. Me estaba convirtiendo en hielo, tenía que gritar pidiendo auxilio antes de que se me helara también la voz. (Martín Gaité, 2011: 85)

Leo volverá al hogar familiar e intentará descifrar sus recuerdos y comprender las anotaciones de su padre. Este domicilio es comparado con una fortaleza que recuerda al "castillo de hielo adonde arrastró a Kay la Reina de las Nieves" (Martín Gaité, 2011: 40) donde "el muchacho convertido en hombre regresa al castillo de irás y no volverás para pedirle cuentas a su padre de todo lo que siempre estuvo oscuro" (Martín Gaité, 2011: 72). En su infancia estaba obsesionado con este cuento: "Yo había dibujado muchas veces en mis cuadernos aquellos dos protagonistas infantiles de Andersen, con los cuales compartía, desde mi solitaria condición de niño rico y enfermizo, la alegría por la llegada del verano" (Martín Gaité, 2011: 97). Así, en la novela de la escritora salmantina se reproduce el relato del autor danés y se describen los dibujos que realizaba el niño sobre estos personajes; sin embargo, no se atrevía a dibujar a la bruja malvada, ya que "formaba parte de esos miedos con presencia tan sólida que no se quieren ni nombrar" (Martín Gaité, 2011: 98).

La descripción del personaje maligno es similar en ambos relatos. Si en Andersen se especifica que era una mujer "muy bella y delicada, aunque de hielo, de hielo brillante y deslumbrante, pero estaba viva" (Andersen, 2015: 298), en Martín Gaité se menciona que "era muy hermosa, pero fría como el hielo" (Martín Gaité, 2011: 98). La reescritura incorpora un detalle inexistente en su versión original: el de la reina de las nieves pintando, por las noches, sobre la ventana de las habitaciones de diferentes niños y "se dedicaba a grabar sobre las capas de escarcha que se espesaban encima del cristal complicados dibujos representando plantas, pájaros, flores, palacios y extraños personajes" (Martín Gaité, 2011: 99).

La tercera asociación concierne a Leonardo con el amigo de Gerda. Mientras doña Inés narra al niño "La reina de las nieves" y la historia aún es feliz (no habiendo

penetrado el cristal en el ojo de Kay), Leonardo llora y se siente como el protagonista del relato, lo que favorece la vinculación del personaje de Martín Gaité con el del cuento infantil: "Cuando la abuela llegaba a este punto del cuento, a mí se me venían lágrimas a los ojos. Todavía no se me había metido en ellos ningún cristalito de hielo ni me había raptado la Reina de las Nieves" (Martín Gaité, 2011: 99). El protagonista confiesa cómo sufría por no poder avisarles del terrible acontecimiento que les aguardaba:

El único remedio habría sido el de que Gerda y Kay no estuvieran tan lejos, separados de mí por mil barreras de escarcha, y que me pudieran oír si me ponía a gritarles: "¡Cuidado, tened cuidado a partir de ahora!". Pero no ha nacido nadie que nos pueda avisar de esas amenazas que ciernen sobre nosotros el destino y que deja caer cuando nos ve más descuidados [...] Así que asistía impotente y con el corazón en ascuas a las postrimerías de aquella etapa feliz que vivían Gerda y Kay, inconscientes de que estaba tocando a su término. (Martín Gaité, 2011: 100)

Posteriormente, se continúa narrando la historia de los niños, desde la ruptura del espejo y la inclusión de esquirlas en el ojo y en el corazón de Kay, hasta el rapto del chiquillo por la reina de las nieves. No obstante, el punto de vista de Leo se introduce en el relato, llegando a convertirse en un personaje más, fruto de la imaginación del protagonista; así, este personaje, por ejemplo, fantasea con que el cristal no se haya introducido en el ojo del niño y con acompañar a Gerda en la ausencia de este:

Tenía que saber poner aquella sonrisa todavía, qué le costaba mirarnos y decir: "Soy el mismo, lo otro ha sido sólo un mal sueño", y podía pasar, la esperanza de que pasara alborotaba mi corazón y el de la niña de mejillas enrojecidas y pelo al viento, nos abrazábamos muy fuerte [...] y yo aprovechaba ese plazo fugaz para murmurar al oído: "No te apures, si pasa lo peor yo te acompañaré y te protegeré; quedo yo, aunque se vaya Kay". Pero ella no me oía y a mí me gustaba pensar que era a causa del viento ensordecedor. (Andersen, 2011: 106)

Existen ligeras variantes en la escena en la que el trineo de la hechicera arrastra al del niño que, en la versión del danés, Kay "gritó muy fuerte, pero nadie lo oyó, y la

nieve seguía cayendo y el trineo seguía a toda velocidad. [...] Estaba muy asustado; quería rezar el padrenuestro, pero no recordaba cómo era" (Andersen, 2015: 299), mientras que en la contemporánea "trató de rezar, pero solo se le venían a la cabeza números, una bandada de números blancos pintados con tiza en la pizarra del colegio. Se acordó de la tabla de multiplicar y se puso a cantarla a gritos que nadie recogía" (Martín Gaité, 2011: 108). Más tarde, Leo explica lo que siente cuando el niño y la reina de las nieves llegan a Laponia y antes del beso que deja congelado e inerte al pequeño: "Yo suspiraba con tristeza, pero también con alivio. Ya daba todo igual. Los latidos del corazón se me apaciguaban, y empezaba a escuchar el resto del cuento con una índole de pena diferente, mezcla de apatía y resignación" (Martín Gaité, 2011: 109).

La prolongada búsqueda que inicia Gerda para encontrar a su amigo se resume en la reescritura de Martín Gaité, aludiendo a los celos que siente Leo por Kay y el enfado con la niña, alterando el cuento popular y creando una particular reescritura del mismo:

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 sus 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. Atravesó las calles estrellas y traspuso las puertas de la ciudad en dirección al río.

"Dime", le preguntó, sentada en su orilla, "¿te has llevado a Kay?, ¿dónde está?". Yo bajaba a los acantilados, me quedaba mirando subir la marea, y sentía a Gerda conmigo [...] Pero lo malo fue cuando se montó en una barca y se embarcó en aquella larguísima y peligrosa aventura que cada vez se la llevaba más lejos de mi paraíso encerrado. Me había dejado definitivamente solo y se negaba a llorar en mi hombro. (Martín Gaité, 2011: 153-154)

Cuando lee la carta que escribió su abuela antes de morir, pidiéndole que se quedara con la Quinta Blanca, Leo intuye que, al igual que a Kay, "el cristalito de hielo se me estaba metiendo por un ojo" (Martín Gaité, 2011: 158) y se dispone a poner en venta la finca, sintiendo que "ninguna Gerda me iba a venir a rescatar" (Martín Gaité,

2011: 159) y que nadie le iba a salvar porque, la que él creía que era su madre, que le entregó la misiva, no era su madre biológica: "Tu carta póstuma me la trajo en persona la Reina de las Nieves" (Martín Gaité, 2011: 160). El protagonista recuerda la escena de su pasado y se pueden establecer conexiones con el personaje de la bruja que en el relato de Andersen es "una mujer vestida de finísima gasa blanca que parecía hecha de millones de copos estrellados" (Andersen, 2015: 298) y Gertrudis entra en la sala "vestida de blanco. [...] Y poco antes había empezado a nevar" (Martín Gaité, 2011: 160).

Paralelamente al relato de Andersen se narra la historia familiar de los Villalba y, leyendo las cartas de su padre, Leo descubre que este había estado enamorado de una mujer llamada Sila y se siente como cuando los niños del relato de Andersen descienden en trineo por la nieve "porque ahora vamos juntos cuesta abajo, 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" (Martín Gaité, 2011: 127). Más tarde, él anhela a una Gerda que le salve en su vida: "Nos unía —y nos sigue uniendo— la desesperación de nuestras respectivas pesquisas divergentes, ella en busca de Kay y yo, sin saberlo, en busca de alguien tan valiente como ella" (Martín Gaité, 2011: 202), y recuerda lo que le decía su abuela: "Una buena Gerda es lo que tú necesitas" (Martín Gaité, 2011: 202).

En la segunda parte de la novela se menciona el encierro de Kay en el palacio de la reina de las nieves y que "Gerda va a llegar montada en un reno. Pero él no lo sabe. ¿Cómo puede saberlo si ha perdido por completo la memoria de sus orígenes?" (Martín Gaité, 2011: 226). Al igual que Kay, Leo desconoce sus orígenes y, a través del personaje de Mónica que le descubre una obra de Casilda Iriarte, comprende que esta escritora es la misma mujer de la que estuvo enamorado su padre en el pasado y que Sila es su madre. Finalmente, en la tercera parte, se encuentra con su madre Casilda: "Por fin has venido, Gerda, cuánto has tardado en venir" (Martín Gaité, 2011: 331).

Las lágrimas de Gerda despertarán a Kay de su inmovilidad, derritiendo el trozo de hielo que tenía en el corazón y las lágrimas de este provocarán que otro trozo de espejo salga de su ojo. Del mismo modo, los besos de Casilda a Leonardo y el llanto de

este ocasionarán un resultado idéntico: "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" (Martín Gaité, 2011: 331).

Es significativo que, antes del reencuentro, nieve en las dos obras; de hecho, en un principio, el protagonista pone la excusa del temporal porque teme encontrarse con su madre, pero días después recuerda el comportamiento de la niña para salvar a su amigo y cambia su decisión: "Se acordó de Gerda y fue como quitarse una venda de los ojos. ¿Había tenido ella en cuenta los cambios de temperatura para seguir adelante en el complicado periplo que había de llevarla a resolver sus propios jeroglíficos y a devolverle la memoria a Kay?" (Martín Gaité, 2011: 310).

La religiosidad de esta narración de Andersen se ve reflejada en esta versión en el personaje de la señora Rosa que dice sobre Eugenio, el padre de Leonardo: "Era un alma de Dios el niño aquel" (Martín Gaité, 2011: 18). También se debería destacar que la escritora era consciente de que el lector es capaz de reconocer a un personaje de cuento de hadas, por lo que es posible que se establezcan vínculos en la lectura entre la reescritura del relato y la versión primigenia del mismo: "En los cuentos, a poco de aparecer ese personaje, es reconocido como tal. Al menos por el lector, cuya atención no está enturbiada y contempla la trama desde fuera" (Martín Gaité, 2011: 179).

La reina de las nieves de Carmen Martín Gaité no solo supone una reescritura del relato de Hans Christian Andersen, sino que, a partir de este, se crea una novela totalmente diferente, en la que los personajes y los motivos están intrínsecamente enlazados con los del cuento popular. Por tanto, la nueva versión contemporánea del cuento tradicional se encuentra inserta dentro de otra obra que, a su vez, homenajea la primera. Es indiscutible que esta reelaboración entraña una gran dificultad e incluso recuerda a la estructura de las muñecas rusas, en las que unas se introducen sobre las otras respectivamente, conservando un estilo y una estética común a todas.

Pese a que no supone una subversión del relato en cuanto a la trama, sí supone un desafío en cuanto a la forma y la estructura: el relato original, que queda inserto en una novela, se fragmenta y se dosifica en diversas partes distribuidas en distintos capítulos, mientras se establecen cuantiosas vinculaciones entre los personajes del cuento y los de la novela. A diferencia de las obras anteriores, el narrador no aporta un punto de vista muy diferente del original ni insiste en que esta reescritura es la versión verídica de la historia.

No se aprecian reivindicaciones con respecto al papel de la mujer en la historia y se mantienen los dos personajes femeninos fundamentales del relato de Andersen, como son los de Gerda y la reina de las nieves, representados por Casilda, la madre de Leonardo, y Gertrudis, la esposa del padre del mismo. El cambio de relación entre Gerda, que es amiga de Kay, y Casilda, que es la madre de Leonardo, no afecta al argumento ni supone una alteración en la trama. En ambas obras, el personaje masculino ha de ser rescatado por una mujer.

6.2.5 *Caperucita en Manhattan*

Caperucita en Manhattan es una reescritura, realizada por Carmen Martín Gaité, del relato "Caperucita Roja" de Charles Perrault, ya que la versión de los Grimm no gustaba a la autora: "ya se sabe que todos estos cuentos, a excepción del de Caperucita, llevan implícito el final feliz, y para eso a Caperucita algunas versiones posteriores la sacan del vientre del lobo sana y salva, que eso sí que es un pegote" (Martín Gaité, 1988: 124); además, reinventa el desenlace debido a que es erróneo, puesto que, como apunta Teruel Benavente, "hay que fiarse del lobo (en el fondo, el lobo sólo estaba pidiendo cariño)" (Teruel Benavente, 2006: 146). La autora era una gran conocedora de los cuentos de este autor debido a que los había traducido previamente del francés y, en esta ocasión, un motivo personal le unía a esta historia: como señala Teruel Benavente, "la reelaboración del cuento de Perrault fue una forma reticente de narrar el duelo tras la muerte de su hija Marta" (Teruel Benavente, 2012: 216).

Al igual que en *La reina de las nieves*, cada personaje de la novela tendrá vinculaciones con un personaje distinto del relato: así, Sara Allen será Caperucita Roja, la abuela de esta llamada Rebeca Little encarnará el papel de la abuela y Edgar Woolf representará el papel del lobo. El personaje de miss Lunatic no aparece en el relato original, pero simbolizaría una figura mágica, similar a una bruja buena o un hada, que suele estar presente en los cuentos de hadas. La asociación de la protagonista con Caperucita viene reforzada por su vestimenta: "Le ponía un impermeable rojo de hule, lloviera o no, y le daba la cesta tapada con una servilleta de cuadros blancos y rojos" (Martín Gaité, 2015: 43).

Los personajes de la narración popular eran solamente cuatro: Caperucita, su madre, su abuela y el lobo. En la reescritura aumentan considerablemente, desde los padres de Caperucita hasta los amigos de estos con su hijo, la antigua pareja de la abuela o algunos trabajadores de Edgar Woolf. La familia de la protagonista continúa siendo humilde: el padre de Sara es fontanero y su madre cuida de ancianos en un hospital; además, la niña continúa siendo el vínculo entre dos generaciones, la de la madre y la de la abuela.

En el cuento del autor francés no se puede ubicar el relato en un tiempo determinado ni en un espacio; sin embargo, el de Martín Gaité se sitúa en la ciudad de Nueva York, en la ciudad del hombre y en la historia del presente. Ambos relatos coinciden en que la protagonista es una niña. En la versión de la autora, al principio ella sale de Brooklyn y acude, junto a su madre, al barrio de Morningside en Manhattan para ver a su abuela con una tarta; posteriormente, realiza ese mismo viaje ella sola. A la protagonista le encanta esa narración del escritor francés, aunque duda de la resolución del cuento:

La viñeta que más le gustaba era la que representaba el encuentro de Caperucita Roja con el lobo en un claro del bosque; toda una 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. (Martín Gaité, 2015: 22-23)

Cuando, en la segunda parte, la niña se escapa e inicia su aventura, se encuentra con miss Lunatic que la ve llorando en el suelo de una calle transitada y le recuerda "muchísimo a la Caperucita Roja dibujada en una edición de cuentos de Perrault que ella le había regalado a su hijo, cuando era pequeño" (Martín Gaité, 2015: 110). También se distingue una referencia a este cuento en la escena en la que se encuentra con mister Woolf, cuyo diálogo es similar al de Perrault: si en el relato del autor francés Caperucita dice al lobo: "Voy a ver a mi abuela, y a llevarle una torta con un tarrito de mantequilla que le envía mi madre" (Perrault, 2010: 120), en el de Martín Gaité, la protagonista pronuncia "Voy a verla ahora y a llevarle una tarta de fresa que ha hecho mi madre" (Martín Gaité, 2015: 147). La pequeña bromea con el pastelero de lo que le contará a su abuela: "Le diré que me he encontrado con.... Bueno, con el lobo —añadió riendo—, y que tenía mucha hambre" (Martín Gaité, 2015: 148).

En esta reescritura, el lobo, llamado Edgar Woolf, es un hombre muy rico, pero infeliz, y posee un negocio familiar de pastelería, "The Sweet Woolf", y es conocido por el pseudónimo del *Rey de las Tartas*. Su frustración radica en que no logra una receta de una tarta de fresa que esté rica y no sepa a jarabe. El encuentro con Sara Allen en Central Park propicia que este pruebe la tarta de la madre de la niña y que le apasione, pidiendo la receta a continuación: "—¡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?" (Martín Gaité, 2015: 149). Ella le pide que permita a su abuela visitar el edificio de Woolf, que destaca por sus anuncios luminosos, y que la lleve a ella sola con el chófer a la casa de la anciana en limusina. Sara le promete que su abuela le entregará la receta de la deliciosa tarta de fresa que también cocina su madre.

En el relato primigenio, el lobo ignora la identidad de la abuela de Caperucita; sin embargo, Edgar Woolf sí conoce a Gloria Star, el pseudónimo artístico de Rebeca Little: "La oí cantar varias veces cuando yo era casi un chiquillo y vivía en la calle

Catorce. Parece un sueño. Era una mujer extraordinaria tu abuela" (Martín Gaité, 2015: 154); posteriormente, se descubre que el pastelero estuvo enamorado de la cantante en su juventud y que "se estuvo gastando todos sus ahorros en ir a oír cantar a los lugares más inverosímiles" (Martín Gaité, 2015: 159).

Es significativo que, tras el encuentro en el parque, un bosque urbano, los dos personajes se separen y realicen el mismo recorrido por separado: "Vamos, Sara. Tenemos que salir para casa de tu abuela inmediatamente, cada uno en una *limusine*, ya que a ti te gusta ir sola, según has dicho" (Martín Gaité, 2015: 154); no obstante, la relación que les une es muy distinta que la del relato tradicional ya que, en ningún momento, Woolf desea cometer una maldad contra la niña, y esto se evidencia en el final del onceavo capítulo: "El Rey de las Tartas y Sara Allen, vistos de espaldas y cogidos de la mano, a medida que iban alejándose, formaban una llamativa y peculiar pareja" (Martín Gaité, 2015: 156). Este espacio repleto de naturaleza ya no es un espacio en el que sentir temor, sino en el que se puede permanecer y conversar sin correr peligro.

Al igual que en "Caperucita Roja" de Perrault, el lobo llega antes al hogar de la abuela, aunque son distintas las razones de este hecho. El autor francés detalla que "el lobo echó a correr con todas sus fuerzas por el camino más corto, y la niña se fue por el camino más largo, entreteniéndose en coger avellanas, correr tras las mariposas y hacer ramilletes con las florecillas que encontraba" (Perrault, 2010: 121), por lo que "no tardó mucho el lobo en llegar a la casa de la abuela" (Perrault, 2010: 121). La escritora salmantina menciona que Woolf había dado unas indicaciones a su chófer: "convenía que a la niña le diera un buen paseo por Manhattan, procurando alargarlo con algunos rodeos, porque, aunque iban al mismo sitio, él tenía interés en llegar antes" (Martín Gaité, 2015: 157). En todo caso, el personaje masculino llegará en primer lugar al destino.

La niña advierte al pastelero de que quizás la anciana no recuerde el lugar donde guarda la receta: "Si llegas antes que yo, puede que la abuela no se acuerde de dónde tiene guardada la receta. Es un poco despistada. Dile que la he visto yo el otro día en el

cajón de arriba del secreter" (Martín Gaité, 2015: 158). No obstante, a Woolf le preocupa que no se fíe de él y no le abra la puerta, circunstancia que Sara desmiente: "Si fuera mamá... Pero ella no tiene nunca miedo, ¡hasta baja al parque de Morningside!" (Martín Gaité, 2015: 158). En ambos relatos, las dos abuelas confían en los lobos y les permiten entrar en su casa.

Cuando Sara llega al hogar de la anciana, descubre que Rebeca Little y Edgar Woolf bailan en el cuarto de estar: "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" (Martín Gaité, 2015: 178). A diferencia del relato de Perrault, Woolf no devora a la abuela, sino que se divierte con ella y quizás pueda convertirse en uno de sus pretendientes. Este personaje femenino es feminista y moderno, disfruta de varias parejas sentimentales, y vive ajeno a las normas y convenciones sociales.

Finalmente, la protagonista se alejará del hogar de su abuela para descubrir el misterio que une a miss Lunatic con la Estatua de la Libertad y descenderá por la alcantarilla en una caída que recuerda a la de *Alicia en el País de las Maravillas*. Tras el viaje por Manhattan, el lector intuye que Caperucita llega sana y salva a su casa en Brooklyn, a diferencia del desenlace de Perrault, en el que la niña fallece devorada por el lobo. Se debe tener en cuenta, además, que en Martín Gaité no existe moraleja.

La historia de miss Lunatic es ajena a la narración de Perrault, describiendo a esa mujer con características similares a las de una bruja, pero bondadosa, que escucha y ayuda a los habitantes de Manhattan; no obstante, no se pueden establecer conexiones con ningún personaje del relato original, ya que no existe una hechicera o hada que preste auxilio a Caperucita Roja. En el caso del lobo, es significativa su glotonería en ambos relatos: bien porque desea comer carne y la abuela y la niña son el bocado más apetitoso, bien porque quiere probar la tarta de fresa de la madre de Sara.

Pese a las variantes que presenta con respecto al cuento original, son fácilmente identificables sus personajes principales, así como las escenas y diálogos que son un

guiño al relato de Perrault. La versión de *Caperucita en Manhattan* que realiza Martín Gaité es menos compleja que la presentada en *La reina de las nieves*: la reescritura es lineal, vinculando cada secuencia esencial de la trama de la novela con la del relato, por lo que no se aprecia una subversión extrema de la trama, pero sí es muy importante el rechazo contemporánea de la enojosa moraleja.

7. Las obras contemporáneas

Los motivos y los análisis efectuados confirman la evolución que han sufrido las obras contemporáneas con respecto a los cuentos de hadas. Las figuras propuestas por Propp han evolucionado en estas novelas y relatos de los siglos XX y XXI, desencadenando cambios en la trama. El papel de la mujer ha cobrado un mayor protagonismo, acorde con los cambios sociales que se están produciendo, y las escritoras reivindican la transformación de conductas patriarcales o conservadoras que se han reproducido a lo largo de los siglos.

A continuación se analizarán los cambios promovidos en estas obras, como un reflejo de la literatura femenina de los últimos siglos. Las escritoras contemporáneas evidencian las desigualdades de género, reclaman un espacio femenino y combaten por ser valoradas en la misma medida que los autores varones. Como señala Solnit:

Las jóvenes [...] necesitaban saber que ser minusvaloradas no era algo que fuese resultado de sus propios defectos secretos; sino que era algo que venía de las viejas guerras de género, y que nos había sucedido a la mayor parte de las que somos mujeres en algún momento u otro de nuestra vida. (Solnit, 2016: 18)

Estas autoras han optado por escribir y, con sus personajes femeninos o con sus propias experiencias, han dado voz a mujeres distintas y reales; como afirma la escritora de ciencia ficción Hurley: "Vivimos en una cultura en la que las mujeres deben luchar para que sus voces sean valoradas" (Hurley, 2018: 10), una reflexión que también comparte Beard que detalla en *Mujeres y poder* algunas escenas literarias en las que las voces femeninas son acalladas en la esfera pública que es un reflejo de lo que ha soportado este género a lo largo de los siglos. Así, las escritoras que componen esta investigación son las representantes femeninas de la narrativa contemporánea española y dan voz a las nuevas princesas de los cuentos de hadas actuales.

Se ha de ser consciente que la falta de consideración en el juicio u opinión que emite una mujer está ligado a la privación de poder en las altas esferas. Como señala

Beard: "Las mujeres como género, no como individuos, quedan excluidas del poder por definición. No es fácil hacer encajar a las mujeres en una estructura que, de entrada, está codificada como masculina: lo que hay que hacer es cambiar la estructura" (Beard, 2018: 88). Cuando las mujeres puedan acceder al poder, su voz se considerará y se valorará como merece.

7.1 La subversión de los arquetipos

En algunas novelas contemporáneas se aprecia un descontento o insatisfacción ante las actuaciones de los personajes tradicionales que poblaban los cuentos de hadas. Parte de ese desagrado estaba ligado en origen a la ideología tradicionalista y patriarcal que impregnaba la mayoría de estos relatos populares. Se esperaba que la mujer contrajera matrimonio para dedicarse al hogar y a los niños, como se presupone en el futuro de Cenicienta, y, si ha de tener alguna dificultad antes de que ese casamiento se produjera, sería rescatada por un varón, como sucede en los cuentos de "Rapunzel" o "La Bella Durmiente del bosque". Como sostiene Cerda Gutiérrez:

Este principio de menor valía, física y espiritual, que pretende hacer aparecer a la mujer como capacitada sólo para determinadas labores y actividades, no se encuentra ausente en los cuentos de hadas. Al contrario, la nota dominante es la presencia de la mujer-amante, de la mujer-esposa, de la mujer-reproductora, o sea, reducida al ámbito del hogar, del amor o de la gestación. Los idealizados estereotipos femeninos encarnados por las Cenicientas, Blancas Nieves, Griseldas y demás heroínas, no se apartan de este criterio. (Cerda Gutiérrez, 1985: 368)

Ellas han de esperar siempre y han de mostrarse sumisas y pasivas ante lo que un representante masculino dictamine; incluso si su padre, el monarca, ofrece su mano en matrimonio, una princesa nunca obtendrá ningún reino, posesión o riquezas tras el enlace, ya que este patrimonio correspondería a su cónyuge, que puede ser un príncipe o un plebeyo. Como señala Lieberman:

Marriage is the fulcrum and major event of nearly every fairy tale; it is the reward for girls, or sometimes their punishment. (This is almost equally true for boys, although the boy who wins the hand of the princess gets power as well as a pretty wife, because the princess is often part of a package deal including half or all of a kingdom). (Lieberman, 1972: 386)

Bettelheim manifiesta que esa inactividad se extiende hasta la relación amorosa, ya que ellas aceptan "pasivamente que alguien las ame" (Bettelheim, 2010: 371-372), por lo que ni siquiera son individuos activos en el amor, solo complacientes. El casamiento de una princesa con un varón no asegura un futuro feliz; de hecho, si la joven del cuento de "Barba Azul" no hubiese curioseado y accedido a la estancia prohibida, habría cometido el crucial error de contraer nupcias con un asesino.

Los matrimonios se reducen considerablemente en las obras contemporáneas, en parte porque el amor no siempre triunfa. Así, Blanca de *También esto pasará*, Elsa grande de *Melocotones helados* o Agua Fría de *Temblor* rechazan a sus pretendientes, sin que esto suponga un drama o implique desenlaces infelices para ellas. La pedida de mano ya no es exclusiva de un varón: el género femenino toma la iniciativa al proponer este compromiso, como Blanca en la novela de Busquets. Además, las protagonistas no necesitan ser mantenidas por un hombre, como las princesas, ya que poseen un oficio o son capaces de obtener dinero o alimento para sobrevivir por sí mismas, por lo que el casamiento no es la única opción para ellas. Como manifiesta Adichie, este enlace nunca puede valorarse como un logro para la mujer, ya que se inicia una relación desigual que tiene consecuencias para el futuro de la pareja:

Condicionamos a las niñas para que aspiren al matrimonio y no a los niños y, por tanto, ya desde el principio existe un desequilibrio terrible. Las niñas se convertirán en mujeres angustiadas por el matrimonio. Los niños se convertirán en hombres a los que no les angustia el matrimonio. Las mujeres se casarán con esos hombres. Automáticamente la relación será desigual porque la institución le importa más a una parte que a la otra. ¿Es de extrañar entonces que, en muchos matrimonios, las mujeres sacrifiquen más, en detrimento de sí mismas, porque han mantenido un intercambio constantemente desigual? (Adichie, 2018: 49-50)

Aún así, algunas reescrituras presentan una pareja casada que puede parecer feliz como la de "El verdadero final de la Bella Durmiente" de Matute o no serlo en absoluto como la de "Las palabras que ensucian el ruido del mundo" de Sanz. Incluso una mujer puede huir de su marido y fugarse con su verdadero amor cuando su matrimonio ya ha naufragado, como sucede en "El castillo de las tres murallas" de Martín Gaité. Las relaciones son ahora más complejas e imprevisibles que en los relatos populares.

Las narraciones en las que la mujer toma sus propias decisiones, como "La sirenita", o salvan de su infortunio al personaje masculino, como Gretel en "Hänsel y Gretel", representan una minoría en las antologías más afamadas de autores varones. Se ha de valorar que, como señalaron Carter y Zipes, existen otras compilaciones de escritoras, en las que el personaje femenino cobra un mayor protagonismo pero, por desgracia, son relatos prácticamente desconocidos por el público y difícilmente han podido influir en la narrativa contemporánea femenina.

Los largometrajes producidos por Disney también insisten en esa ideología tradicionalista y presentan a personajes femeninos sin demasiadas motivaciones. A excepción de las últimas películas, en las que se aprecia un cambio de rumbo de la compañía, el triunfo del amor se exhibe como el único final feliz posible para un personaje femenino. Pérez Gil sostiene que:

Las adaptaciones que Walt Disney realizó de los clásicos de la Bella Durmiente, Blancanieves y Cenicienta ayudaron a crear una imagen más romántica y ejemplarizante de la princesa. Además, una poderosísima estrategia comercial y publicitaria acabó convirtiendo estos personajes en unos mitos visuales omnipresentes en nuestra sociedad y, para muchos niños y adultos, en la representación gráfica más natural de las protagonistas. (Pérez Gil, 2013: 178-179)

Este hecho ocasionó que muchas mujeres no se identificaran con el prototipo universalmente propuesto de mujer, reforzado por estas princesas Disney, y que se sintieran ajenas a la femineidad convencional e incómodas ante el nuevo modelo, edulcorado y banal, de femineidad. Moran recuerda las sensaciones que tuvo, cuando era una niña, ante el prototipo al que debía asemejarse por el simple hecho de ser mujer:

Cuando pienso qué era lo que me aterraba de ser mujer a los trece años, todo se reducía a las princesas. No creía que me fuera a costar mucho ser mujer; algo que da miedo, pero que obviamente se acaba consiguiendo. Lo malo es que pensaba que de algún modo, por arte de magia, mediante un esfuerzo psíquico sobrehumano, tendría que transformarme en una princesa. Así es como me enamoraría. Así es cómo tendría hijos. Así es como el mundo me trataría bien. Los libros; las películas de Disney; la mujer más famosa del mundo cuando yo era niña: la princesa Diana; aunque hubiera otros modelos a mi alrededor, el ataque directo de *princesitis* del que es objeto cada niña se abre camino hasta su corazón de un modo silencioso y dañino. (Moran, 2013: 340-341)

Incluso algunas escritoras como Hurley afirman no entender por qué el héroe de una historia tiene que ser un varón y no puede ser una mujer: "No sabía por qué ellas siempre eran segundonas, obstáculos en la trama o premios, cuando todas las mujeres de mi entorno, yo incluida, éramos héroes en nuestras vidas" (Hurley, 2018: 84), e insiste en que: "No hay un motivo legítimo para que las historias que creamos, las historias que leemos, no puedan incluir una representación verídica de la composición del mundo en el que vivimos" (Hurley, 2018: 85). Por último, concluye con una reflexión que fácilmente se podría relacionar con las nuevas heroínas que crean Montero y Rhei en *Temblo* y *Róndola* respectivamente: "Cuando nuestros héroes no nos valen, nos toca a nosotras rehacerlos" (Hurley, 2018: 86).

Por tanto, en los últimos años se distingue una tendencia en la que una mujer del siglo XXI no se siente identificada con el modelo de princesa que ha estado vigente durante décadas. La falta de compenetración con ese arquetipo genera un nuevo modelo de personaje femenino que, aunque también encarna la figura de la princesa, se distancia enormemente del predecesor. Actualmente se está produciendo un cambio de roles en los nuevos cuentos de hadas, en los que los personajes no actúan conforme a sus *esferas de acción*. El resultado son protagonistas femeninas valientes como las princesas de la novela de Rhei.

Se debe tener en cuenta que las obras más antiguas de la nómina suelen innovar en menor medida que las más actuales, pero esta circunstancia no es una norma que siempre se respete. La protagonista de Matute, un relato de 1995, posee una intuición con la que no cuenta la de Perrault, pero no se distinguen mayores diferencias; la de "El castillo de las tres murallas", publicado en 1986, se atreve, por sí misma, a acercarse a la puerta de salida de la fortaleza, lo que supone un avance con respecto a las princesas tradicionales que no muestran ni la intención de escapar de su encierro. Agua Fría de *Temblor* (1990), sin embargo, huirá en varias ocasiones de un funesto destino. Por tanto, la cronología no es completamente adecuada para concluir la modernidad del comportamiento de los personajes femeninos.

Aún así, las novelas del siglo XXI muestran importantes transformaciones en cuanto a los personajes femeninos y las actuaciones de estas distan enormemente de las habituales. Las princesas de *Róndola* (2016), por ejemplo, deciden deshacerse de sus vestimentas y combatir contra los personajes malvados, sin necesidad de príncipes, para recuperar el reino. Del mismo modo, en el relato de Sanz de 2014, la madrastra luchará junto con Blancanieves iniciando una revuelta social que derrocará al monarca. En algunas obras contemporáneas, las mujeres se unen para luchar por unos objetivos comunes.

A diferencia de lo que sucedía en los cuentos de hadas, en los que la sirena de Andersen era un caso aislado, en la narrativa contemporánea es habitual que los personajes femeninos tomen sus propias decisiones: Hereva de Tertius, de *Róndola*, rechazará a varios pretendientes que desean casarse con ella, mientras que Blanca, de la novela de Busquets, tomará decisiones equivocadas que asumirá y finalmente no elegirá entre los hombres de su vida. Una de las protagonistas de Freire se introduce en una secta, y más tarde comprende que su decisión fue equivocada. Por tanto, frente a la subordinación característica de las princesas de los cuentos de hadas, los personajes femeninos contemporáneos muestran episodios de rebeldía ante los padres, como la protagonista de Rhei, o ante el marido, como Serena que abandona a su esposo Lucandro por el maestro de música en el relato de Martín Gaité.

Como ocurre en "Hänsel y Gretel", que la niña se enfrenta con la bruja y rescata a su hermano, en *Róndola* las princesas han de salvar a los dos caballeros contra la hechicera Ragana que afirma: "Paladines que requieren la ayuda de *mujeres*. Esto no sucedía en los buenos tiempos" (Rhei, 2016: 557); esta situación, que sorprende a la maga, refleja un cambio dentro del género. También en esta novela se nombra a una de las hijas del monarca como gobernante, un cargo que nunca ocuparía una mujer en un cuento popular.

Las conductas de los personajes de los relatos populares son, al fin y al cabo, un reflejo de una sociedad medieval, en la que la mujer no tenía ninguna posibilidad de decidir con respecto a su futuro ni podía acceder a una educación. Sin embargo, con el paso de los siglos, algunas narraciones tendrían que haberse actualizado, mostrando arquetipos más igualitarios y más justos para el género femenino. Lamentablemente, no se han apreciado grandes transformaciones en estos relatos hasta principios del siglo XXI e incluso actualmente se siguen reproduciendo ciertos patrones de comportamiento caducos e inaceptables en los personajes de ficción, destinados a un público adulto o infantil.

En todo caso, se ha de advertir que este problema arraiga en el sistema educativo y esa ausencia de igualdad entre ambos géneros está presente en la sociedad. El cuento de hadas solo muestra la mentalidad de una época determinada, aunque sus planteamientos hayan calado profundamente en distintas generaciones. No obstante, lo alarmante es que, a día de hoy, algunas niñas sientan que deben cumplir, por ser mujer, con unas obligaciones familiares y que tienen que actuar de una forma determinada cuando se relacionan con un varón; de igual modo, la colectividad nos ha educado para ser tranquilas y para no alzar la voz a un hombre. La escritora Adichie explica las diferencias educativas que ella percibe en cuanto al género:

Pasamos demasiado tiempo diciéndoles a las niñas que no pueden ser rabiosas ni agresivas ni duras, lo cual ya es malo de por sí, pero es que luego nos damos la vuelta y nos dedicamos a elogiar o a justificar a los hombres por las mismas razones. El mundo entero está lleno de artículos de revistas y de libros que les dicen a las mujeres

qué tienen que hacer, cómo tienen que ser y cómo no tienen que ser si quieren atraer o complacer a los hombres. Hay muchas menos guías para enseñar a los hombres a complacer a las mujeres. (Adichie, 2015: 30-31)

En *Róndola* varios pretendientes intentan agradar y satisfacer a Hereva de Tertius, que logra, gracias a sus amigas y con la libertad que posee, conocerse y tomar sus propias decisiones; sin embargo, al comienzo de la novela, está influenciada por sus padres y actúa como se espera de una princesa. Algo similar le ocurre a Altalé de "El castillo de las tres murallas" y a la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos*, aunque la última finalmente no se atreve a zanjar su matrimonio y a luchar por el amor de Clara. Es indiscutible la evolución que los personajes femeninos han experimentado.

7.2 El protagonismo femenino: el matriarcado

En la mayoría de las obras contemporáneas, las mujeres son las protagonistas de la historia. En la de Adón se distinguen tres personajes femeninos fundamentales, las hermanas Oliver y la *Mademoiselle* Anita, mientras que en la novela de Freire se trata la historia de tres generaciones de mujeres. En la de Montero se muestra una sociedad en la que el poder es dominado por el género femenino, en la de Rhei las princesas despuntan en las tramas principales y en Sanz se reescribe el cuento tradicional modernizando las actuaciones de la madrastra y de Blancanieves. Las protagonistas de *También esto pasará*, *El mismo mar de todos los veranos*, *La voz de la sirena*, y *Caperucita en Manhattan* son mujeres; también en los relatos "La buena hija", "El castillo de las tres murallas", "Carta a la madre" y "El verdadero final de la Bella Durmiente" los personajes imprescindibles son femeninos.

Únicamente se advierten dos excepciones, en las que el protagonismo se reparte en dos personajes: uno masculino y otro femenino. La primera es *La reina de las nieves*, que, al ser una adaptación del cuento popular de Andersen, los personajes son los dos niños, Kay y Gerda, encarnados en Leonardo y Casilda. La segunda es la novela de Mesa, *Cuatro por cuatro*, en la que una niña tiene trascendencia en la primera parte y un

profesor en la segunda. Es significativo que las escritoras engendren mayoritariamente personajes femeninos, permitiéndoles ser protagonistas o narradoras de una historia; estos poseen edades dispares, viven en diferentes décadas y algunos incluso en distintas culturas.

Se debe considerar, además, que estos personajes femeninos no se comportan según el modelo establecido de femineidad. Orokosa, la princesa ogresa de *Róndola*, y Agua Fría, la joven de *Temblor*, se defienden ferozmente en las contiendas y se alejan del prototipo de mujer débil, miedosa y delicada que está presente en el género de los cuentos de hadas. La libertad de la que disfrutaban las princesas de la novela de Rhei contrasta con la ciudad de la que proviene Kony, la humilde bibliotecaria, donde la sociedad está impregnada de prejuicios y las damas deben perpetuar unos modelos tradicionales, similares a los mantenidos en la sociedad española hasta primeros del siglo XX:

— Qué distintas son las costumbres de nuestros pueblos —reflexionó Kony—. En mi región, el valor o el heroísmo no son cualidades positivas en una mujer. Más bien todo lo contrario. Cualquier chica que deseara ser soldado o guerrera se convertiría automáticamente en sospechosa. [...]

— ¿Sospechosa de qué? No lo entiendo.

— Pues... no lo sé —Kony se ruborizó—. De cualquier cosa. De ser poco femenina, de renunciar a ser una buena esposa y madre, de no estar cumpliendo con sus obligaciones naturales... (Rhei, 2016: 472-473)

En este fragmento se plasman una serie de rasgos que se han atribuido al género femenino durante siglos. Rhei denuncia lo inapropiado de limitar los oficios a un único género, pudiendo el otro desempeñarlos con la misma corrección y eficiencia. En todo caso, las elecciones que realiza una mujer a lo largo de su vida nunca deben suponer un detrimento de su vida privada o una sentencia sobre su capacidad de ser una buena cónyuge o madre si esta desea serlo.

En estas obras contemporáneas se exhibe y estima la inteligencia femenina, una característica no muy valorada en distintos periodos históricos ni en los cuentos de

hadas: por ejemplo, la protagonista de *El mismo mar de todos los veranos* es profesora de universidad, la sirena de Riera tiene una formación excelente y la madrastra de Sanz es una mujer instruida a la que le apasiona la lectura. Su conocimiento les permite ser capaces de controlar comunidades de individuos como *Mademoiselle Anita* con la Ruche en la obra de Adón.

En la narrativa contemporánea, ellas también tienen dones como Agua Fría, de *Temblor*, o algunas princesas de la obra de Rhei, aunque estas habilidades no las han conseguido casualmente al encontrarse con un hada madrina, sino que las han heredado por su alcurnia o son resultado de su esfuerzo. Del mismo modo, estos personajes femeninos son los elegidos para resolver un enigma, liberar un reino o salvar el mundo. Por primera vez, las protagonistas realizan acciones impropias de su género, lo que quizás sorprenda al lector, aunque no exista un impedimento biológico por lo que no las puedan desarrollar; simplemente un personaje femenino no ejecutaría determinadas actividades. Como sostiene Adichie: "El problema del género es que prescribe cómo *tenemos que ser*, en vez de reconocer cómo somos realmente. Imagínense lo felices que seríamos, lo libres que seríamos siendo quienes somos en realidad, sin sufrir la carga de las expectativas de género" (Adichie, 2015: 41).

En esta línea, Orenstein manifiesta que hombres y mujeres tienen capacidad para realizar el mismo trabajo, lo que supone una crítica social, ya que las labores del hogar se han considerado históricamente una ocupación femenina: "Quizá más que nunca nuestras ideas preconcebidas sobre lo que las mujeres hacen (y son) están siendo asediadas. Si, como han sostenido las feministas, las mujeres pueden hacer lo que los hombres hacen, entonces lo contrario pueda ser también cierto" (Orenstein, 2003: 182). Por tanto, no es un problema biológico, sino social y educativo. Adichie plantea unas preguntas en torno a esta cuestión: "¿Qué pasaría si, a la hora de criar a nuestros hijos e hijas, no nos centráramos en el género sino en la *capacidad*? ¿Y si no nos centráramos en el género sino en los *intereses*?" (Adichie, 2015: 43).

Estas autoras construyen otros mundos posibles, en los que las mujeres tienen el poder absoluto. Aunque la mayoría de obras presentan una sociedad patriarcal, ligada a

valores tradicionales, es necesario destacar la novela de Montero, *Temblor*, por plantear una organización social basada en un matriarcado. En ella, la figura con la máxima autoridad del Talapot recae sobre un personaje femenino: la Gran Sacerdotisa; posteriormente, se situarán las sacerdotisas vestidas de color cobalto y el resto de los sacerdotes. Tras estos sacerdotes, el poder recaería en el Consejo de la Edad Magenta que lo componen un grupo de ancianas. Las mujeres, por tanto, poseen gran dominio e influencia dentro de esa pirámide de mando. Incluso en la resistencia, capitaneada por la Gran Hermana Oxígeno y enfrentada al Tapalot, será una mujer la que ostente el mayor poder y será atendida en su hogar por un sirviente masculino.

Entre los instructores de los tres círculos que enseñan en la fortaleza también se aprecia esa jerarquía: en el primero, el Círculo Exterior, el tutor de los alumnos noveles será un hombre, apodado Humo de Leña. En el siguiente nivel, el Círculo de las Sombras, será una mujer, llamada Duermevela, quien tome las riendas de la educación de los muchachos. En el Círculo de las Tinieblas, el tercer círculo al que únicamente acceden los estudiantes más aventajados, les guiará un personaje femenino bautizado como Tierra Negra. El último, el Círculo Interior, en el que se encuentran las sacerdotisas cobalto, estará prohibido para los varones, que nunca lograrán acceder a él, imposibilitando una formación completa. Los niveles intermedio y superior dispondrán de una docente al frente, reflejando su importancia en el Talapot, y relegando al hombre a una posición de inferioridad.

Además, según las leyes de este lugar, únicamente las mujeres, que han alcanzado el Círculo de las Sombras, pueden aprender el llamado "Modo de Mirar Preservativo", un estado místico y ritual por el cual se puede llegar al éxtasis, y posteriormente desarrollar el poder de la hipnosis. La protagonista comprobará cómo su amigo, gracias a su ayuda, logrará aprender y progresar en el poder de la hipnosis; sin embargo, al comienzo de la novela, su opinión es similar a la de su tutora, estableciendo incluso razones por las que ellos no pueden estar en los puestos superiores de esa pirámide de poder:

—¡Pues es evidente! No se os puede dejar asumir puestos de gran responsabilidad porque no tenéis la sutileza necesaria. El poder os emborracha; carecéis del sentido de la medida y de dimensión espiritual. Además, sabes bien que biológicamente no estáis capacitados para ejercer los poderes ocultos.

Duermevela les había estado hablando sobre la hipnosis. Un saber secreto que, había explicado, las futuras sacerdotisas recibían en el Círculo de Tinieblas, el próximo y último anillo del aprendizaje. Sólo las mujeres podían adquirir tan elevado conocimiento; los hombres se habían mostrado genéticamente incapaces de desarrollar esa sutilísima dimensión del alma. Desde que Agua Fría tuvo noticia de tal privilegio se había sentido predestinada y poderosa, rozada por el dedo del misterio.

—¡Precisamente! —exclamó con vehemencia Pederal, sentándose sobre la podrida alfombra—. Ésa es otra de las cosas que me parecen injustas. ¿Quién dice que no somos capaces de recibir el secreto de la hipnosis?

—Siempre ha sido así, ésa es la norma. (Montero, 1990: 55)

Esta ponderación femenina se aprecia desde el inicio de la obra, cuando la niña se encuentra con un joven en la calle y le minusvalora por ser varón: "Desde luego el chico era algo mayor que ella, pero a fin de cuentas no era más que un varón" (Montero, 1990: 17). Esta estimación resulta significativa ya que lo habitual, en la literatura y en la tradición cultural española, es que el género menospreciado sea el femenino, quedando siempre relegado a un segundo lugar. Sin embargo, en la sociedad en la que Agua Fría se ha criado, la mujer tiene ciertos privilegios frente al hombre.

Posteriormente, cuando huye del Talapot y se une a los renegados, llega a Renacimiento, una ciudad que se basa en los principios de una sociedad igualitaria, donde Agua Fría se verá forzada a enseñar su don a todos los habitantes, independientemente de su género, y le obligarán a cazar, una actividad que, según los fundamentos de la organización matriarcal en la que se había educado, era exclusiva de los hombres. Más tarde, la joven se unirá a una tribu en la que predomina un sistema patriarcal, por el que las mujeres de los Umas son seres inferiores que no pueden mirar a los ojos de sus hombres, ni desobedecer sus órdenes, ni portar ni utilizarlas armas.

Montero plantea en una novela de fantasía, con toques de ciencia-ficción, tres posibles modelos sociales: el igualitario entre hombres y mujeres, y otros dos que, atendiendo al género, privan a la mitad de la población de unos derechos que les pertenecen. Así, muestra al lector que todas las organizaciones son posibles, aunque no resultan ventajosas para una parte de los habitantes, y que lo más justo sería una sociedad en la que todos sus miembros tengan las mismas oportunidades y les amparen las mismas leyes. Al final de la obra se narra que, en origen, existía un mundo igualitario que fracasó, debido a que se comenzaron a instaurar pequeñas desigualdades: con el crecimiento de la población, no hubo cristales mágicos para todos los ciudadanos, por lo que se resolvió que las mujeres ostentaran el poder, una situación impensable en nuestra sociedad del siglo XXI:

Durante siglos el sistema funcionó perfectamente: todas las mujeres, todos los hombres disponían de cristales y de aprendices a los que traspasar la responsabilidad de sus memorias. Pero crecieron tanto, el mundo se pobló de tal manera, que llegó un momento en el que ya no hubo cristales para todos. De modo que se vieron en la necesidad de crear un comité que decidiera quién iba a recibir un cristal y quién no; quién podría perdurar en el recuerdo de su aprendiz y quién se vería condenado a la desolación de la muerte verdadera. Era la primera vez que se introducía un elemento de desigualdad en ese mundo igualitario, y resultó fatal. El delicado equilibrio se rompió; el comité de selección comenzó a adquirir un poder inmenso, y todo poder lleva en sí mismo el ansia de perpetuarse, la tentación de lo absoluto. En algún momento de los tiempos el comité se convirtió en una casta y se creó una religión para justificar los privilegios. Así apareció una Ley, así nació el imperio. Así surgimos nosotros, los reverenciados y venerables sacerdotes. (Montero, 1990: 241)

El planteamiento de otros espacios con unas organizaciones sociales diferentes a las habituales obliga a lector a imaginar y a aspirar a un modelo igualitario, ya que se evidencia en la trama que es el más ecuánime para todos los individuos. Esto supone una reivindicación del género femenino que, aunque sea en la ficción, puede lograr la igualdad; la fantasía parece un género fértil para la creación de mundos o lugares con ideologías y conductas distintas. Aún así, la implantación de un matriarcado no es una

propuesta tan descabellada, ya que, según del Rey Briones, era la forma en que se organizaban las sociedades primitivas:

Al parecer, el régimen familiar que caracterizaba a las sociedades primitivas era el matriarcado, lo cual significaba que la descendencia de la familia quedaba establecida por la línea de la madre y no por la del padre, como ha ocurrido prácticamente en todas las etapas de la humanidad. Y de la misma manera que los hijos se identificaban por el lado materno, en lo que se refiere a las familias reales, la legitimidad dinástica se establecía también por línea femenina, por lo cual eran las hijas quienes tenían derecho preferente para heredar el trono. (Del Rey Briones, 2007: 40)

En *Róndola* se distingue una sociedad con un predominio femenino. Los individuos que controlan el mundo con magia son tres brujas y los estudiantes de la Academia, que tienen formación sobre criaturas y hechizos, son mujeres exclusivamente. Sin embargo, entre los caballeros encontramos un personaje femenino, por lo que esa profesión no parece ya exclusiva de los varones. Aunque se narran episodios de los dos paladines, la mayoría de los capítulos de esta obra tratan sobre las aventuras y las vicisitudes de las jóvenes.

Una situación similar se aprecia en otras obras protagonizadas por mujeres como *Melocotones helados* aunque, en este caso, la pirámide de poder no la constituyen personajes del género femenino como en las obras anteriores. En "Las palabras que ensucian el ruido del mundo", la madrastra y Blancanieves inician una revuelta social "donde los súbditos dejaron de serlo y ya no hubo nunca más ni reyes ni reinas asfixiadas por su obligación de procrear" (Sanz, 2014: 37), por lo que se promueve una sociedad en la que el dinero y el sexo no suponen un perjuicio para el individuo.

Las escritoras contemporáneas recrean en sus obras sociedades igualitarias que son deseables para el futuro y colocan, al frente, a personajes femeninos valientes que luchan por sus objetivos y deseos. Es indiscutible el cambio que se está iniciando en la sociedad con respecto a los roles de género y que se refleja en la literatura.

7.3 La reivindicación femenina y el fin de las ataduras

La reivindicación femenina que está presente en las obras contemporáneas surge como reacción a dos frentes: el malestar ante la desigualdad existente y la huida del hogar. Como consecuencia, se produce una transformación de los personajes femeninos que no se conforman con las ocupaciones consideradas femeninas ni con una única pareja sentimental.

La desigualdad entre los personajes masculinos y femeninos está presente en la mayoría de los cuentos de hadas conocidos. Ellas no tienen pertenencias ni posibilidades de gobernar un reino, puesto que no poseen decisión sobre ningún asunto de relevancia. Como manifiesta Cerda Gutiérrez, esta disparidad está presente incluso en la relación amorosa:

La superficialidad con que se presentan estas relaciones responden más a una concepción platónica o neoplatónica del amor, que a un culto consciente del amor o un sentimiento compartido que se proyecta en todos los órdenes de la vida social, cultural y económica. Este culto caballeresco y cortesano no hace otra cosa que enmascarar e idealizar una "presunta igualdad social" que se logra por medio de los espirituales y avasalladores argumentos del amor, pero que en la práctica no modifica la condición servil y esclavizada de la mujer. Se proclama una "comunidad de sentimientos" entre hombre y mujer, pero en la práctica social, el hombre no desea compartir con la mujer los privilegios del poder y de la autoridad social y política. (Cerda Gutiérrez, 1985: 366)

Las desigualdades siguen vigentes en algunas obras como en *Temblor*, cuando Agua Fría llega a la sociedad tribal y no puede utilizar sus armas por ser mujer; sin embargo, ella logrará que los miembros del clan cambien de parecer y liderará una guerra contra el poder establecido en el Talapot. Del mismo modo, Bruni y de Riteris acusan a las princesas de *Róndola* de defenderse por sí mismas, al haber sido los reyes petrificados por un hechizo: "—Lo cierto es que es una desgracia. Pero eso no os da derecho a hacer las cosas de cualquier manera. No podéis ir por el mundo intentando resolver Tareas dignas de paladines, solo sois... princesas" (Rhei, 2016: 477); no

obstante, en el transcurso de la novela, ellas se protegerán entre ellas y lucharán contra la bruja malvada, sin necesidad de la ayuda de estos caballeros.

Sara Allen recibirá la compañía de miss Lunatic en su viaje por Manhattan, las hermanas de Cliodna intentarán auxiliarla de su despiadado destino en *La voz de la sirena* y *Mademoiselle Anita* protegerá a las Oliver en la Ruche en la obra de Adón. Ante las dificultades, algunas de ellas se ayudarán entre sí, creando una camaradería entre mujeres y quebrando el enfrentamiento femenino tan presente en la literatura.

La salida del entorno que históricamente se ha considerado femenino, el hogar, posibilita la libertad de los personajes femeninos para actuar acorde a sus deseos; esto se distingue en novelas como *Róndola*, *Temblor*, *Melocotones helados* y *Caperucita en Manhattan*. Hereva y sus amigas, al no poder regresar a casa y con el peligro de ser atacadas, comienzan a vivir aventuras, lo que conducirá a una transformación de sus caracteres. De igual modo, Agua Fría de *Temblor*, Elsa grande de *Melocotones helados* y Sara Allen de *Caperucita en Manhattan* han de escapar de sus respectivos domicilios para lograr una autonomía, y esta independencia supone irremediamente una toma individual de decisiones: la mujer deja de obedecer a otros para actuar según sus propios intereses y deseos. De hecho, la protagonista de *Róndola* se cuestiona qué es la libertad y cómo debe actuar de ahora en adelante:

Cobró conciencia, con cierto desasosiego, de que nadie la estaba controlando. Ni amas, ni lacayos, ni soldados, ni profesoras; nadie la observaba con actitud de reproche desde detrás de las columnas, nadie le afeaba que hubiera contravenido el protocolo. Allí no había *nadie* a quien darle explicaciones. Su criada, que debería estar velando por su virtud, había hecho exactamente todo lo contrario. Eso debía de ser aquello que Mira llamaba "libertad": poder hacer lo que quisiera sin tener que darle explicaciones a nadie.

Y daba vértigo. Hereva no estaba acostumbrada a eso. Actuar tal y como deseara... ¿Cómo estar segura de que no se estaba equivocando, de que no se ponía en situaciones de peligro, de que no hacía el ridículo? Y, sobre todo, lo más difícil: ¿cómo descubrir *qué* era lo que deseaba? (Rhei, 2016: 204-205)

El amor no coarta la libertad obtenida por la mujer y, si se ha de decidir entre ambas, triunfa la segunda, como le ocurre a Hereva de Tertius en la novela de Rhei: "Se había pasado la vida entera bajo el yugo de otras voluntades, y no estaba dispuesta a que le volvieran a arrebatar su capacidad de decidir, ni siquiera aunque el motivo fuera el amor"; finalmente, ella proclama: "—Reclamo el poder de gobernarme a mí misma. [...] ¡Reclamo ser la dueña de mi propia vida!" (Rhei, 2016: 566). Por tanto, este sentimiento deja de ser una prioridad para las protagonistas.

En estas obras de los siglos XX y XXI se aprecia una reivindicación de las mujeres que quieren ser iguales que los varones y decidir su destino. Así, Sara Allen escapa del chófer de Edgar Woolf para averiguar el misterio que rodea a miss Lunatic y a la Estatua de la Libertad, como Celia que huye del Wybrany College con sus amigas, aunque las descubran y deban regresar al centro, o Violeta que se fuga del cobertizo en el que su hermana la tiene encerrada. A diferencia de las princesas, estas protagonistas se caracterizan por ser valientes y por luchar contra lo que no les complace. Incluso pueden llegar a convertirse en las heroínas de la historia, salvando el mundo o un reino.

Ellas deciden en sus relaciones amorosas, conocen a varios pretendientes con quienes tienen relaciones sexuales y quizás no contraigan matrimonio con ninguno de ellos, como Agua Fría de la novela de Montero. También existe la posibilidad de que se casen, como Hereva de Tertius en *Róndola*, y se divorcien posteriormente, como Blanca de *También esto pasará*. La libertad que poseen les permite experimentar en distintas relaciones, acertando o equivocándose, sin que esto suponga un drama. El sexo cobra protagonismo y se distinguen encuentros exclusivamente sexuales, en ocasiones explícitos, en los que alcanza importancia el orgasmo de la mujer. Esta naturalidad en el tratamiento del sexo sorprende, ya que históricamente el placer femenino se ha silenciado, adquiriendo consideración únicamente el masculino; incluso, mostrar el cuerpo o usar vestimentas más atrevidas se ha considerado inapropiado para una mujer corriente, apelando a la moralidad. En palabras de Adichie:

Enseñamos a las chicas a tener vergüenza. "Cierra las piernas." "Tápate." Les hacemos sentir que, por el hecho de nacer mujeres, ya son culpables de algo. Y lo que sucede es

que las chicas se convierten en mujeres que no pueden decir que experimentan deseo. Que se silencian a sí mismas. Que no pueden decir lo que piensan realmente. Que han convertido el fingimiento en un arte. (Adichie, 2015: 40)

Mira, la amiga de Hereva en la novela de Rhei, vive su sexualidad plenamente con varios compañeros y, aunque al principio provoca cierto recelo y pudor entre el grupo de amigas, y se la acusa de ausencia de pureza, finalmente comprenden que la libertad sexual es conveniente para una mujer soltera, ya que permite conocer a distintas parejas sexuales y elegir a la más adecuada. El problema de la vergüenza y de la moralidad no debería incumbir a las propias mujeres que muestran más libertad en sus actuaciones, sino al que encuentra ofensivo o indecoroso que un cuerpo se exhiba. Esta autora nigeriana lo atribuye al control:

La vergüenza que adscribimos a la sexualidad femenina tiene que ver con el control. Muchas culturas y religiones controlan los cuerpos de las mujeres de una forma u otra. Si la justificación para controlar los cuerpos femeninos tuviera relación con las mujeres, entonces podría entenderse. Si, por ejemplo, la razón fuera: las mujeres no deberían llevar minifalda porque les provoca cáncer. En cambio, la razón no guarda relación con las mujeres, sino con los hombres. Las mujeres deben "cubrirse" para protegerlos. Lo considero un acto profundamente deshumanizador puesto que reduce a la mujer a mero atrezo para los apetitos masculinos. (Adichie, 2018: 79-80)

Nuevamente, esta situación radica en un problema social que se ha perpetuado durante décadas. Como sostiene esta autora feminista: "La cultura no hace a la gente. La gente hace la cultura. Si es verdad que no forma parte de nuestra cultura el hecho de que las mujeres sean seres humanos de pleno derecho, entonces podemos y debemos cambiar nuestra cultura" (Adichie, 2015: 53). De igual modo, se debe cesar de cosificar a la mujer en las historias.

En ocasiones, estas reivindicaciones se apoyan en el humor para mostrar las injusticias sufridas. Es el recurso que utiliza Rhei para protestar y reclamar unos derechos que las princesas tienen como ciudadanas y que, por su género, no se tienen en cuenta. Pese a la ambientación fantástica, las proclamas por la igualdad son

incuestionables y se aboga por que cada persona haga lo que desee en cada momento, sin importar lo que la sociedad piense. En el diálogo entre los dos caballeros de la novela se aprecia una ruptura de los roles tradicionales, ya que Bruni será el miembro de la pareja que quede en un segundo plano profesional, cabiendo la posibilidad de que tenga que cuidar de sus retoños, tras investir a su novia gobernadora:

—Es que no comprendo por qué todo tiene que cambiar tanto. ¿Qué tenían de malo las cosas tal y como eran antes? A mí me gusta que todo sea tal y como ha sido toda la vida. Si era bueno para mis abuelos y para mis padres...

—Pero tú no eres igual que tu abuelo, ni te conformas con las mismas cosas, ¿verdad? ¿Crees que serías feliz pasando tu vida entre rebaños y pastos? Los tiempos cambian, y nosotros con ellos. Está bien que haya más cosas que sean posibles en lugar de menos, más opciones para escoger el propio camino.

Bruni sacudió la cabeza.

—Puede que tengas razón. Si Erbin quiere ser gobernante, que lo intente. Seguramente que se le dé muy bien, porque es muy lista y todo el mundo la quiere. Y yo...

—Tú encontrarás aquello que te llene y que se te dé bien. Quizás sea cuidar de tus hijos, o montar un club de dardos, o, quién sabe, quizá lo que te acabe apeteciendo sea tener rebaños de ovejas. Y es maravilloso que puedas elegir entre tantas opciones, y que nadie, ni una ruleta, ni tus padres, ni la gente, decida por ti quién o cómo has de ser. (Rhei, 2016: 578-579)

Este diálogo refleja un cambio en la literatura contemporánea, en el que los límites únicamente se los marca el lector, y en los que las transformaciones sociales no son perjudiciales. Además, existe una tendencia a romper con los prejuicios de género, incluyendo una diversidad sexual antes omitida, como Kony, el personaje transexual de *Róndola*. Se debe acabar con la identificación de sexo con género y con los estereotipos culturales que se han originado en torno a este, ya que unas vestimentas, unas aficiones o unos intereses no definen la identidad sexual de un individuo. Cixous ya denunciaba en *La risa de la medusa* la carga ideológica y de alusiones que arrastra el género:

Predecir qué sucederá con la diferencia sexual dentro de un tiempo otro (¿dos o trescientos años?) es imposible. Pero no hay que engañarse: hombres y mujeres están atrapados en una red de determinaciones culturales milenarias de una complejidad prácticamente inanalizables: no se puede seguir hablando de "la mujer" ni "del hombre" sin quedar atrapados en la tramoya de un escenario ideológico en el que la multiplicación de representaciones, imágenes, reflejos, mitos, identificaciones transforma, deforma, altera sin cesar el imaginario de cada cual y, de antemano, hace caduca toda conceptualización. (Cixous, 1995: 42)

En la misma línea que Cixous, Teruel Benavente plantea esta cuestión a partir del cuento "Te entrego, amor, la mar, como una ofrenda" de Carme Riera, en el que se induce al lector a pensar que un personaje tiene un determinado género por ciertos detalles de su cuerpo, que no dejan de ser estereotipos culturales:

Evidentemente tenemos asociado un cuerpo de seda, unas uñas cuidadosamente arregladas y un perfume con un cuerpo de mujer, pero por qué un hombre no puede ser depositario de estos atributos circunstanciales. Son partes del cuerpo que responden a un estereotipo que hemos prefijado como femenino, pero no deja de ser eso: un estereotipo y su caterva de prejuicios. (Teruel Benavente, 2013: 189-190)

Los estereotipos no pueden dictaminar un género, por lo que se debe evitar categorizar a las personas de acuerdo a su sexo; del mismo modo, no se pueden valorar las ocupaciones de una mujer por las asociaciones existentes con su género. Adichie asegura que: "Los roles de género están tan profundamente enraizados que a menudo los seguimos incluso cuando chocan con nuestros verdaderos deseos, nuestras necesidades, nuestra felicidad. Son muy difíciles de desaprender" (Adichie, 2018: 34-35). El sexismo, además, ha de visibilizarse con el fin de que sea evidente para la mayor parte de la población; posteriormente, se debe mitigar hasta extinguirlo.

Conclusiones

Esta investigación ha planteado un análisis lo más exhaustivo posible de los cuentos de hadas, de sus motivos más recurrentes y de sus estructuras, confrontándolos con las novelas y los relatos de los siglos XX y XXI. Así, el bosque se ha recuperado como un espacio desapacible y peligroso, y la transformación de los personajes en peculiares criaturas se ha retomado en la literatura contemporánea. Los mismos *leitmotiv* y rasgos que se presentaban en estos cuentos maravillosos se han reproducido en las obras de los dos últimos siglos, evidenciando su vitalidad.

Asimismo, se ha realizado una comparación entre estas narraciones populares y las obras contemporáneas, estableciendo paralelismos a partir de los diferentes cuentos y analizando las referencias que se hallan sobre cada uno de ellos, descubriendo que las alusiones a "Blancanieves" o "La princesa y el guisante" son más numerosas que las de "La Bella y la Bestia" o "El patito feo". Se han cotejado, también, las reescrituras totales, aquellas que reproducen el argumento del relato íntegramente como "El verdadero final de la Bella Durmiente", "Las palabras que ensucian el ruido del mundo", *Caperucita en Manhattan* o *La voz de la sirena*, demostrando la vigencia actual del género.

En estas nuevas elaboraciones de los relatos, tanto parciales como totales, se ha advertido que no existe un único modo de reescribir una historia ni un procedimiento preferible a otro. Las variantes añadidas y los cambios efectuados enriquecen el texto, y permiten vincular el conocimiento del lector con su herencia cultural, actualizando o dilatando una trama que se transforma a lo largo de los años. Así, las reinas malvadas de los siglos XX y XXI pueden sentir compasión hacia las princesas, como sucede en la reescritura de Sanz, que logra conectar magníficamente su propio relato con una tradición literaria, cargada de simbología, ligada a "Blancanieves".

Los objetivos planteados en esta investigación sobre el cuento popular y la comparativa con las obras contemporáneas se han cumplido satisfactoriamente. Como

sugería en mi hipótesis inicial, tras el meticuloso análisis efectuado de las fuentes primarias, el motivo de estos cambios introducidos en algunas de las reescrituras, que difieren de los relatos tradicionales, poseen un carácter reivindicativo y feminista, destacando a la figura femenina de la historia y renovando su comportamiento.

El tiempo ha revelado que los cuentos populares son un ente que no cesa de evolucionar, reflejando en cada época las transformaciones sociales y culturales sucedidas. Del mismo modo, se ha demostrado que el interés por ellos no amaina con el paso de las décadas y que las reescrituras, a pesar de los años transcurridos, no han perdido actualidad. En todo caso, se ha de ser consciente de que estas propuestas parten del imaginario colectivo que poseen los lectores de las últimas décadas de los cuentos de hadas y esto permite que las intertextualidades insertadas en las obras contemporáneas se comprendan adecuadamente; si ese conocimiento previo no existiera, un lector no podría entender estas conexiones. Aún así, se debe advertir que las contaminaciones que un relato popular puede haber sufrido se disipan durante los siglos y, a la larga, esa variación se convierte en la versión definitiva del cuento, en la narración del imaginario colectivo, como ha ocurrido con el beso de Blancanieves y el príncipe que sella el desenlace.

Uno de los puntos relevantes de esta investigación radica en las escritoras y en sus personajes femeninos. Aunque parezca evidente, para que estas protagonistas nazcan, deben existir mujeres que dispongan de recursos económicos y de una habitación propia en la que desarrollar su obra. Las doce autoras han logrado escribir una novela o un cuento gracias a la educación que han recibido; también debe constar que no han sido silenciadas por su entorno o por los críticos literarios. La época en la que han vivido, tras una Dictadura y con una democracia instaurada, les ha permitido narrar sobre cualquier tema, sin temor de ser censuradas.

Hemos de valorar que la dificultad de destacar en cualquier ámbito ligado a la cultura es mayor para la mujer que para el hombre; ejemplos de ello los encontramos en las antologías, en las que el número de autoras es menor que el de autores. Si se asumen los impedimentos que, a lo largo de la historia, el género femenino ha tenido que

superar para acceder a una formación y a unos primeros escritos, debemos estimar que, para que a una escritora se la valore y reconozca, ha de ser brillante: tiene que ser extraordinaria para destacar en su generación, mientras que a un varón no le hace falta serlo. Afortunadamente la publicación para una mujer hoy en día es más sencilla y accesible que antaño.

Además, convendría evaluar el volumen de escritoras que aparecen en las nóminas de lecturas universitarias y escolares: si la mujer posee mayores dificultades que el hombre para escribir y publicar, también sufre las consecuencias de ser menos leída que estos. Si la elección del lector ante su lectura fuera arbitraria, no podríamos culparle de esta situación; sin embargo, está condicionado, a lo largo de su vida, por una nómina de autores, un canon en el que aparecen mayoritariamente varones y en el que el nombre de cuantiosas mujeres ha sido olvidado. Sería apropiado y equitativo incorporar a las autoras en estas nóminas de lecturas, ya que muchas de estas gozan del talento y la calidad literaria para figurar en ellas. Silenciar los méritos o el reconocimiento de un artista equivale a invisibilizarle.

Algunas de estas autoras han tenido pareja y retoños, por lo que han fraccionado su tiempo entre la profesión, la familia y la escritura, combinando exitosamente su faceta artística con su vida personal. Se debe considerar que la entrada de las mujeres en el ámbito laboral no repercute negativamente sobre sus relaciones privadas o sobre la estructura social de nuestro país. Estas tienen la responsabilidad de reflejar sus experiencias como mujeres en todos los ámbitos, ya que son tan valiosas como las de los varones.

El mérito de sus obras las ha correspondido a ellas mismas, no a su marido ni a su padre (Russ, 2018: 57), y han recibido premios literarios alabando su producción y su calidad. Aunque hoy en día la situación de la mujer ha mejorado notablemente en las distintas facetas, su papel en la sociedad continúa en un segundo plano, la cosificación de su cuerpo persiste en el siglo XXI y el criterio femenino no es tan respetado ni tiene tanto prestigio como el masculino, ya que está ligado al poder.

Las mujeres de distintas épocas han percibido que no existían demasiados modelos históricos a los que imitar, como ya denunciaba Simone de Beauvoir, y que los prototipos existentes en la literatura, especialmente en los relatos tradicionales, no les satisfacían por su comportamiento pasivo, servil y edulcorado. De hecho, algunas de ellas, que han crecido con esos cuentos de hadas, sienten la necesidad de comportarse como los modelos con los que se han criado en su niñez, porque es lo adecuado socialmente, y otras, sin embargo, no se sienten identificadas con esos prototipos, por lo que los rechazan rotundamente.

Estas escritoras han plasmado en sus obras las desigualdades que han sufrido como mujeres, una situación habitual para este género y que ya denuncian autoras y críticas literarias de diferentes nacionalidades. Cuando han decidido realizar una reescritura o incluir algunas referencias a los cuentos de hadas en sus novelas o relatos han revelado las disparidades presentes entre los personajes femeninos y masculinos de los cuentos de hadas. Del mismo modo, se han analizado los comportamientos patriarcales y conservadores plasmados en estas narraciones: por ejemplo, que los actos heroicos sean ejecutados exclusivamente por un varón y las tareas domésticas sean responsabilidad de una mujer.

La princesa es uno de los personajes esenciales de los cuentos maravillosos. Ella es la víctima del odio del malvado, la eterna enamorada del caballero, uno de los bienes incluidos en el casamiento por salvar el reino. Su función es la de embellecerse y esperar que el héroe acuda a salvarla; su destino será el enlace con este y la procreación. Pese a tener un comportamiento tan pasivo, su presencia es fundamental en este género, ya que simboliza el amor idílico, además de personificar el premio que obtiene la figura masculina tras superar el peligro o enfrentarse al personaje maligno. Su ascenso social únicamente puede venir dado por su pareja, ya que ella carece de estudios en la mayoría de las ocasiones y de aspiraciones.

La princesa contemporánea, producto de la imaginación de las escritoras de los siglos XX y XXI, tendrá un papel más activo en la historia. Poseerá intuición que le ayudará ante los personajes perversos, intentará defenderse por sí misma, valorará al

héroe entre otros caballeros e incluso logrará salvar su reino enfrentándose contra las figuras malvadas. Estas actuaciones suponen una transformación profunda del personaje que toma las riendas de su propia existencia y puede ascender socialmente por sus propios méritos.

El amor perderá relevancia en la vida de la princesa que puede debatirse a lo largo de la obra entre varios pretendientes, siendo consciente de que este sentimiento es efímero. El amor idílico, que caracterizaba a este género, dejará paso a un amor real, que no se centrará en un único destinatario, cargado de insatisfacciones, infidelidades, preocupaciones o celos. Las relaciones se sucederán y quizás no concluyan con un final feliz, al estilo de los relatos populares, pero esto no supone la infelicidad eterna de la joven.

El matrimonio no representará una victoria para la princesa ni su única meta; tampoco implicará que esta deba ocupar las funciones de ama de casa, esposa y madre. En estas obras contemporáneas se cuestiona la conveniencia del enlace y se plantea, como en *Róndola*, un casamiento de una duración determinada y con posibilidad de prórroga si ambos cónyuges así lo estiman. Esta unión no siempre supondrá el final feliz esperado.

El sexo tendrá una importancia vital en las reescrituras: si en los cuentos maravillosos se omitía o se trataba con absoluto pudor, en algunas de estas obras contemporáneas se expone con naturalidad y se invita a que las mujeres disfruten de una vida sexual plena con varias parejas. El placer femenino cobrará consideración y las relaciones sexuales implicarán a dos personas (del mismo sexo o distinto) o incluso se presentarán triángulos amorosos. La virginidad perderá trascendencia en los relatos.

La violencia contra la mujer persiste en las obras contemporáneas aunque, a diferencia de los cuentos populares, las protagonistas muestran un rechazo hacia ella. De igual modo, las violaciones se continúan perpetrando y, en ocasiones, como en el cuento de "Sol, Luna y Talía" de Basile, no se distingue una condena para el que abusa, como sucede en *Melocotones helados* y en *Temblor*. El personaje femenino sigue

estando indefenso en un mundo de hombres, incluso en las novelas fantásticas, en las que este subgénero permite una creación de espacios y formas de gobierno inusuales.

Las protagonistas, al igual que las escritoras, tendrán una formación y unos conocimientos adquiridos que les permitirán conocer hechizos, defenderse en situaciones peligrosas o simplemente tener unos intereses y unas aspiraciones, ajenas al héroe masculino al que en los cuentos de hadas han estado ligadas. También poseerán intuición que las hará percatarse de la apariencia del personaje malvado o sus acciones y de lo apropiado o no conveniente del comportamiento del caballero. Esta cultura les proporcionará la posibilidad de luchar y obtener un destino muy distinto del que habían imaginado para ellas.

En lugar de la belleza, la inteligencia será una de las virtudes de la protagonista de estas nuevas historias. Estas princesas no siempre encarnan el modelo de femineidad convencional, abandonando ciertas actitudes delicadas y alejándose del prototipo de mujer débil y miedosa. A diferencia de sus predecesoras, disfrutaban de libertad para comportarse cómo desean y hacer lo que les plazca.

Algunas mujeres incluso pueden llegar a ser bendecidas con un don. Frente a las maldiciones impuestas a las protagonistas de los cuentos de hadas, por entrar en habitaciones prohibidas o heredadas por el comportamiento paterno, los personajes femeninos contemporáneos no soportan tantos hechizos. El castigo al género femenino pierde intensidad en las nuevas propuestas de las escritoras contemporáneas: si antes un encuentro de una pareja, promovido por un hombre, como en "Rapónchigo", o tener curiosidad, como la protagonista de "Barbazul", suponía una sanción para ellas, en las obras de los siglos XX y XXI, la pena se reduce o se suprime.

Algunos de estos personajes femeninos tendrán un oficio o profesión, ganando un jornal o salario y manteniéndose económicamente por sí mismas, sin necesidad de un varón a su lado. Dispondrán de un hogar, de un vehículo y de unas pertenencias, obtenidas por sus propios méritos (y no tras el casamiento). El caballero no será siempre el pilar económico sobre el que se sustenta la supervivencia de la joven protagonista.

La princesa contemporánea luchará, no solo por un amor, sino también por unos ideales. Así, peleará por lograr la paz, por la liberación del reino, por la restauración del bien frente a las fuerzas malignas o por salvar el mundo. Está comprometida, no solo con un caballero, sino con su pueblo, con sus amigos y con sus familiares, y combatirá sin descanso hasta lograr sus objetivos. En ocasiones, alcanza la figura de heroína, bien por nacimiento, bien adquirida tras sus osadas acciones.

En estos relatos y novelas contemporáneos, la protagonista puede llegar a ser reina de un territorio, gracias a sus memorables actos. El cónyuge de la monarca (si existe) no dirigirá al ejército, ni administrará económicamente la región ni tomará decisiones; este ocupará el espacio que estaba destinado a la princesa en los cuentos maravillosos, incluso pudiendo ejercer el papel de amo de casa y cuidador de los hijos, una labor que aún hoy continúa asignándose privativamente al género femenino.

Al cobrar importancia la figura de la princesa, el príncipe quedará relegado a un segundo plano, perdiendo la valentía, la galantería e incluso su origen noble. En algunas ocasiones, se convierte en un personaje cómico y ridiculizado por su entorno o a causa de sus acciones. En otras, ayudará a la princesa a obtener sus metas, como si de un escudero se tratara, y observará cómo esta vence a la figura maligna con sus propias virtudes. A diferencia de lo que sucede en los cuentos de hadas, este personaje puede no tener recursos económicos antes de contraer matrimonio.

El enfrentamiento femenino, frecuente en los cuentos de hadas, se reduce considerablemente en estas obras contemporáneas. A lo largo del relato o novela se suele producir un entendimiento mutuo entre los personajes enemistados o se explican las razones de esta rivalidad, una situación inusual en los relatos populares, en los que la belleza de la joven y el interés del príncipe por esta eran los únicos motivos de hostilidad. Si se produce un combate en el desenlace, podrá ser desempeñado entre los personajes femeninos, sin que uno masculino medie en el conflicto.

No obstante, en estas obras contemporáneas se desarrolla e impulsa una relación de amistad entre los personajes femeninos que se apoyan y ayudan entre sí. Ellas son

capaces de realizar las más heroicas actuaciones e incluso de fundar una organización social en la que el mando y el poder recaiga en las mujeres. Este planteamiento supone un reflejo del malestar social existente ante la desigualdad entre los géneros y un deseo de que esta situación cambie en el futuro. Del mismo modo, en estas obras se reflexiona sobre la diversidad sexual y los estereotipos y roles de género con la esperanza de que en los próximos años alcancemos una sociedad más comprensible e inclusiva.

El prototipo de princesa, que potencia la cursilería y la abnegación, y que está presente en los relatos populares, ha calado en el imaginario colectivo femenino, siendo perjudicial para el desarrollo de la mujer en el ámbito familiar, laboral y social, y una dificultad añadida para la igualdad de derechos entre hombres y mujeres. Estos cuentos de hadas se deben entender como un reflejo de una sociedad medieval, con su modelo caduco de personajes, sin esperar que sea el prototipo de las nuevas generaciones, que necesitan otros arquetipos en los que inspirarse.

Es comprensible que autoras contemporáneas, que han crecido con estos relatos maravillosos y son conscientes de los efectos negativos que mantienen entre sus líneas, los hayan modificado en mayor o menor medida, intentando evitar que contagien a las nuevas generaciones. Estas narraciones populares se reproducen masivamente y de ahí parte la necesidad de transformar y crear cuentos de hadas alternativos que se rijan por otros principios en los que la mujer no sea dañada o desplazada por su género. Por ello, han entregado el protagonismo a la mujer y han contemplado las desigualdades presentes en este género, evidenciándolas ante el lector.

Este cambio supone que los personajes femeninos hayan comenzado a actuar como el héroe que nos presentaba Propp, desafiando a los personajes malvados y conquistando reinos. Se ha intentado eliminar la ideología patriarcal existente y presentar a la protagonista como un personaje tan capaz y osado como el caballero medieval de los relatos populares: por primera vez, la mujer estaría a la altura del varón (no subordinada), pudiendo competir contra él.

Sin embargo, estas escritoras han ido mucho más allá, debatiendo sobre los roles de género en los cuentos de hadas, que se encontraban desactualizados y no reflejaban la realidad de los siglos XX y XXI. Orenstein orienta la cuestión del género, que ha de estar liberada de rasgos físicos y prejuicios, relacionándola con las narraciones populares:

Hombre y mujer no son conceptos distintos y absolutos, se trata en cambio de conceptos estrechamente relacionados y que siempre están modificándose. Nuestros cuerpos, como los cuentos de hadas, son textos, productos culturales que están siendo revisados de manera constante. Ninguna historia puede permanecer inalterada durante mucho tiempo porque cada día nos reinventamos a nosotros mismos. (Orenstein, 2003: 226)

Considero que lo más relevante de esta investigación es el hecho de que escritoras de diferentes generaciones en distintas décadas han necesitado reconstruir unas narraciones, otorgándoles un punto de vista femenino con unos principios no sexistas; del mismo modo, se han visto obligadas a incorporar al relato una voz de mujer. En ese proceso han descubierto que, pese a la numerosa presencia de personajes femeninos en los relatos populares, estos apenas tenían relevancia en la trama, quedando relegados, en ocasiones, a meros objetos que se debían recuperar para acceder a un trono.

Por ello, en las reescrituras parciales y totales se distingue un intento por hallar la identidad femenina, aunque esto suponga una ruptura con las pautas del género de los cuentos de hadas, y se aprecia un deseo por componer nuevas lecturas de un mismo relato con su infinidad de posibilidades creativas. Igualmente, se observa un esfuerzo por reconstruir el lenguaje, evitando o suprimiendo aquellas palabras o expresiones que resulten ofensivas para la mujer. Esta situación no es exclusiva de las autoras españolas; también está presente en escritoras de habla inglesa como Angela Carter.

No obstante, no toda la labor corresponde a las escritoras. Las receptoras de esos cuentos de hadas debemos aprender a leer como mujeres, aportando a cada lectura un punto de vista crítico, cuestionando las estructuras y estereotipos que se desarrollan en

el relato y objetando contra los valores que sistemáticamente se reproducen en torno a la figura de la princesa y la madrastra. Es necesaria la edificación de una presa, en la que se frenen la perpetuación de elementos sexistas, de valores patriarcales y conservadores.

La intertextualidad, que permite que autora y receptora se posicionen dentro de una misma narración popular, también alberga que, cada transformación que se produce en el relato, vinculada a la ponderación femenina, adquiera un significado para ambas, cuestionando unos principios sexistas y estableciendo una conexión femenina. El componente lúdico o insólito de algunos cambios no deja de ser una crítica encubierta a una sociedad injusta y desigual.

La necesidad que se origina en la escritora de transformar las narraciones populares en sus propias reescrituras calará en sus lectores que, a partir de estas lecturas igualitarias y feministas, exigirán historias realistas en las que las mujeres sean partícipes del rumbo que tome la historia en la que se encuentran y no simples espectadoras. Las protagonistas ahora son dueñas de su destino.

Si las futuras reescrituras continúan por la misma senda que sus predecesoras, probablemente, en unas décadas, la mayoría de los personajes femeninos gozarán de una voz propia, respaldada por la de la autora, que planteará las problemáticas del género, sus preocupaciones, las injusticias sufridas y los derechos por los que se debe luchar, creándose una identidad femenina reconocible que sea capaz de mover las conciencias de sus lectoras.

La literatura de mujer, tan valiosa y meritoria, debe ser incluida dentro de la literatura universal y no como un apéndice de esta. El género no determina que sea literatura menor ni sus integrantes de segunda categoría. Sus escritoras tienen que ser valoradas por sus aportaciones a la literatura, al igual que los escritores varones, e incorporadas en los cánones y en las listas de lecturas universitarias y escolares. Sus reflexiones y preocupaciones son las de la mitad de la población y sus ruegos y demandas representan distintas voces femeninas.

Si silenciamos a las escritoras o a sus personajes que, después de siglos de opresión y tras una dictadura, han logrado tener voz, acallamos una parte esencial de la Historia: aquella que narra las experiencias de la mujer, desde su punto de vista, con las particularidades propias de su género. Si no forman parte de estudios ni nadie las recupera o las lee, las convertimos en invisibles y acabarán siendo olvidadas. En palabras de Russ:

Cuando se entierra la memoria de nuestras predecesoras, se asume que no había ninguna y cada generación de mujeres cree enfrentarse a la carga de hacerlo todo por primera vez. Y si nadie lo había hecho antes, si ninguna mujer había sido antes esa criatura socialmente sagrada, "una gran escritora", ¿por qué pensamos que ahora sí que vamos a poder tener éxito? (2018: 173)

Las princesas contemporáneas, con sus diversos amores y sus acciones heroicas, son un testimonio de los cambios sociales que se han producido en los siglos XX y XXI, tal como los relatos populares son un reflejo de la Edad Media, y cómo han evolucionado los cuentos de hadas desde sus orígenes. La vitalidad del género nos hace suponer que tendremos nuevas reescrituras en las próximas décadas; desde mi punto de vista, no se ha valorado como merece esa influencia en la historia de la literatura.

Bibliografía

1. Fuentes primarias

1.1 Cuentos de hadas

ANÓNIMO (2012): "La historia de los tres osos", en Maria Tatar (ed.), *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, trad. Isabel Campos Adrados, Barcelona, Crítica, págs. 261-266

ANDERSEN, Hans Christian (2015): *Cuentos completos*, trad. Enrique Bernárdez, Madrid, Ediciones Cátedra.

BAUM, L. Frank (2010): *El Mago de Oz*, trad. Verónica Fernández-Muro, Madrid, Alianza.

BARRIE, J. M. (2010): *Peter Pan*, trad. Nazaret de Terán Bleiberg, Madrid, Alianza.

BASILE, Giambattista (2006): *Pentamerón. El cuento de los cuentos*, trad. César Palma, Madrid, Siruela.

CARROLL, Lewis (2016): *Alicia en el País de las Maravillas, A través del espejo, La caza del Snark*, trad. Miguel Temprano García, Barcelona, Penguin Clásicos.

COLLODI, Carlo (2011): *Las aventuras de Pinocho*, trad. Antonio Colinas, Madrid, Siruela.

D'AULNOY, Madame (1980): "La cierva del bosque", en Bruno Bettelheim (ed.), *Bruno Bettelheim presenta los cuentos de Perrault, seguidos de los cuentos de Madame D'Aulnoye y de Madame Leprince de Beaumont*, trad. Carmen Martín Gaité, Barcelona, Crítica, págs. 131-179.

D'AULNOY, Madame (1980): "La gata blanca", en Bruno Bettelheim (ed.), *Bruno Bettelheim presenta los cuentos de Perrault, seguidos de los cuentos de Madame D'Aulnoye y de Madame Leprince de Beaumont*, trad. Carmen Martín Gaité, Barcelona, Crítica, págs. 180-230.

GRIMM, Jacob y Wilhelm (2012): "Blancanieves", en Maria Tatar (ed.), *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, trad. Isabel Campos Adrados, Barcelona, Crítica, págs. 83-96.

GRIMM, Jacob y Wilhelm (2012): "Caperucita Roja", en Maria Tatar (ed.), *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, trad. Isabel Campos Adrados, Barcelona, Crítica, págs. 19-27.

GRIMM, Jacob y Wilhelm (2012): "Hänsel y Gretel", en Maria Tatar (ed.), *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, trad. Isabel Campos Adrados, Barcelona, Crítica, págs. 46-59.

GRIMM, Jacob y Wilhelm (2012): "El rey sapo", en Maria Tatar (ed.), *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, trad. Isabel Campos Adrados, Barcelona, Crítica, págs. 118-124.

GRIMM, Jacob y Wilhelm (2012): "La Bella Durmiente", en Maria Tatar (ed.), *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, trad. Isabel Campos Adrados, Barcelona, Crítica, págs. 99-106.

GRIMM, Jacob y Wilhelm (2012): "Rapónchigo", en Maria Tatar (ed.), *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, trad. Isabel Campos Adrados, Barcelona, Crítica, págs. 109-116.

GRIMM, Jacob y Wilhelm (2012): *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*, trad. Francisco Payarols, Madrid, Rudolf Steiner y Mandala.

JACOBS, Joseph (2012): "Catalina Cascanueces", en Maria Tatar (ed.), *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, trad. Isabel Campos Adrados, Barcelona, Crítica, págs. 243-247.

JACOBS, Joseph (2012): "Jack y la mata de judías", en Maria Tatar (ed.), *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, trad. Isabel Campos Adrados, Barcelona, Crítica, págs. 135-146.

JACOBS, Joseph (2012): "La historia de los tres cerditos", en Maria Tatar (ed.), *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, trad. Isabel Campos Adrados, Barcelona, Crítica, págs. 211-214.

LEMON, Mark (2001): "Las transformaciones de Tinykin", en Jonathan Cott (ed.), *Cuentos de hadas victorianos*, trad. Carmen Martín Gaité, Madrid, Siruela, págs. 265-341.

LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie (1980): "El príncipe Deseo y la princesa Linda", en Bruno Bettelheim (ed.), *Bruno Bettelheim presenta los cuentos de Perrault, seguidos de los cuentos de Madame D'Aulnoye y de Madame Leprince de Beaumont*, trad. Carmen Martín Gaité, Barcelona, Crítica, págs. 254-262.

LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie (1980): "Los tres deseos", en Bruno Bettelheim (ed.), *Bruno Bettelheim presenta los cuentos de Perrault, seguidos de los cuentos*

de Madame D'Aulnoye y de Madame Leprince de Beaumont, trad. Carmen Martín Gaité, Barcelona, Crítica, págs. 251-253.

LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie (2012): "La Bella y la Bestia", en Maria Tatar (ed.), *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, trad. Isabel Campos Adrados, Barcelona, Crítica, págs. 63-80.

PERRAULT, Charles (2010): *Cuentos completos*, trads. Emilio Pascual Martín y Joëlle Eyheramonno, Madrid, Alianza Editorial.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2007): "El príncipe encantado", en Antonio del Rey Briones, *El cuento tradicional*, Madrid, Akal, págs. 144-149.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2007): "Juan el Oso", en Antonio del Rey Briones, *El cuento tradicional*, Madrid, Akal, págs. 121-126.

1.2 Literatura femenina contemporánea en España

ADÓN, Pilar (2015): *Las efímeras*, Barcelona, Galaxia Gutenberg.

BUSQUETS, Milena (2015): *También esto pasará*, Barcelona, Anagrama.

FREIRE, Espido (1999): *Melocotones helados*, Barcelona, Planeta.

GRANDES, Almudena (1996): "La buena hija", en Laura Freixas (ed.), *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama, págs. 185-224.

MARTÍN GAITE, Carmen (1997) [1992]: "El castillo de las tres murallas", en *Dos cuentos maravillosos*, Madrid, Siruela, págs. 9-73. (*Obras completas III: Narrativa breve, poesía y teatro*, ed. de José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, 2010). Observación: Como título suelto fue publicado en Barcelona, Editorial Lumen, colección *Grandes Autores*, ilustraciones de Juan Carlos Eguillor, 1981.

MARTÍN GAITE, Carmen (2011) [1994]: *La reina de las nieves*, Barcelona, Anagrama. (*Obras completas II: Novelas II [1979-2000]*, ed. de José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, 2009).

MARTÍN GAITE, Carmen (2015) [1990]: *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela. (*Obras completas II: Novelas II [1979-2000]*, ed. de José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, 2009).

MATUTE, Ana María (2015) [1995]: "El verdadero final de la Bella Durmiente", en *Todos mis cuentos*, Barcelona, Debolsillo, págs. 385-440.

MESA, Sara (2016) [2012]: *Cuatro por cuatro*, Barcelona, Anagrama.

MONTERO, Rosa (1990): *Temblor*, Barcelona, Seix Barral.

RHEI, Sofía (2016): *Róndola*, Barcelona, Minotauro.

RIERA, Carme (2015): *La voz de la sirena*, Barcelona, Lumen.

SANZ, Marta (2014): "Las palabras que ensucian el ruido del mundo", en Marta Sanz y Clemente Bernad, *Blancanieves*, Pamplona, Alkibla Editorial.

TUSQUETS, Esther (1990) [1978]: *El mismo mar de todos los veranos*, Barcelona, Anagrama.

TUSQUETS, Esther (1996): "Carta a la madre", en Laura Freixas (ed.), *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama, págs. 75-93.

2. Otras fuentes primarias

CARTER, Angela (1991): *La cámara sangrienta*, Barcelona, Minotauro.

DAHL, Roald (2005): *Cuentos en verso para niños perversos*, Madrid, Alfaguara.

3. Estudios críticos

ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2015): *Todos deberíamos ser feministas*, Barcelona, Literatura Random House.

ADICHIE, Chimamanda Ngozi (2018): *Querida Ijeawele*, Barcelona, Literatura Random House.

ALBORG, Concha (2005): "Espido Freire: (Re)Lectura y (Sub)Versión de los cuentos de hadas", en Ángeles Encinar y Kathleen M. Glenn (eds.), *La pluralidad narrativa. Escritores españoles contemporáneos (1984-2004)*, Madrid, Biblioteca Nueva, págs. 243-254.

AYUSO PÉREZ, Antonio (2009): "Los cuentos de hadas en la obra de Ana María Matute" en *CLIJ*, Año N° 22, N° 231, págs. 7-14.

BEARD, Mary (2018): *Mujeres y poder. Un manifiesto*, Barcelona, Crítica.

BETTELHEIM, Bruno (1980): *Bruno Bettelheim presenta los cuentos de Perrault, seguidos de los cuentos de Madame D'Aulnoye y de Madame Leprince de Beaumont*, Barcelona, Crítica.

BETTELHEIM, Bruno (2010): *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Barcelona, Crítica.

BIRKHÄUSER-OERI, Sibylle (2010): *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles*, Madrid, Turner.

CARO BAROJA, Julio (2006): *Las brujas y su mundo*, Madrid, Alianza.

CARTER, Angela (2016): *Cuentos de hadas*, Madrid, Impedimenta.

CASHDAN, Sheldon (2000): *La bruja debe morir*, Madrid, Debate.

CERDA GUTIÉRREZ, Hugo (1985): *Ideología y cuentos de hadas*, Madrid, Akal.

CIXOUS, Hélène (1995): *La risa de la medusa*, Barcelona, Anthropos.

COTT, Jonathan (ed.) (2001): *Cuentos de hadas victorianos*, Madrid, Siruela.

DE BEAUVOIR, Simone (1987a): *El segundo sexo: Los hechos y los mitos (Vol. 1)*, Buenos Aires, Siglo Veinte.

DE BEAUVOIR, Simone (1987b): *El segundo sexo: La experiencia vivida (Vol. 2)*, Buenos Aires, Siglo Veinte.

DEL REY BRIONES, Antonio (2007): *El cuento tradicional*, Madrid, Akal.

DOMÍNGUEZ GARCÍA, Beatriz (1999): *Hadas y brujas. La reescritura de los cuentos de hadas en escritoras contemporáneas en lengua inglesa*, Huelva, Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva.

ENCINAR, Ángeles (2015): *Siguiendo el hilo. Estudios sobre el cuento español actual*, Villeurbanne (Lyon), Orbis Tertius, 2015.

ENCINAR, Ángeles y VALCÁRCEL, Carmen, eds. (2012): *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*, Madrid, Biblioteca Nueva.

ESTÉS, Clarissa Pinkola (1998): *Mujeres que corren con los lobos*, Barcelona, Ediciones B.

FERNÁNDEZ, Carolina (1997a): *Las nuevas hijas de Eva. Re/escrituras feministas del cuento de Barbazul*, Málaga, Atenea (Estudios sobre la mujer), Universidad de Málaga.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina (1997b): *Las reescrituras contemporáneas de Cenicienta*, Oviedo, Universidad de Oviedo y KRK ediciones.

FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina (1998): *La Bella Durmiente a través de la historia*, Oviedo, Servicio de Publicaciones Universidad de Oviedo.

FREIXAS, Laura (1996): *Madres e hijas*, Barcelona, Anagrama.

FREIXAS, Laura (2000): *Literatura y mujeres*, Barcelona, Destino.

FROMM, Erich (2012): *El lenguaje olvidado. Introducción a la comprensión de los sueños, mitos y cuentos de hadas*, Barcelona, Paidós.

GARCÍA GUAL, Carlos (2014): *Sirenas. Seducciones y metamorfosis*, Madrid, Turner.

GONZÁLEZ MARÍN, Carmen (2008): "¿Qué (/Cuándo) es feminismo?" en *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, Nº. 38, págs. 119-127.

GUBERN, Román (2002): *Máscaras de la ficción*, Barcelona, Anagrama.

HERRERO CECILIA, Juan (2000): *Estética y pragmática del relato fantástico*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

HURLEY, Kameron (2018): *La revolución feminista geek*, Madrid, Alianza.

KOLBENSCHLAG, Madonna (1994): *Adiós, Bella Durmiente*, Barcelona, Kairós.

LIEBERMAN, Marcia R. (1972): "Some Day My Prince Will Come: Female Acculturation through the Fairy Tale" en *College English*, Vol. 34 (3), págs. 383-395.

LIJTMAYER, Lucía (2017): *Yo también soy una chica lista*. Barcelona, Destino.

OLALLA REAL, Angela (1989): *La magia de la razón*, Granada, Universidad de Granada.

ORENSTEIN, Catherine (2003): *Caperucita al desnudo*, Barcelona, Crítica.

MAÑAS MARTÍNEZ, María del Mar (2014): "Tirando del hilo en *Lo raro es vivir*: metáforas, mentiras y maternidades", en *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, Nº. 52 (Carmen Martín Gaité: Nuevas perspectivas), enero-junio 2014, págs. 80-94.

MARTÍN GAITE, Carmen (1988): *El cuento de nunca acabar*, Barcelona, Anagrama.

MOI, Toril (1999): *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra.

MORAN, Caitlin (2013): *Cómo ser mujer*, Barcelona, Anagrama.

ÓRDOÑEZ, Elizabeth J. (1998): "Multiplicidad y divergencia: voces femeninas en la novelística contemporánea española", en Iris M. Zavala (coord.), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, Vol. V. *La literatura escrita por mujer (Del s. XIX a la actualidad)*, Barcelona, Anthropos, págs. 211- 237.

PAGLIA, Camille (2018): *Feminismo pasado y presente*, Madrid, Turner.

PÉREZ GIL, María del Mar (2013): "El cuento de hadas feminista y las hablas manipuladas del mito: de la literatura a las artes visuales", en *Amaltea: revista de mitocrítica*, Nº 5 (Apocalipsis / Apocalypse), págs. 173-197.

PIÑA, Cristina (1997): "Las mujeres y la escritura: el gato de Cheshire", en Cristina Piña (ed.), *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, págs. 13-48.

PROPP, Vladimir (1998): *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Editorial Fundamentos.

PROPP, Vladimir (2007): *Morfología del cuento*, Madrid, Akal.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia (2009): *Mujeres y narrativa: otra historia de la literatura*, Madrid, Siglo XXI.

RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2004): *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

RUSS, Joanna (2018): *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, Madrid, Dos Bigotes y Barrett.

SCHNUR NEILE, Caren (2015): "Deconstructing the Magic Spell. The Recent Fairy Tale Scholarship of Jack Zipes" en *Storytelling, Self, Society*, Vol.11(2), págs. 314-321.

SECRETO, Cecilia (1997): "Herencias femeninas: nominalización del malestar", en Cristina Piña (ed.), *Mujeres que escriben sobre mujeres (que escriben)*, Buenos Aires, Editorial Biblos, págs. 149-202.

SOLNIT, Rebecca (2016): *Los hombres me explican cosas*, Madrid, Capitán Swing.

STEINER, Rudolf y VV. AA. (1984): *La sabiduría de los cuentos de hadas*, Madrid, Editorial Rudolf Steiner.

TATAR, María (2003): *Los cuentos de hadas clásicos anotados*, Barcelona, Crítica.

TERUEL BENAVENTE, José (1993): "Contra el amor en compañía y otros relatos, de Carme Riera", *Anales de la Literatura Española Contemporánea*, vol. 18, núms. 1-2, págs. 414-417.

TERUEL BENAVENTE, José (2006): "Un contexto biográfico para *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité", en Ángeles Encinar, Eva Löfquist y Carmen Valcárcel (eds.), *Género y géneros II. Escritura y Escritoras iberoamericanas*, Madrid, Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid, págs. 143-151.

TERUEL BENAVENTE, José (2012): "Los últimos cuentos de Carmen Martín Gaité", en Ángeles Encinar y Carmen Valcárcel (eds.), *En breve. Cuentos de escritoras españolas (1975-2010). Estudios y antología*, Madrid, Biblioteca Nueva, págs. 209-228.

TERUEL BENAVENTE, José (2013): "Representación del lesbianismo en la narrativa de la transición democrática", en María Jesús Zamora Calvo (ed.), *La mujer ante el espejo: estudios corporales*, Madrid, Abada, págs. 183-201.

TORRES BEGINES, Concepción (2015): "Soy mala porque el mundo me ha hecho así: la evolución de las malvadas brujas-madrastras de *Blancanieves* y de *La Bella Durmiente*", en *Espéculo, Revista de Estudios Literarios*, N°. 55, 2015, págs. 43-51.

VALCÁRCEL, Carmen (2010): "Carmen Martín Gaité: la mirada ética", en Carmen Martín Gaité, *Obras completas III: Narrativa breve, poesía y teatro*, ed. de José Teruel, Barcelona, Círculo de Lectores y Galaxia Gutenberg, págs. 9-34.

VON FRANZ, Marie-Louise (1999): *Símbolos de redención en los cuentos de hadas*, Barcelona, Luciérnaga.

WASSERZIEHR, Gabriela (1997): *Los cuentos de hadas para adultos. Una lectura simbólica de los cuentos de hadas recopilados por J. W. Grimm*, Madrid, Endymion.

WOOLF, Virginia (1989): *Una habitación propia*, Barcelona, Seix Barral.

ZAPATA RUIZ, Teresa (2007): *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla La Mancha.

ZIPES, Jack (2011): "The Meaning of Fairy Tale within the Evolution of Culture" en *Marvels & Tales*, Vol. 25 (2), págs. 221-243.

ZIPES, Jack (2014a): *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina.

ZIPES, Jack (2014b): "Two Hundred Years After Once Upon a Time: The Legacy of the Brothers Grimm and Their Tales in Germany" en *Marvels & Tales: Journal of Fairy-Tale Studies*, Vol.28 (1), págs.54-74.