



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
POSGRADO EN LETRAS
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS

El cuento de hadas y la utopía en tres novelas españolas del siglo XX (*El verdadero final de la Bella Durmiente* de Ana María Matute, *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité y *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás).

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN LETRAS ESPAÑOLAS

PRESENTA:
ROBERTO JAVIER ACUÑA GUTIÉRREZ

TUTOR PRINCIPAL
José María Villarías Zugazagoitia
Facultad de filosofía y Letras

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR
María Teresa Miaja de la Peña
Facultad de filosofía y Letras

Tatiana Aguilar-Álvarez Bay
Instituto de Investigaciones Filológicas

CIUDAD DE MÉXICO, JUNIO 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En memoria de mi padre y de mis muertos

Agradecimientos:

A Esperanza por formarme como un ser humano empático ante el dolor del otro.

A Daniela por apoyarme y jalarme las orejas cuando era necesario.

A Vanesa por la felicidad y la complicidad.

Al Dr. Villarías por la paciencia y los aciertos de esta tesis

A la Dra. Miaja por encender una luz en el terreno de las hadas.

A la Dra. Tatiana Aguilar-Álvarez Bay por la agudeza en los comentarios y el apoyo teórico y crítico.

Índice

Introducción...	p. 4.
1. Utopía y cuento de hadas...	p. 16.
2. El espacio utópico en <i>El verdadero final de la Bella Durmiente...</i>	p. 44.
2.1. Intertextualidad. La tradición narrativa de Ana María Matute...	p. 44.
2.1.1. Tematología: Temas y motivos...	p. 51.
2.2. En busca de la utopía. Un lugar en el mundo. La verdadera historia de La Bella Durmiente...	p. 70.
2.2.1. La reescritura de Selva. Los personajes secundarios también tienen un pasado...	p. 70.
2.2.2. La figura del hada en el personaje de Floresta...	p. 82.
2.2.3. Floresta y Selva. Dos nombres, dos espacios, dos maneras de entender el mundo...	p. 85.
2.2.4. El reino y el bosque. Mundos de violencia...	p. 88.
2.2.5. En busca de la utopía...	p. 91.
3. La utopía de la libertad en <i>Caperucita en Manhattan</i> de Carmen Martín Gaité...	p. 106.
3.1. El tema-personaje de Caperucita Roja...	p. 106.
3.1.1. La reescritura de <i>Caperucita en Manhattan</i> de Carmen Martín Gaité...	p. 110.
3.2. La libertad de ser feliz. Una salida utópica...	p. 119.
3.2.1. La fantasía, un camino a seguir...	p. 119.
3.3. La utopía capitalista y la utopía de la libertad...	p. 127.
3.3.1. La utopía capitalista: La familia Allen. La <i>mass media</i> y el miedo...	p. 127.
3.3.2. Edgar Woolf y El mercado...	p. 137.
3.3.3. El laberinto de la libertad: Gloria Star y Miss Lunatic...	p. 143.
4. El exilio hacia el país de las hadas: <i>Tonto, muerto bastardo e invisible...</i>	p. 157.
4.1. Rasgos posmodernos dentro de <i>Tonto, muerto, bastardo e invisible...</i>	p. 157.
4.2. La utopía del siglo XX...	p. 164.
4.3. El héroe, la muñeca y la bruja...	p. 171.
4.4. Hacia el país de las hadas...	p. 195.
Conclusiones...	p. 205.
Bibliografía...	p. 216.

Introducción

La literatura de tradición oral resulta una presencia constante dentro de lo maravilloso y de los cuento de hadas. Los ogros, las brujas, las hadas, los dragones forman parte del imaginario popular, aunque muchos de estos personajes parten de un imaginario compartido por las distintas culturas orales, de este caudal inmenso beben todo este tipo de narraciones, ya sean compartidas de forma oral o por medio de la escritura, una gran cantidad de motivos populares permanecen en su centro, aunque cambian con el tiempo, pues se adaptan a cada país

Los hermanos Grimm y más recientemente Calvino o Fabio Morábito con la edición de *Cuentos populares mexicanos* comprueban esta hibridación de lo oral y lo escrito. Juan Manuel Pedrosa lo señala de la siguiente manera: “[...] cuando una obra literaria que se cuenta o que se canta de viva voz en el seno de una comunidad es transcrita y convertida en un texto escrito, sucede que la misma obra tiene la doble naturaleza y la doble transmisión, oral y escrita”.¹

Desligar, entonces, la literatura de tradición oral dentro del cuento de hadas escrito resultaría un despropósito, aun tratándose de reescrituras puntuales como lo hace Ana María Matute con *El verdadero final de la Bella Durmiente* o Carmen Martín Gaité con *Caperucita en Manhattan* (las cuales se analizarán en este trabajo); si bien se pueden rastrear dos hipotextos de Perrault, tanto en una como en otra escritora, estas novelas a su vez se conforman de varios motivos de la tradición oral, los cuales Matute retoma de una u otra manera, el mismo trabajo realiza Perrault, ya sea de forma inconsciente o consciente,

¹ Juan Manuel Pedrosa, *Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional*, p. 2 (Consultado en: https://biblio.colsan.edu.mx/arch/especi/lit_tra_005.pdf).

como lo hará, también, Juan José Millás en *Tonto, Muerto, Bastardo e invisible* (la tercera y última novela analizada).

Cabe una aclaración importante, al referirme al cuento de hadas no pienso en el género de la brevedad, escrito en prosa y cuyo desarrollo estaría centrado en un personaje principal y en su línea argumental. El término cuento de hadas nace a finales del XVII, debido a Madame D'Aulnoy, cuyos cuentos pertenecían en su mayoría al género maravilloso, los cuales fueron compendiados en *El cuarto de las hadas* (1785-1789); titulado así por contener demasiadas hadas dentro de éstos, por ello el género de lo maravilloso, es decir cuando los elementos sobrenaturales no causen extrañeza en el mundo ficcional, a partir del preciosismo francés adoptará el membrete de cuentos de hadas.²

Su utilización se da por convención, la mayoría de los estudiosos de este tipo de relatos como Jack Zipes o Maria Tatar, Joel Wells..., lo usan de ese modo, pero también el término *Fairy Tales* o cuento de hadas se emplea como una categoría para ordenar o compendiar tanto por las editoriales como por las librerías este tipo de narraciones cuyo ingrediente sobrenatural priva sobre el realista. Por tanto, en este trabajo se usará indistintamente cuento de hadas o narraciones maravillosas para hablar de este vasto universo.

Angela Carter señala: “[...] el concepto de «cuento de hadas» [...] lo empleamos de manera laxa para describir una masa gigantesca de narraciones, infinitamente diversas [...] transmitidas y diseminadas de boca en boca. Son historias cuyo creador originario es desconocido y que pueden ser rehechas una y otra vez [...]”.³ Más que cuentos en el sentido de relatos breves, el término cuentos de hadas se refiere a narraciones que, sin

² Vid. Luis Alberto de Cuenca prólogo a Madame D'Aulnoy, *El cuarto de las hadas*, Madrid, Siruela, 2005.

³ Angela Carter, *Cuentos de hadas de Angela Carter*, Salamanca, Impedimenta, 2017, p. 17.

importar su extensión o sus líneas argumentales, pondera ciertos elementos sobrenaturales sobre otros, además éstos no causan conmoción o extrañeza, pues de hacerlo estaríamos hablando del género fantástico.

A pesar de acotar en lo posible dicho género, nos encontramos con un panorama inmenso, debido, como indica Carter, a su origen: la literatura de tradición oral, y que cada comunidad necesita de sus propios relatos para explicar su entorno, aunque muchos de ellos, por sus características resultan en el hipertexto de un antiguo relato o contiene una buena cantidad de elementos populares ya consignados por los folcloristas. En este sentido el *motif-index* de Aarne y Thompson resulta vital para una aproximación más ordenada al catálogo de motivos presentes en las novelas por analizar. En el capítulo dos se explicará ampliamente lo referente a los temas y los motivos.

El cuento de hadas nace en la oralidad, pues, como indica Jack Zipes, de ellos emana una lucha específica para humanizar lo bestial y las fuerzas bárbaras, que han aterrorizado nuestras mentes y también a distintas comunidades de determinadas maneras. Los cuentos de hadas exponen la conquista de estos terrores en concreto a través de sus metáforas.⁴

Esta conquista, esta transformación individual de superar el miedo a lo desconocido, a lo diferente, a lo otro, el exorcizar al demonio y a la bestia, en vencer a ambos no sólo pertenece al territorio del cuento de hadas. La metamorfosis del individuo, el lograr tener un rol social dentro de la comunidad para fortalecer ésta o para buscar un modo de

⁴ Jack Zipes, *Spells of Enchantment. The Wondrous Fairy Tales of Western Culture*, New York, Penguin, 1991, p. XI. “[...] they emanate from specific struggles to humanize bestial and barbaric forces, which have terrorized our minds and communities in concrete ways [...] The fairy tale sets out to conquer this concrete terror through metaphors”.

mejorarla o si ya no se puede, escapar de ella y buscar otro reino o construirlo forma parte del universo de la literatura de tradición oral.

El cuento de hadas cuando se apropia del cuento de tradición oral lo deconstruye dentro de su feudo, adaptando así este tipo de historias a nuevos tiempos y culturas diversas.⁵ Pedrosa al señalar esa doble naturaleza de transmisión de determinadas narraciones, oral y escrita, da cuenta de manera tangencial del proceso de reescritura, pues su carácter migratorio y de adaptabilidad conlleva un proceso de cambio para ser comprendido y disfrutado a través del tiempo, por tanto estas narraciones se reescriben constantemente, lo mismo sucede en la mayoría de cuentos de hadas, pues necesitan de la literatura de tradición oral para existir, para poder reelaborarse, para seguir expandiendo sus propios horizontes a través del tiempo.

Los Grimm, por ejemplo, al compilar las narraciones de tradición oral y trasladarlas al papel eliminan algunos rasgos de la oralidad; también matizan, censuran ciertos elementos o motivos populares como descripciones sexuales o que pudieran pasar por ofensivas para el público a quien iban dirigidos los relatos: los niños. Por ello, estas marcas o borrones sobre las historias contadas ya nos hablan de una reelaboración, la cual depende de la época y lugar donde sucedió dicha reescritura.⁶

Las novelas por analizar conllevan esta doble naturaleza, todas ellas son reelaboraciones de cuentos de hadas. En este trabajo veremos cómo las dos primeras obras, la de Ana María Matute y Carmen Martín Gaité tienen un hipotexto claro, tanto *El verdadero final de la Bella Durmiente*, como *Caperucita en Manhattan* dejan clara su cercanía con lo maravilloso. En la novela de Millás no tendremos personajes tan

⁵ Vid., Jack Zipes, *op. cit.*, pp. XII-XIV.

⁶ Vid., Seigfried Neumann, "The Brothers Grimm as Collectors and Editors of German Folktales" en Jack Zipes, *The Great Fairy Tale Tradition*, New York, Norton, 2001.

distinguidos y recordados para facilitar su adhesión al género, pero será un cúmulo de motivos de la literatura de tradición popular y del cuento de hadas quienes determinarán su pertenencia al mundo de lo maravilloso.

Aclarado lo anterior, el análisis del cuento de hadas se centrará en la utopía generada por éste, es decir, el reino de las hadas o el mundo maravilloso comparte características con este tipo de estructuras idílicas; ambas construyen un “no lugar” opuesto al de la realidad de todos los días para tratar de combatir las iniquidades presentes en ésta, implantando a su vez, si es posible, un sistema de gobierno diferente al de la realidad.

La utopía, término acuñado por Tomás Moro aparece por primera vez en el libro homónimo de 1516, pero dicha estructura no nace allí, Platón, muchos siglos antes, ya había escrito la *República* pensando en un mundo ideal, donde los poetas, los pintores y los artistas deberían ser expulsados. Del mismo modo, varias de las características de la utopía se pueden encontrar, por ejemplo, en lugares idílicos como el Paraíso o el Olimpo, pues hay abundancia de alimento y bebida, además el dolor y la muerte no tienen lugar, funcionan como extraterritorios, espacios sagrados, donde las fatigas y las leyes de los hombres no tienen lugar, aunque la entrada a estos reinos sólo se logra por anuencia divina.

Dichos espacios comparten otra característica, que define a todas las utopías clásicas:⁷ la inmovilidad; la sociedad no puede aspirar a otro estado o escalafón dentro del

⁷ Por clásicas me refiero a las utopías premodernas, a todas aquellas creadas bajo el influjo de la cristiandad, las cuales fueron escritas antes del siglo XVIII. Mumford señala: La utopía de los primeros mil quinientos años después de Cristo se traslada a las alturas y recibe el nombre de «Reino de los Cielos». *Vid.* Lewis Mumford, *Historias de las utopías*, La Rioja, Pepitas de calabaza, 2013, pp. 67-68. Si bien en Moro, hay un componente social muy importante; por ejemplo, dentro de la obra es práctica usual la agricultura, la cría de pollos como sustento para la utopía, los magistrados vigilan la producción, la población siempre permanece activa y el centro de la sociedad es la familia. Es decir, Moro dentro de su mundo ideal trata de integrar ciertos modelos económicos, políticos y sociales de su propia realidad, la riqueza, el alimento dejan de crearse únicamente por mandato divino, pero el poder supremo, la forma de gobierno permanece fuera del alcance de los hombres. Las utopías del siglo XVI y XVII aún conservan el pensamiento judeocristiano, no se rigen por la razón, ni por los hombres más capacitados física e intelectualmente, el cambio sucederá hasta el siglo XVIII y XIX a partir de las ideas emanadas por la Revolución Industrial, la Ilustración, el Romanticismo, el

ya pautado por quien rige la utopía. La bonanza del mundo queda así supeditado a un régimen totalitario, pues el gobernante señala cuál es el lugar de las personas dentro de “su mundo” y cómo debe éste de comportarse; no existe, por tanto libre albedrío, ni posibilidad de medro o escalar posiciones sociales.

Al pensar en este tipo de espacios también aparece una característica incluso más determinante para todo tipo de utopías tanto clásicas como contemporáneas: la irrealidad, el carácter ficcional de estos territorios. Lewis Mumford señala: “Durante mucho tiempo, utopía ha sido otra forma de llamar a lo irreal y lo imposible. Tendemos a confrontar la utopía con el mundo, cuando, de hecho, son las utopías las que nos hacen el mundo tolerable”.⁸

Estas dos características: la irrealidad y la de hacer tolerable el mundo constituirán dos de los rasgos fundamentales de este tipo de espacios; Los cuentos de hadas, del mismo modo, sirven para hacer más tolerable nuestra propia realidad. Nadie -en ambos géneros, porque la utopía también constituye un género literario-,⁹ duda de su carácter plenamente ficcional, inverosímil con nuestro propio mundo, aunque en la literatura de tradición oral sí se implanta esta duda, es más se cree en lo maravilloso como parte del mundo, cosa que no sucede en la literatura autoral.

Cada una de las tres novelas por analizar en este trabajo comparten dichas características, además en términos generales, si bien las tres utopías son distintas, la relación de sus personajes con el mundo utópico únicamente puede ser de dos tipos, ya sea: “[...] utopías de escape y utopías de reconstrucción [...] La primera deja el mundo tal como

Realismo, el Naturalismo, los avances sobre genética de Mendel y las surgidas de la teoría de la evolución de Darwin.

⁸ Lewis Mumford, *Historias de las utopías*, La Rioja, Pepitas de calabaza, 2013, p. 23.

⁹ En el primer capítulo se comentará este aspecto de la utopía.

es; la segunda trata de cambiarlo, de forma que podamos interactuar con él en nuestros propios términos”.¹⁰

La utopía de escape se nota claramente con Millás, pues su personaje protagonista abandona la realidad por el mundo del cuento de hadas, en tanto que en Gaité Sara Allen, la nueva Caperucita, desaparece al interior de la estatua de la libertad. En ambos, la realidad de la que parten los personajes representa diferentes aspectos de las grandes capitales del siglo XX, en Gaité esta gran urbe será Nueva York y más precisamente el barrio de Manhattan, donde el capital, los *mass-media*, y el miedo creado por éstos impulsarán a la joven a buscar un mejor lugar para vivir. De esta manera la fuga no sólo tendrá la forma de un escape imaginativo; también, físicamente, Sara huye, pues el personaje entra dentro de otro espacio y allí desaparece, concluyendo así mismo la obra.

En el caso de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, la fuga se dará al comienzo de la novela, pues al quedarse sin trabajo el protagonista, Jesús (el cual tendrá tres nombres a lo largo de la obra), éste vivirá una expulsión de su mundo, pues sin dinero no puede sobrevivir y mucho menos prosperar en una realidad regida por las leyes del Mercado. En consecuencia tendrá que escapar a otro mundo, éste surgido del imaginario de los cuentos de hadas y nutrido por sus propios deseos, aunque esta fuga, a diferencia de la de Gaité parece suceder únicamente en el interior del personaje, dentro de su mente, pues físicamente, si bien se traslada a otro país, hacia afuera aquel territorio sigue rigiéndose conforme a la realidad y no a las características de la utopía imaginada por éste. Desgraciadamente, como señala Mumford, “[...] resulta peligroso permanecer en la utopía de escape, pues se trata de una isla encantada y quedarse en ella significa perder la propia

¹⁰ Lewis Mumford, *op. cit.*, p. 27.

capacidad para enfrentarse a las cosas tal como son”.¹¹ En el último capítulo se analizará cómo la realidad misma impide al personaje enfrentarse al mundo, también resulta cierto la nula capacidad de Jesús para reintegrarse a esa estructura social.

En el caso de Matute la realidad vivida por los personajes de su obra corresponderá al mismo reino de las hadas, en este sentido los protagonistas no podrán escapar de esa realidad, porque ésta configura su propio mundo y, por consecuencia, la utopía tratará de cambiar el mundo, de hacerlo más habitable: “La utopía de reconstrucción es lo que su nombre implica: la visión de un entorno reconstituido que está mejor adaptado a la naturaleza y los objetivos de los seres humanos que lo habitan que el ambiente real; y no meramente mejor adaptado a su naturaleza real, sino mejor ajustado a sus posibles desarrollos”.¹²

La escritora de *Los niños tontos* construye una utopía comunal porque lleva a cabo la reconstrucción del reino del príncipe Azul a la muerte de Selva, la reina madre, quien es una Ogra; para lograr su objetivo necesitará la colaboración de la población, también de la nueva reina, La Bella Durmiente. En este sentido, la recuperación del reino radica en establecer una nueva forma de gobierno, en crear un proyecto a futuro diferente al anterior. La restauración del reino en esta obra no se dará dentro de la narración misma, sólo se colocarán las bases para su futuro desarrollo a través de lo aprendido por los personajes, como señala el propio Lewis, y lo cual se analizará oportunamente en el capítulo dos.

Gaite, a su vez, construye una utopía individual, no un proyecto comunal como Matute, pues su personaje tratará de construir su sueño utópico lejos de Manhattan, en un extraterritorio cuya frontera o portal es la Estatua de la libertad; Millás concluirá con la

¹¹ *Ibidem.* pp. 31-32.

¹² *Ibidem.* p. 33.

huida de la utopía, buscando otra por parte de su personaje. En su novela el proyecto tanto colectivo, como personal no tienen lugar, porque el mismo personaje desea desaparecer de la realidad, anhela ser todos los personajes del cuento de hadas, pero al querer ser cada uno de ellos, terminaría él mismo por perder toda identidad (se abordará en el último capítulo también).

Las obras que se analizarán abordan tres estados del hombre, uno en su faceta como ser social, la otra como individuo, para terminar en la total aniquilación de la identidad. Estas maneras de mirar el comportamiento del hombre dentro del país de las hadas corresponden con los momentos históricos, políticos y sociales vividos y percibidos por parte de estos escritores, por ello las tres utopías presentadas dentro del cuento de hadas resultan tan diversas.

La problemática social no aparece como un factor externo o secundario al cuento de hadas,¹³ pues la literatura de tradición oral, de la cual abreva, no sólo pone hincapié en lo sobrenatural o lo maravilloso, también señala la manera de comportarse de una sociedad determinada, describe las angustias y obsesiones de dicha comunidad, los problemas económicos y políticos presentes en determinadas épocas, narra, también, el modo de ejercer el poder y las creencias de determinada sociedad.

Dentro de esos mundos ficcionales existe no sólo una pintura de la comunidad, sino una crítica social de dicho óleo. Ejemplos dentro del cuento de hadas existen muchos: una familia no tiene para comer, entonces los padres deciden abandonar a los hijos en el bosque para poder sobrevivir; un hombre no sabe cómo ganarse la vida y otro personaje le enseña a través de sus propias acciones (ejercidas con astucia) para poder sobrevivir; lo hace tanto

¹³ Doy por descontada a la utopía, pues en ella la sociedad determina la estructura misma del género, pues se crea por contraste de la propia realidad, busca un poder alternativo al practicado en ésta (se verá en el primer capítulo).

Pulgarcito, el Gato con Botas, y tantos otros personajes. Una sirena ama, no es correspondida, y no tiene que serlo, al final sufrirá por causa de su sentimiento. No importan las características sobrenaturales presentes en un personaje, éste siempre termina por representar algún aspecto social, ya sea para entender el significado del amor no correspondido, para buscar el sustento en un mundo complejo o señalar una situación crítica la cual conlleva una solución desesperada, como abandonar a dos niños a su suerte.

Los cuentos de hadas, sobre todo los más cercanos a la literatura de tradición oral, tampoco edulcoran los sentimientos o las situaciones de maldad, violencia, pobreza, etc., en este sentido, están muy cerca del realismo, baste recordar, por ejemplo, el relato de *Barba Azul*, cuyo personaje es un asesino serial, o un feminicida, si pensamos en un término apropiado en nuestra sociedad. Lo mismo sucede con el intento de ahorcar a Pinocho o quemar a una bruja en un horno de pan. Son situaciones que dentro del relato maravilloso llega a sorprendernos, nos emociona o nos espanta su lectura, pero no podemos dejar de leerlos, el morbo generado, la emoción por saber si se salvará o no el personaje de un ataque de ogros impide cerrar el libro o dejar la lectura.

Es fundamental aclarar un punto respecto a estos elementos sociales dentro de lo maravilloso, a pesar de las situaciones terribles presentes en el cuento de hadas, éstas no dejan las mismas sensaciones provocadas por una *Regenta* o alguna novela realista de Galdós, por ejemplo, ni lo pretenden. Dentro del cuento de hadas el lector se siente a salvo, sabe de la irrealidad de ese mundo; los elementos sobrenaturales ponen en evidencia la cualidad ficcional de este tipo de relatos, por ello no existe un sentimiento de repulsión o miedo o tristeza o malestar como lo generaría una narración de corte realista, que si bien es ficción su mimesis o su simulacro de mundo está muy apegado a las leyes de la física y a nuestra propia realidad fuera del mundo literario. En el cuento de hadas la propia ficción

pone de manifiesto la inverosimilitud con la realidad de todos los días al ponderar la maravilla sobre cualquier otra característica dentro del relato mismo.

Las novelas de este trabajo tampoco dejan irresueltos los problemas planteados dentro de su propio mundo; los conflictos presentados entre los personajes y su entorno resultan necesarios para buscar una nueva opción de vida, una distinta forma de gobierno, otro lugar donde estos personajes puedan ser felices. Quizá por ello el cuento de hadas se adapta de manera estupenda a Matute y a Gaité, escritoras probadas y reconocidas en el terreno realista, sobre todo en sus primeras etapas, pues saben trabajar de manera excepcional con los materiales de su propia realidad, conocen o presienten “lo que está mal en el mundo” y a través del cuento de hadas tratan de establecer una ruta, un nuevo camino para resolver la causa de nuestra infelicidad. Millás también lo hace, pero en él la sinrazón, el sinsentido del propio mundo resulta más inverosímil o, al menos, más absurdo que el propio cuento de hadas. En los tres escritores lo social determina su mundo maravilloso y también su propia utopía.

Matute, Gaité y Millás publican sus obras en los últimos diez años del siglo XX, nos muestran tres maneras de poder alcanzar la felicidad en ese fin de siglo, pero a su vez nos describen diferentes aristas de la relación del hombre con el poder o con su propio mundo. La primera autora a analizar describe una relación más comunal, la segunda, individual; y el último, parte con un personaje derrotado, expulsado de la sociedad, quien intenta crear de la nada (a la cual lo han arrojado) la maravilla.

Cada uno de estos autores construye el sueño que quisiera ver realizado, aquello extraviado u olvidado por el mundo; “[...] las cosas con las que soñamos tienden,

consciente o inconscientemente, a presentarse en la trama de nuestra vida cotidiana. Nuestras utopías son tan humanas, cálidas y joviales como el mundo del que nacieron”.¹⁴

Matute anhela un mundo sin guerras, su utopía y la reconstrucción de su reino de las hadas se basará en eliminar esta forma de ejercer el poder; Gaité desea la libertad guiada por el arte y la imaginación, donde la mujer sea libre de vivir como le place, esas serán las enseñanzas dejadas a su Caperucita; Millas verá en la literatura, en el vasto universo de narraciones tradicionales y cuentos de hadas ese espacio ideal, utópico, el cual se ha abandonado y es imposible dentro de las condiciones impuestas por el Mercado recuperar, pero a su vez, su propio oficio de escritor lo logra, su novela nos entrega un nuevo cuento de hadas, un nuevo personaje: Olegario; el cual cuenta con todas las papeletas para sentarse junto con Pulgarcito o Pinocho.

Este trabajo, finalmente, pretende mostrar cómo el cuento de hadas termina siempre configurando un sueño utópico, porque éste es consustancial a la estructura misma de este tipo de narraciones, pues tanto en el reino de las hadas como en este “no lugar” la finalidad es ser feliz, en el que “el había una vez” sea el punto de partida hacia una sociedad más justa, donde el hombre pueda habitar los mundos de su imaginación, como lo logran estos tres escritores españoles.

¹⁴ *Ibidem.*, p. 37.

1. UTOPIA Y CUENTO DE HADAS

¡Sí ya me la sé de memoria!,
dirás. Y, sin embargo, de esta historia
tienes una versión falsificada,
rosada, tonta, cursi, azucarada,
que alguien con la mollera un poco rancia
consideró mejor para la infancia...

Roald Dahl

En 1982, el galés Roald Dahl escribe sus *Revolting Rhymes* considerando a los niños como niños, seres nada idealizados que van descubriendo el mundo a través de la imaginación, que no buscan historias “inocentes” sino divertidas, inteligentes, crueles, que les impongan un reto, pero que ese mismo reto les otorgue un goce al ser superado. Por ello, deja fuera todo interés pedagógico o extraliterario, lo que importa es la historia y el lector, ese diálogo privado.

La traducción española del título del libro es esclarecedora al respecto: *Cuentos en verso para niños perversos*;¹⁵ la primera edición en España data del 2007, son más de treinta años los que separan la publicación del libro en inglés de su traducción, sin embargo, en la Península, varios escritores, entre los que destacan: Ana María Matute (1925-2014) y Carmen Martín Gaité (1925-2000); revitalizaron y reescribieron el cuento de hadas a partir de ver al niño como un ser complejo, como una persona con deseos y necesidades que serán satisfechas a través de los sentidos y de la propia imaginación. El infante en la obra de estas escritoras no será idealizado o concebido únicamente como un ser ingenuo e inocente, bondadoso y tierno.

Según Walter Benjamin de lo que pecan muchos libros infantiles ilustrados es de ofrecer un mundo falso al niño, una historia y unos dibujos ajenos a su carácter complejo.

¹⁵ Roald Dahl, *Cuentos en verso para niños perversos*, México, Alfaguara, 2007.

Principalmente, terminan en esta impostura los “artistas” al idealizarlo, al creer que su realidad no es compleja, que está exenta de preocupaciones. No es el niño quien se expresa así, son las ideas falsas, idílicas que de él se tienen. En este sentido, no hay una preocupación por observar la vida del infante, sino por querer empatar sus primeros años de vida, su modo de ver el mundo con el de ciertos ideales y normas de comportamiento dictados por los adultos, en este sentido: “Falta la secreta comunicación entre el artesano anónimo y el niño [...] Cada vez más tanto el escritor como el ilustrador se dirigen al niño a través del medio deshonesto de las preocupaciones y modas del día. Anida en las estampas un gesto empalagoso que no corresponde al niño, sino a las ideas corrompidas que de él suelen hacerse. Su forma pierde la noble sencillez y se vuelve pesada.”¹⁶

Esto mismo señala el epígrafe de Dahl, precisamente la compenetración entre el artista —el escritor, en particular— y el niño —o no tan niño— será lo que hará del cuento de hadas una obra literariamente digna de ser recordada. La censura no debiera tener lugar en estas historias, pues la violencia, la muerte —así como el amor— son temas que han estado presentes en ellas desde siempre y son necesarias para transmitir de un modo más complejo y completo —en la medida de lo posible— las vicisitudes interiores y exteriores del hombre por muy pequeño que sea éste.

Otro de los fallos al edulcorar los cuentos de hadas lo señala Luis Sánchez Corral: “Por intentar eludir las supuestas insuficiencias de la recepción infantil, el escritor elude [...] los *artificios verbales* y los universales estéticos que configuran la codificación de la poeticidad [...] Buena parte de la literatura infantil le falta esa *doble codificación* en la que

¹⁶ Walter Benjamin, “Viejos libros infantiles” en *Sobre literatura infantil. Los niños y los jóvenes*, Buenos Aires, Nueva visión, 1989, p. 71.

converge el material extrasistémico de los hechos de la vida y el material sistémico de los hechos artísticos.”¹⁷

Al faltar esta doble codificación en los textos infantiles las significaciones, los diversos sentidos que podría tener la obra literaria se perderían, la lectura se volvería unívoca, no habría espacio para su pluralidad ni necesidad de una relectura ni una reescritura. El texto mismo no permitiría una lectura profunda, una interpretación, unas calas críticas, por tanto, sería una obra fallida, prescindible, no aportaría más que su anécdota.

La ventaja que tiene el cuento de hadas sobre esa literatura infantil unívoca, es, precisamente, la doble articulación que permite la reescritura o la creación de nuevos cuentos en el siglo XX y en el XXI. La reformulación de esas historias clásicas, etiquetadas como infantiles a partir del siglo XVIII, es algo muy usual porque se pretende reivindicar su valor literario y mostrar otra cara de ellos, una nueva manera de mirarlos, de reapropiarse de ese material milenario. Por ello empecé a nombrar a Matute y a Gaité que, contra corriente, se empeñaron en revalorar este género y al propio niño, pues éste será visto como un individuo complejo y las historias donde esté inmerso contarán con esta doble articulación de material extrasistémico de los hechos del mundo y el material sistémico, propio del arte.

Hay que señalar un hecho evidente, la narrativa española es mayoritariamente realista. En el siglo XX, terminada la Guerra Civil, la vida literaria surgió en 1940 gracias a dos grupos, el primero promovido por Falange: “Musa musae”; que buscó, en palabras de José-Carlos Mainer, “[...] el reencuentro del escritor con su condición de diletante y

¹⁷ Luis Sánchez Corral, *Literatura infantil y lenguaje literario*, Barcelona, Paidós, 1995. p. 132.

creador de belleza”.¹⁸ El segundo grupo se reunió alrededor del Café Gijón. Estos artistas, en su mayoría poetas, pusieron especial énfasis en “el estremecimiento religioso [y en el intimismo”.¹⁹ Años más tarde, la revista *Escorial* a partir del número 27 dirigida por José María Alfaro entre 1945-1947, tendrá un corte liberal que mostrará para sus poetas que “La victoria de la guerra civil [será] para ellos una victoria pírrica que, antes de animarles en su camino, les abrió la cuenta acuciante de la responsabilidad civil”.²⁰

En lo que a pensamiento crítico se refiere, en la inmediata posguerra los análisis estaban situados en un pasado remoto: el mundo Clásico, la Edad Media, la Conquista o el Barroco. Pedro Laín Entralgo (1908-2001) publica ensayos sobre el renacentista Miguel Ángel; Manuel Giménez Fernández (1896-1968) concentró su investigación en la conquista hispanoamericana española; Enrique Tierno Galván (1918-1986) analizó el Barroco, en libros como: *La influencia de Tácito en los escritores políticos del siglo de oro español*, entre otros.²¹

Hacia 1940 empiezan los primeros intentos de representar la realidad de Posguerra en la literatura; la novela se convertirá así “en arma de combate [...] no se puede entender la novela de estos años [...] prescindiendo de los planteamientos políticos [...] de la circunstancia social en que nace y respecto a la cual cobra sentido [...]”.²²

La crítica especializada ha apuntado por unanimidad a Camilo José Cela (1916-2002), y en particular a su novela *La familia de Pascual Duarte* (1942) como la iniciadora de la narrativa de Posguerra, otra de las obras imprescindibles de este periodo es *Nada*

¹⁸ José-Carlos Mainer, “La reanudación de la vida literaria al final de la Guerra Civil” en Domingo Ynduráin, *Historia y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, p. 47

¹⁹ *Idem*.

²⁰ *Ibidem*, p. 50.

²¹ *Cfr.* Thomas Mermall, Helio Carpintero, *et al.* “Estilos de pensar” en Domingo Ynduráin, *op. cit.*, pp. 66-85

²² José María Martínez Cachero, Santos Sanz Vilanueva, *et al.* “La novela” en Domingo Ynduráin, *op. cit.*, p. 320.

(1944) de Carmen Laforet (1921-2004). Esta novelística profundamente realista se ganó el membrete de tremendista, según José María Martínez Cachero, el cual englobó a autores que van desde el propio Cela, hasta pasar por Miguel Delibes (1920-2010) o la propia Ana María Matute quien escribe la novela *Los Abel* en 1947 o Rafael Sánchez Ferlosio —perteneciente a un realismo objetivo— (1927) con *El Jarama* (1955). Pese a ello, los dos últimos autores también escribieron dos de las obras más reconocidas de las poéticas no realistas, Matute con su *opus magnum*: *Olvidado rey Gudú* (1996) y Ferlosio, con su novela más imaginativa: *Industrias y andanzas de Alfanhuí* (1951).

El caso de Ferlosio es más interesante si consideramos que la publicación de esta novela se dio en un periodo en el que el realismo era lo usual en la literatura. La siguiente generación de escritores prefirió un realismo más mesurado, llamado objetivo, el cual se caracteriza por el: “predominio de una literatura realista, de corte objetivista, atenta a los condicionamientos sociohistóricos del individuo, que se prolonga hasta bien entrada la séptima década del siglo”.²³ Autores, varios: Ignacio Aldecoa (1925-1969) en novelas como *Con el viento solano* (1956), el primer Juan Goytisolo (1931-2017) con novelas como *Juegos de manos* (1954), la misma Ana María Matute con *Pequeño teatro* (1954), Jesús Fernández Santos (1926-1988), *Los bravos* (1954) o el libro de cuentos: *Cabeza rapada* (1958); Daniel Sueiro (1935-1986) con obras como *Estos son tus hermanos* (1965) o el libro de relatos *Los conspiradores* (1959).

El Franquismo duraría hasta 1975, el deceso del dictador conllevaría una libertad, una apertura que la sociedad española del siglo XX nunca había vivido; un ejemplo de ello es el movimiento contracultural llamado: “La movida madrileña”; que se dio en los primeros años de la transición. Es por ello que a partir de las décadas sesenta y setenta,

²³ *Ibidem*, p. 331.

señala Luis Sánchez Corral, “se ha conseguido una indudable dignificación de los géneros y se ha dejado atrás la autarquía del modelo educativo franquista abiertamente inclinado hacia el «adoctrinamiento político y los ideales virtuosos» [...] Los escritores comienzan a insistir en los aspectos literarios y en la calidad de la escritura [...]”²⁴

Gracias a esta apertura, las poéticas no realistas irán ganando mayores espacios en la vida literaria española. El cuento de hadas será uno de los primeros en ser beneficiado, su reescritura y escritura la realizarán autores capitales como: José María Merino (1941) en libros tan importantes como *La orilla oscura* (1985) o *Cuentos del Barrio del Refugio* (1994); Cristina Fernández Cubas (1945) es una de las autoras más importantes de estas corrientes literarias, destaca su libro de cuentos *El ángulo del horror* (1990); Juan José Millás (1946) escribirá obras como *Tonto, muerto, bastardo e invisible* (1994) o el libro de cuentos *Primavera de luto* (1999), donde el juego del doble o *Doppelgänger* será profusamente trabajado, así como el tratamiento mismo de la realidad, que será un espejo doble en su obra: cóncavo y convexo, “realista” y “no realista”, su escritura oscila entre la vigilia y el sueño, entre el desajuste de la fiebre y la sanidad; Gustavo Martín Garzo (1948) cuenta con dos colecciones de cuentos importantes: *La princesa manca* (1995) y *Tres cuentos de hadas* (2003) en los cuales reescribe el mundo féerico y crea, a su vez, nuevas historias de lo sobrenatural; Bernardo Atxaga (1951), quien en su espacio mítico Obaba centrará la mayoría de sus cuentos de hadas; su libro más importante es *Obabakoak* (1988); Javier Marías (1951) escribe en 1996 *Cuando fui mortal*, en el cual se nota claramente la influencia de la narrativa anglosajona y en particular de todos aquellos géneros que tratan lo *Uncanny* —lo sobrenatural, la fantasía entendida como creación imaginativa que puede estar inmersa tanto en lo maravilloso, lo fantástico o lo extraño—, en particular el *Ghost*

²⁴ Luis Sánchez Corral, *op. cit.*, p. 106.

Story; Quim Monzó (1952) es uno de los escritores españoles que más ha reescrito cuentos de hadas, se puede observar desde su primera colección de historias: *Uf, dijo él* (1978); hasta libros torales en su producción como *El porqué de las cosas* (1994).

El cuento de hadas, aun cuando tiene su “boom” a finales del siglo XX —nótese los años de publicación de los libros citados anteriormente—, ha sido trabajado desde la primera posguerra; la propia Carmen Laforet escribe un cuento que en cierta medida es una reescritura del género: “Rosamunda” (1952). El personaje principal del relato es una mujer que prefiere escindirse de la realidad y vivir en un mundo que ha creado su propia fantasía. Antes fue nombrado Sánchez Ferlosio; además son innegables las aportaciones de Wenceslao Fernández Flórez (1885-1964) y su novela *El secreto de Barba-Azul* (1923) y de dos narradores cuya poética es mayoritariamente no realista: Álvaro Cunqueiro (1911-1981), con *Las crónicas de Sochantre* (1956) y Joan Perucho (1920-2003), *Las historias naturales* (1960).²⁵

Todos estos escritores tienen poéticas muy distintas, en apariencia muchos de ellos no deberían consignarse como escritores de cuentos de hadas, entonces, ¿por qué la afirmación de que todos ellos han practicado este género?

La razón fundamental es que el propio cuento de hadas no tiene delimitadas sus fronteras. Jack Zipes, una de las más connotadas autoridades a nivel mundial sobre este tema, señala que “eran cuentos *sin* hadas en un principio, formados a partir de la metáfora y la metamorfosis y por la tendencia humana a comunicar experiencias relevantes. Estos cuentos primitivos les dieron a los seres humanos la posibilidad de inventar y reinventar sus

²⁵ Cfr. Jael Tercero Andrade, *Contracorriente: novela maravillosa en el realismo social (1951-1968)*, México, El autor, 2013, pp. 26-37 (Tesis doctoral, UNAM).

vidas; crear y recrear dioses, poderes divinos, hadas, demonios, parcas, monstruos, brujas y otros personajes y fuerzas sobrenaturales”.²⁶

La cita anterior nos muestra que desde el inicio del género hay un contacto directo con lo sobrenatural e infranatural, por tanto el cuento de hadas emana del mito y de los cuentos populares, sobre todo de los maravillosos. Lo mismo sucede con la narrativa de terror. Pensemos en una narración clásica como “Barba Azul” o en las historias de aparecidos o de fantasmas presentes en la tradición popular del género que nos ocupa, que ya configura muchos de los elementos de este tipo de narraciones.

Escribe Zipes que este género, o aglutinador de géneros, es de naturaleza híbrida, se nutre constantemente de otros géneros y formas narrativas como la saga, el mito, la fábula, la adivinanza, el proverbio, el chiste, la leyenda, la balada, *el exemplum* para poder existir.²⁷ Los cuentos de hadas nos presentan, por lo general, personajes desvalidos, de estratos sociales vulnerables, los cuales tratarán de superar esa primera condición. El personaje mismo de *La Bella Durmiente* se queda desamparada al despertar de su sueño, entonces aparece el príncipe que la ayudará a obtener su lugar en el mundo. De este modo, el cuento cumple una función aleccionadora, como sucede en las fábulas o en los cuentos de hadas de finales del siglo XVII y XVIII donde priva la función pedagógica; así sucede en los cuentos de Perrault o de Madame D’Aulnoy en *El cuarto de las hadas* (1785-1789); al finalizar cada una de las historias éstas terminan con unos versos donde se esclarece el sentido pedagógico de la narración. También, muchos de los personajes son animales, como es el caso de “El gato con botas” o el mismo lobo de “La Caperucita Roja”. En la mayoría de

²⁶ Jack Zipes, *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 27.

²⁷ *Ibidem*, p. 37.

estas historias el personaje principal pasa por un proceso iniciático para tomar su lugar en su comunidad, como sucede con el héroe de las sagas.

Para subrayar la importancia del mito en este tipo de narrativa es necesario definirlo, Hugo Bauzá escribe: “El *mythos* [...] pretende [...] expresar una imagen de mundo [...] por ello desafía la razón lógica con el fin de provocar un quiebre en los razonamientos habituales, y a través de ellos, acceder al conocimiento: frente al camino de la razón, el mito propone un camino alternativo”.²⁸ y “[...] en tanto relato que evoca lo sagrado, tiene la posibilidad de sustraernos de una cotidianidad profana para adscribirnos a una realidad trascendente”.²⁹ El mito está en relación directa con la otredad, con otra realidad en la cual no se pueden aplicar las leyes de nuestro mundo, donde son posibles los prodigios, la maravilla y la magia, en otras palabras, lo sobrenatural. Será en este territorio donde los personajes desvalidos de los cuentos de hadas buscarán su refugio y su conocimiento de sí mismos y de los demás, el camino alternativo que señala Bauzá es precisamente el del autoconocimiento, es el camino interior que nos permite pisar firmemente el exterior. Los personajes del cuento de hadas a lo largo de sus historias obtendrán el conocimiento de sí mismos; cuando sepan quiénes son y cuáles son sus capacidades y limitaciones podrán ingresar a la esfera social. La Bella Durmiente, por ejemplo, trata de vivir en un espacio donde todo ha cambiado, donde el sueño de cien años la dejó inmaculada en su belleza pero sólo a ella y a su reino, no al mundo fuera de él. Desde su estado de inocencia, desde ese sueño que finaliza, debe de enfrentarse a la realidad que impone el tiempo, pero antes tiene que aprender a conocerse, a encontrar su propia valentía para encararse y vencer a la maldad —representada por la esposa o la madre

²⁸ Hugo Francisco Bauzá, *Qué es un mito*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 23.

²⁹ *Ibidem*, p. 24.

del príncipe— o por lo menos buscar la ayuda necesaria para destruir lo negativo y asumir, con este acto, el lugar que le corresponde en ese reino que ya no es el del sueño eterno.

El mito crea un mundo, una utopía, un simulacro de realidad alternativa que ayuda a los distintos personajes —y al lector mismo— a encontrarse, a madurar, pues casi no hay personajes en los cuentos de hadas que no maduren —el lector siempre lo hace—, está, por ejemplo, el caso de “Caperucita Roja” de Perrault. En su versión, el personaje muere devorado, Caperuza no tuvo tiempo de aprender la lección de no confiar en los desconocidos, de no dejarse llevar por los disfraces y las mentiras del lobo. El lector sí, pues la muerte de ésta crea una sacudida, inicia una reflexión sobre la propia existencia donde la muerte de la caperuza hace que él mismo no sea, a partir de su lectura, tan confiado, que piense dos veces antes de hablar con desconocidos. El mundo maravilloso, el mito, ayuda a habitar el nuestro, hace que el cuento trascienda hacia una enseñanza de orden universal, puesto que cada historia, cada mito será adaptado y reescrito para aprender a vivir en cierto momento histórico determinado.

Cada época tiene su Caperucita y nunca es la misma, pues éstas viven inmersas en sus propias problemáticas sociales y culturales, por ello, tienen distintas búsquedas espirituales y rescatan y reelaboran sus propios mitos. Nosotros mismos, como apunta Joseph Campbell: “Somos los antepasados de una edad por venir, los generadores involuntarios de los mitos en los que se sustentará esa nueva edad, los modelos míticos que inspirarán a las vidas venideras”.³⁰ En términos de intertextualidad, somos reescritura y escritura; para Campbell esta recodificación y decodificación será la del mito, la que permea en los cuentos de hadas. Nuestra época crea con los documentos del pasado y esa

³⁰ Joseph Campbell, *Diosas*, Girona, Atalanta, 2017, pp. 18-19.

reconfiguración del mundo será su testamento, el archivo, la escritura que sentará las bases para las obras posteriores: sociales, culturales y para los mitos que nacerán en el futuro.

Por ello, la dificultad de hacer una clasificación sobre el cuento de hadas es tremenda, imposible según Zipes.³¹ La imbricación de géneros y estructuras narrativas hacen del cuento de hadas otro minotauro equiparable al que vio Alfonso Reyes en el ensayo, pues en su núcleo corren a la par mitos, fábulas, sentencias, cuentos populares, leyendas, prodigios..., con la impronta a veces más nítida, otras apenas visible de su función social, que es buscarle al personaje y al lector un lugar en el mundo. Como sostiene Juan Cervera: “Cuentos, leyendas, mitos, relatos bíblicos tienen a menudo usos compartidos: presencia de lo maravilloso y transmisión de principios morales”.³² Y estos “usos compartidos” serán necesarios para el entendimiento del individuo con su entorno, con su sociedad, pues este tipo de narrativa buscará un camino distinto de las poéticas realistas, cuando éstas no le ofrezcan una salida al personaje, y al propio lector, para adaptarse a su realidad. Lo maravilloso o lo sobrenatural y la transmisión de ciertos principios de conducta social —como se verá enseguida— son esenciales para comprender el cuento de hadas. ¿Por qué un género tan complejo y tan antiguo —como son los mitos o los cuentos transmitidos de forma oral— se sigue escribiendo y rescribiendo?

Zipes sostiene que la razón se encuentra ligada al propio actuar del hombre, a su manera de relacionarse con su mundo y la cual se basa en la adaptación, en la transformación de su entorno y del individuo mismo para lograr un equilibrio. En este sentido, el cuento de hadas antes que pensamiento es acción, verbo, en resumen: movimiento.

³¹ Cfr. Jack Zipes, *op. cit.*, pp. 22-46.

³² Juan Cervera, *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Mensajero, 1991, p. 56.

El hombre sale al mundo y se enfrenta a los problemas que surgen de su entorno, y no es hasta el momento mismo del conflicto en que éste busca, piensa una manera de resolver la situación adversa, muchas veces la solución vendrá configurada en la forma de un objeto mágico; en otras, será un personaje quien logre ayudarlo. Nunca podrá lograrlo por sí mismo, y es importante recalcarlo, porque el cuento de hadas trata de formar comunidad, de hacer que el lector también logre, a través de lo aprendido en la lectura, relacionarse con su comunidad, como el personaje mismo de la historia que lee; y es en este sentido que el mundo ficcional y el mundo extratextual se tocan, corren paralelos al mismo fin, a que el hombre cumpla su función social:

Los cuentos de hadas están imbuidos de la disposición humana a la acción, a transformar el mundo y hacerlo más adaptable a las necesidades del ser humano, mientras que al mismo tiempo tratamos de cambiar y de adecuarnos más al mundo. Por lo tanto [...] siempre han estado centrados en encontrar instrumentos mágicos, tecnología extraordinaria o personas y animales poderosos que les permitan a los protagonistas transformarse a sí mismos junto con el medio ambiente haciéndolo más apropiado para vivir en paz y satisfacción. Los cuentos de hadas comienzan con un conflicto, porque todos comenzamos nuestra vida con un conflicto. No estamos adaptados al mundo y debemos de encontrar la manera de adaptarnos [...]³³

Los cuentos de hadas, por tanto, nos muestran el proceso transformativo del hombre, la manera en que éste comienza sin un lugar en el mundo hasta encontrar la forma de estar en él. Todo ello se logra a partir de un doble movimiento: el primero, visto como una fuerza que impele al protagonista a buscar el modo de ser parte de ese todo que es la vida misma, hay un impulso que lo lleva hacia un viaje de descubrimiento: con él mismo y con el otro. El entendimiento es vital para que este primer “movimiento” se lleve a cabo. De esta manera y sólo de esta manera podrá obtener las herramientas necesarias o la ayuda

³³ Jack Zipes, *op. cit.*, p. 23.

adecuada para realizar el segundo “movimiento”: su transformación; pero al ser otro también cambiará el mismo mundo, porque el hombre que observa esa realidad no es el mismo, tiene más experiencia, ha adquirido ciertas herramientas, nuevos modos de comportamiento que le permiten integrarse a esa realidad, por tanto, el mundo también sufre una metamorfosis, ya no es tan hostil o al menos no es imposible pertenecer a éste. En cualquiera de los casos el espacio, una vez transformado el personaje, será distinto y la unión o la fusión entre el hombre y su entorno será posible ya, porque este último habrá madurado, ha encontrado los medios para pertenecer a una comunidad, entonces desaparecerá el conflicto inicial: la no adaptación del hombre a su entorno.

El cuento de hadas ofrece una enseñanza —a veces explícita, otras implícita—, para poder estar en equilibrio y en paz con nosotros, con el otro y la realidad circundante. Tiene como meta resolver el conflicto que hay dentro de nosotros desde que llegamos a este mundo desconocido. Es a través de descubrirse a uno mismo, de saberse quién es, que se podrá hacer lo mismo con la realidad, sólo así el hombre podrá interpretarla, moldearla y que, a su vez, el mismo mundo lo transforme, lo adapte a sus usos y costumbres y así crear esa armonía entre hombre y naturaleza, entre hombre y sociedad.

La realidad diegética de este tipo de relatos, sin embargo, es muy distinta a la del lector, Zipes recalca la importancia de que estas realidades sean totalmente opuestas, pues las diversas narraciones tratarán de enfatizar unas normas de conducta, ciertas leyes que rijan el comportamiento del individuo, de su actuar con el mundo creado para estar en armonía con la sociedad que cada historia plantea: “El mundo del cuento de hadas siempre ha sido creado por el cuentista y los oyentes como un *contramundo* respecto de la realidad del cuentista. Juntos [...] han colaborado mediante la intuición y la concepción consciente a

formar mundos colmados de moralidad ingenua. Lo fundamental para la concepción del cuento de hadas [...] es su pulso moral”.³⁴

El “pulso moral” y la “moralidad ingenua” que recalca Zipes no es otra cosa que principios morales básicos de convivencia social, casi siempre se expresan en dicotomías: lo que está bien y lo que está mal hacer en una comunidad. Son leyes que se transmiten al héroe para salvaguardarlo de sí mismo y de su entorno, son reglas que le permiten relacionarse con el otro.

Es necesario un *contramundo* de la realidad para que esta “moralidad ingenua” sea más patente, pues este mundo “maravilloso” permitirá al escritor y al lector focalizarse en este proceso de aprendizaje o de adaptación del personaje a su mundo. Además, debido a esta confrontación se tendrán dos realidades opuestas: la ficcional y la de los lectores. Gracias a que el mundo escritural consta de elementos sobrenaturales —en mayor o menor medida— facilitará la distinción con el entorno extradiegético; así serán más obvias las comparaciones y diferencias entre uno y otro. Se verán con mayor claridad los fallos de ambas realidades, pero será la ficcional quien muestre, finalmente, una solución a los problemas, no sólo de su mundo, también el del lector, pues el cuento de hadas, como se dijo anteriormente muestra un camino hacia la comprensión del hombre y su comunidad. El universo de esta narrativa será, entonces, un simulacro de la vida social, un modelo que va a mostrar la manera en que el individuo, de cierta colectividad, debe de comportarse.

Esta moralidad es básica, inherente al comportamiento humano, a su trato más esencial con el otro y su mundo. No debe de asimilarse a una constitución, a una ley escrita, más bien tendría que percibirse como un proceso que culmina al interior del hombre,

³⁴ *Ibidem*, pp.45-46.

después de haber observado su mundo, de distinguir a grandes rasgos el bien y el mal y escoger instintivamente el primero.

Recalco la palabra hombre, puesto que los personajes de este tipo de narrativa, si bien inician siendo niños o jóvenes —en la mayoría de las historias es el personaje más pequeño o pequeña el o la principal— culminan siendo adultos. Un niño, ciertamente, forma parte de una sociedad, pero aún no adquiere un rol, no es útil para esa comunidad hasta que cumpla una función en ella; biológicamente puede llegar a ocuparla al estar en una edad fértil, cuando el cuerpo madura o cuando tiene un papel en el mecanismo social. Hacia ese aspecto apunta Marita Sterck. Ella indica que los relatos populares “[...] inician a los jóvenes en un cuerpo nuevo y fértil y en una vida como adultos, a la vez que los integran en una cultura, en una forma de vivir y pensar en comunidad, de buscar sentido a la existencia y de encontrarlo”.³⁵

En el fondo de estas narraciones se percibe una enseñanza para el hombre, un compendio de reglas ejemplificadas, no conceptualizadas ni mucho menos escritas, que sirven para delimitar el actuar del individuo, le muestran la manera en que tiene que relacionarse con su entorno y con el otro.³⁶

Por ello, Pedro C. Cerrillo, hace hincapié en la importancia de la colectividad en esta literatura que empezó, primero, en la oralidad. “[...] la literatura era un acto colectivo a que podía acceder mucha gente de manera simultánea”,³⁷ además, funcionan como “[...] símbolo máximo de lo que es propiedad colectiva y herencia común”.³⁸ Y en última

³⁵ Marita de Sterck, *El despertar de la belleza. Sesenta cuentos populares de los cinco continentes*, Madrid, Siruela, 2014, p. 19.

³⁶ V. Jack Zipes, *op. cit.* En especial los capítulos I y II, pp. 21-97.

³⁷ Pedro C. Cerrillo, *El lector literario*, México, Fondo de Cultura Económica, 2016, p. 158.

³⁸ *Ibidem*, p. 163.

estancia, en la literatura oral está: “[...] parte de nuestra esencia como colectividad”.³⁹ Por ello no es casual que el cuento de hadas trate de conflictos que tengan que ver con el hombre y su realidad, su mundo. Sirven de instrumento que ayuda al ser humano a vivir, idealmente, en armonía con su sociedad y su tiempo.

Debe tenerse mucho cuidado cuando se trate de enseñarle al lector la manera en que debe de comportarse en sociedad, puesto que esta enseñanza tiene que quedar implícita o sugerida en la obra misma, no puede ser tratada de manera que aparezca independiente de la diégesis, como si fuera un pastiche extradiégético. Ejemplos de estos mecanismos son los versos que vienen al final de los cuentos de hadas en el siglo XVIII, estos no tienen una relación directa con la historia; también lo son aquellos comentarios aleccionadores o explicativos de las diversas acciones del personaje hechos por el propio narrador o por un personaje secundario o por el propio héroe de la aventura.

La moral debe de estar fusionada a la diégesis, a las acciones de los personajes, a su entorno. El placer estético es el que debe privar en cualquier escrito pretendidamente literario. Forzosamente se tiene que dejar de lado lo que está fuera del texto. Porque así, “[...] el destinatario de la obra de arte –incluido el infantil– se ve impulsado a construir sus propios efectos de sentido y a construirlos autónomamente y partiendo de los indicios y aperturas textuales; lo que equivale a decir que el destinatario, en la recepción artística, construye un discurso propio”.⁴⁰

Si el adoctrinamiento o el fin moral fueran lo importante en la obra literaria, la construcción de los efectos de sentido serían impensables, no habría indicios ni aperturas textuales, no habría silencios que llenar, la relación entre el texto y el lector sería pasiva.

³⁹ *Ibidem*, p. 166.

⁴⁰ Luis Sánchez Corral, *op. cit.*, pp. 107-108.

Afirma Juan Cervera, aludiendo a la narración infantil: “La novela para niños persigue más el enriquecimiento por medio del contacto con nuevas experiencias que la instrucción [...] La novela cumple una función vicaria: enfrentar al niño con experiencias inhabituales e inéditas”.⁴¹

Estas experiencias inhabituales e inéditas podemos encontrarlas claramente en los enfrentamientos o encuentros con los diversos elementos sobrenaturales que crea el cuento de hadas. La sorpresa o el modo de imaginar la “maravilla” será la manera en que el lector adquiera nuevas experiencias. Éste necesita trabajar su imaginación para crear aquel mundo de portentos: “En ese mundo permeable, adornado de colores, donde todo cambia de lugar a cada paso, el niño es recibido como actor. Con el ropaje de todos los colores que recoge al leer y mirar, se interna en una mascarada. Participa en ella al leer —porque también las palabras intervienen en esa mascarada, y revolotean en ella cual sonoros copos de nieve”.⁴²

El lector de este tipo de narraciones aviva sus sentidos, los pone a trabajar junto con su imaginación para despertar ese mundo que tiene delante, que le sale a cada paso, se requiere, entonces, de un lector activo, uno que vaya creando al mismo tiempo que va leyendo, pues el mundo que se le presenta es un imposible, no está regido por las leyes que gobiernan al individuo que va cambiando las páginas; sin embargo, ese mundo es crucial para entender el suyo, el de la realidad extradiegética.

Zipes indica que los cuentos de hadas “[...] ofrecen patrones de acción alternativos a la conducta social real [y sirven como] un indicador cultural de que hemos tratado de

⁴¹ Juan Cervera, *op. cit.*, pp. 127-128.

⁴² Walter Benjamin, “Panorama del libro infantil” en *op. cit.*, p. 73.

comunicarnos en un esfuerzo por ayudarnos a adaptarnos a entornos cambiantes mientras que preservamos una moralidad instintiva”.⁴³

De esta cita hay dos rasgos a destacar, el primero nos muestra otro modo de vivir, una opción diferente de conducirse en el mundo: “patrones de acción alternativos a la conducta social”; y el segundo, la adaptabilidad del propio género narrativo, por medio de la comunicación, para tratar de entablar un diálogo entre el lector, el escritor y su obra. El mundo que muestran los cuentos de hadas debe, por tanto, cambiar y adaptarse a la época de su reelaboración, sólo así el mensaje será percibido y la comunicación seguirá estableciéndose y renovándose.

Los cuentos de hadas, tomando en cuenta lo anterior, crean un espacio único que busca una armonía entre el hombre y su entorno; también, al ser su finalidad resolver un primer conflicto en el hombre para que éste pueda adaptarse a una sociedad determinada, obliga a este tipo de narraciones a renovarse, a ir al mismo ritmo de los tiempos que corren. Por tanto, este género híbrido necesita de otra estructura ficcional para subsistir: la utopía; además, un tipo de mecanismo artístico presente desde el inicio de este tipo de narraciones: la reescritura. No se puede hablar del cuento de hadas sin pensar en la utopía y de hecho, ambas, necesitan forzosamente de la reescritura para poder seguir existiendo.

La utopía es ficcional en el sentido en que es la construcción literaria de un individuo. La utopía no existe fuera del discurso, la propia palabra que la nombra delimita su sentido, su alcance. La utopía, además, siempre tiene un autor puesto que es una obra individual, llámese éste Tomás Moro, Tomaso Campanella, Francis Bacon. Y como un género literario, se pueden identificar ciertas características comunes: Un espacio fuera del tiempo, aislado de la realidad, una cornucopia —muchas veces aparente—, donde hay una

⁴³ Jack Zipes, *op. cit.*, p. 57.

comunidad de individuos que construyen un mundo mejor... Para Paul Ricœur: “[...] la palabra [utopía] significa lugar que no existe, ninguna parte, ningún lugar; es la isla que no está en ninguna parte, el lugar que no existe en un lugar real. Por lo tanto en su autodescripción, la utopía se sabe utopía y pretende ser una utopía. La utopía es una obra muy personal e idiosincrásica, es la creación distintiva de su autor”.⁴⁴ Fernando Ainsa, a su vez, señala que ésta es un género literario a partir de la *Utopía* (1516) de Tomás Moro (1478-1535).⁴⁵ Esto quiere decir que Moro funda las bases para el desarrollo del género de la utopía, le da sus lineamientos, su “no lugar” en el mundo.

En la cita de Ricœur se da cuenta de un espacio ficcional que, por un lado, tiene un autor, por otro, se sabe ficcional, y además, ese mundo narrativo-literario no tiene un símil en la realidad extradiegética. Líneas más arriba citaba de Zipes que el mundo del cuento de hadas también fue creado por un escritor y éste espacio sirve de *contramundo* respecto de la realidad del literato. No importa si el cuento de hadas es oral o escrito, éste siempre tendrá un autor, puesto que en un principio el cuento oral surgió de un individuo; incluso después, en su transmisión, el cuentacuentos lo hace suyo, lo va adaptando a sus necesidades y a las necesidades de la colectividad en la que se encuentre, de esta manera y en esta medida se sigue reescribiendo y recreando, aunque la colectividad y la época son esenciales para la creación de la literatura de tradición oral;⁴⁶ del escritor profesional no hay mucho que decir, la figura autoral queda clara, ya sea en la figura del recopilador de cuentos orales, como pueden ser los hermanos Grimm, Italo Calvino⁴⁷ o, en México, Fabio Morábito⁴⁸ o el que

⁴⁴ Paul Ricœur, *Ideología y utopía*, Barcelona, Gedisa, 2012, p. 57.

⁴⁵ Cfr. Fernando Ainsa, *La reconstrucción de la utopía*, Buenos Aires, Ediciones del sol, 1999, p. 20

⁴⁶ Cfr. Pedro C. Cerrillo, *op. cit.*, pp. 154-160.

⁴⁷ Ellos organizan e imponen su propia huella en los relatos que recopilan. Cfr. Jack Zipes, *op. cit.* En especial el apéndice B. De Calvino, el prólogo a sus *Cuentos populares italianos*, Madrid, 2014.

⁴⁸ Morábito sigue el modelo empleado por Calvino, es decir, selecciona los cuentos que a su parecer son verdaderas creaciones literarias, al ser cuentos orales los traslada al papel “de una manera creativa y flexible”,

reescribe el cuento de hadas, como Ana María Matute, Martín Gaité, Juan José Millás, Antonio Muñoz Molina, Quim Monzó...

Esteban Krotz, por otro lado, evidencia de manera contundente la relación entre utopía y las diversas manifestaciones del folklore popular, incluidos, claro, los cuentos de hadas; sus puntos en contacto van “[...] desde elementos utópicos casi irreconocibles en la protesta contra la dominación actual [...] hasta la visión resplandeciente de una comunidad de hermanos y hermanas [...] desde la reafirmación cerrada de costumbres y símbolos [...] hasta el descubrimiento de una imagen más profunda del hombre que podría ser la del hombre nuevo en un mundo nuevo”.⁴⁹ La cita nos reafirma en primera, el *contramundo* opuesto a la realidad —que indica Zipes—, el enfrentamiento entre el mundo ficcional donde hay una armonía entre los hombres y el otro, el de la realidad extratextual; como ya apuntó Krotz este enfrentamiento es una protesta contra la dominación actual, contra el poder, una salida u otro camino a esa realidad asfixiante por medio de la visión resplandeciente de una comunidad de hermanos y hermanas, de un mundo donde es posible terminar con la opresión, y, después de aniquilada ésta, tomar parte —en armonía— de un rol social determinado.

El fin de la opresión se logra al cumplir con esas leyes morales de convivencia, al comprender los símbolos impuestos por el relato; así el lector tendrá otro camino para vencer o por lo menos atenuar el conflicto entre él y el mundo que habita. El cuento folclórico, insiste Krotz, y también el cuento de hadas, nos presenta una imagen profunda del hombre, de uno nuevo, en un mundo nuevo. En este sentido El mundo mismo se

del mismo modo suprime y añade de su pluma para mantener la verosimilitud en las diferentes historias que recopila. Cfr. Fabio Morábito, *Cuentos populares mexicanos*, México, Fondo de Cultura Económica y Universidad Nacional Autónoma de México, 2014, pp. 7-25.

⁴⁹ Esteban Krotz, *Utopía*, México, Edicol, 1980, p. 100.

transforma o renace a partir del renacimiento de este hombre que ve con sus nuevos ojos ese mundo con el que antes estaba en conflicto.

Otro aspecto importante a resaltar en la utopía y en el cuento de hadas es el papel del lector, escribe Ricœur: “El lector se inclina a aceptar la utopía como una hipótesis plausible. Puede ser parte de la estrategia literaria de la utopía aspirar a persuadir al lector por los medios retóricos de la ficción. Una ficción literaria es una variación imaginativa cuyas premisas el lector acepta por un momento”.⁵⁰

Ricœur apunta que, como cualquier ficción literaria, la utopía también exige un pacto de aceptación entre el lector y el mundo que le ofrece la obra misma. En este sentido, como todo texto literario, la utopía requiere del compromiso del lector para que tenga sentido el mundo ficcional, para que el receptor mismo se comprometa con el mensaje: la obra del escritor. En una poética realista es más sencillo de cumplir este pacto, pues la realidad extradiegética no está muy alejada de la realidad ficcional o diegética —no hay quimeras o monstruos innombrables—, las leyes físicas de una se corresponden más o menos con las de la otra. En los géneros que tienen como base una poética no realista, como es el caso del cuento de hadas, este pacto es, por una parte, más evidente, puesto que implica una mayor exigencia y compromiso del lector. Una nueva realidad desconocida irrumpe y no hay modo de ignorarla. Al ser tratado el mundo de una forma novedosa por el escritor, el lector debe de usar toda su capacidad imaginativa para crearlo, el esfuerzo es doble ya que no recrea la realidad, la crea. Por otra parte, al comprometerse con ese mundo, su inmersión o su experiencia de lectura será probablemente más intensa, por el hecho

⁵⁰ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 290.

mismo de gestar por medio de su imaginación todo ese espacio “utópico”, maravilloso, sobrenatural.

En el cuento de hadas el niño o el lector —no importa la edad— será el actor y el escenógrafo de la historia que está leyendo, como escribí de Benjamin párrafos atrás, en ese mundo maravilloso, lleno de colores, donde todo muta en un instante, el niño o cualquiera que se sumerja en la lectura será recibido como actor, adquirirá el mundo que está leyendo a través de su imaginación y su experiencia, logrando así internarse en esa mascarada, en ese cuento de hadas. En este sentido, la sabiduría que puede obtener el lector de este tipo de narraciones será diferente, puesto que la novela para niños, continúa Benjamin, persigue más el enriquecimiento por medio del contacto con nuevas experiencias, con el encuentro de lo sorprendente, de ese mundo que cambia a cada instante; este tipo de narrativa cumple, de este modo, una función vicaria: enfrenta al lector con experiencias sorprendentes y únicas.

La experiencia y el conocimiento que de esa experiencia adquiera el individuo se obtendrá por medio de la asimilación de ese mundo sorprendente, por tanto, el compromiso que conlleva ese pacto de realidad lo es todo, en él están implicados la construcción del goce y del conocimiento. Si el lector deja de imaginar o creer en las hadas, en el país de Nunca Jamás estos dejan de existir y el conocimiento no será revelado, porque éste no se encuentra fuera de la ficción misma, no es un apéndice extradiegético, un pastiche de versos puestos al final de la historia, es, al contrario, parte vital del hecho literario, su núcleo mismo, el texto literario trasciende hacia el lector, lo transforma, lo alecciona con la historia misma que le ha sido narrada.

La siguiente relación posible entre el cuento de hadas y la utopía es precisamente en este “*contramundo* respecto de la realidad del cuentista” que indica Zipes. En la utopía

sucede exactamente lo mismo, porque ésta es una otredad, el otro lado del espejo, para Zygmunt Bauman: “Una utopía es ante todo una imagen de otro universo, diferente del que se conoce por experiencia directa o por haber oído hablar de él. La utopía, además, prefigura un universo enteramente creado por la sabiduría y la devoción humanas”.⁵¹

La “imagen de otro universo, diferente del que se conoce...” es exactamente lo mismo que el mundo de los cuentos de hadas, que ese “*contramundo*” del que da cuenta Zipes. Ambos funcionan de la misma manera, son dos extraterritorios, es decir mundos separados de la realidad extradiegética que muestran otro orden al existente y que permiten o “prefigura[n]” —en palabras de Bauman— una mejor convivencia entre los seres humanos.

La “sabiduría y la devoción humanas” que el filósofo señala no son muy diferentes de la experiencia ni de la sabiduría ni de la moralidad implícitas que transmiten los cuentos de hadas, necesarias para que ese “otro mundo” sea una especie de “paraíso”. Son estas fuerzas las que permiten la integración, resolver ese conflicto en el hombre.

El construir un mundo totalmente opuesto a la realidad extraficcional, esto es, que aparezcan elementos sobrenaturales o al menos se sugieran en la narración,⁵² permite tener un ojo más crítico del propio entorno en el cual se desenvuelve el lector por las diferencias tan tajantes entre uno y otro mundo; simplemente al compararlos o al contrastarlos, el lector ya está reflexionando sobre ellos, encuentra aspectos positivos y negativos entre uno y otro. Los valores, las leyes que lo rigen o regían son subvertidos porque estos no permiten o permitían la comunicación, la asociación colectiva, el bienestar del individuo. “El sueño

⁵¹ Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos. Vivir en una época de incertidumbre*, México, CONACULTA y Tusquets, 2008, p. 138.

⁵² El contraste de realidades es acentuado en todas las poéticas no realistas: La fantástica, la maravillosa, la de la ciencia ficción, incluso lo extraño y el terror, que puede o no tener elementos sobrenaturales.

utópico precisaba dos condiciones [...] sensación de que el mundo no estaba funcionando como debía y que difícilmente podría arreglarse sin una revisión total. Segunda: [...] se necesitaba confiar en que, bajo la dirección humana, el mundo pudiese ser moldeado de un modo más adecuado para satisfacer las necesidades humanas [...]"⁵³

Las personas se dan cuenta de que su mundo no funciona como debiera, en primera, al notar su propia relación con éste, cuando la interacción no es armónica, cuando no se construye por ambas partes: sociedad y gobierno; en segunda, este orden para evidenciarse requiere tiempo, de que el individuo permanezca inmerso en él sin posibilidad de mejorar su situación. La estructura política y social se anquilosa, no muestra evolución alguna, y en consecuencia, no hay lugar para el cambio. El Estado, entonces, tratará de perpetuarse por medio de una ideología.⁵⁴ En este tipo de gobiernos no existe el movimiento porque lo que se busca es legitimar esa estructura social. Por ello, “[...] todos los proyectos utópicos aspiran a reemplazar al Estado [...] tanto las ideologías como las utopías se refieren al poder; una ideología es siempre un intento de legitimar el poder, en tanto que la utopía es siempre un intento de reemplazar el poder existente por algo diferente [...] en la utopía esta transferencia de poder es sencillamente afirmada y no se exponen los medios prácticos para instrumentar el sueño”.⁵⁵

Si pensamos en los cuentos de hadas del siglo XX, en sus reescrituras, estos son un arma social, en el sentido en que su mundo ficcional se opone completamente a la realidad en la cual son escritos y de este modo, por contraste, la señala, hace evidente su modo de regirse. Un ejemplo claro es la novela de Sánchez Ferlosio *Industrias y Andanzas de*

⁵³ *Ibidem*, p. 139.

⁵⁴ *Cfr.* Paul Ricœur, *op. cit.* La parte I, dedicada a la ideología.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 306.

Alfanhuí (1951).⁵⁶ Aquí la realidad —en una primera lectura— es totalmente opuesta a la extradiegética; además, muchos personajes como don Zana, una especie de dictador, son ironizados, y este mecanismo sirve en dos sentidos. Porque la ironía en la utopía, escribe Ricœur: “[...] puede suministrar un instrumento crítico para socavar la realidad, pero también representa un refugio para resguardarse de la realidad”.⁵⁷ Y para evitar, por supuesto, la censura y los posibles castigos que la crítica a ese sistema de gobierno acarrearía. Ya que, al ser un cuento de hadas, una ficción completamente ajena de la realidad extratextual, de ningún modo —en una primera lectura o en una lectura “ingenua”— podría relacionarse esa utopía con la realidad que sufre el lector y el escritor de ese momento histórico particular.

En un primer acercamiento el cuento de hadas y la utopía parecerían completamente ajenos a la realidad, una evasión, una especie de juego —ambos conceptos vitales en estas estructuras narrativas—, pero no hay prejuicio más erróneo que ése, puesto que ambos géneros ficcionales están comprometidos con su espacio y su tiempo, no podemos deslindarlos de su contacto con la realidad, porque justamente nacen de ella, de ese choque de realidades que es necesario para que este tipo de narraciones exista. Además, es instrumento de denuncia social, discurso crítico a un sistema de valores estancados. Muchas veces sólo el cuento de hadas es el que permite esta crítica al sistema, el que logra evitar la censura y esto es gracias a su propia estructura, a su poética no realista y al uso, necesario, de la utopía como parte integral del género.

Esta crítica al sistema político y social lo realiza implantando una nueva manera de gobierno. En este sentido es muy importante “el poder” que señalaba Ricœur, puesto que el

⁵⁶ *Cfr.* Jael Tercero Andrade, *op. cit.*

⁵⁷ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 324.

cuento de hadas tratará de legitimarlo de manera distinta, implantando una nueva forma de gobierno, de regir el mundo, la mayoría de las veces éste se ejercerá por las personas más justas, como es el caso de *El verdadero final de la Bella Durmiente* de Matute; pero en otras, el poder sólo se podrá ejercer desde los exilios de la imaginación, como son los casos de *Luna lunera* de Rosa Regàs o *Tonto, muerto, bastardo, invisible* de Millás. La utopía pone en duda, como el cuento de hadas mismo, la credibilidad de los diversos sistemas de autoridad, ya que estos han excedido la confianza que de ellos se tiene, y de este modo, poniendo en duda su legitimidad.⁵⁸

¿Qué hace evidente la confrontación de la realidad extradiegética y la diegética en los cuentos de hadas? El movimiento o la falta de éste. Cuando un régimen, por lo regular autoritario, quiere perpetuarse no existe una evolución, un proceso de renovación en el aparato político, las leyes se estancan, no hay una renovación en el poder, por tanto, no hay movimiento social posible, las clases sociales son inamovibles, no se puede pasar de una a otra pues la autoridad tratará de perpetuarse, esto es quedarse fijo en su posición de poder. En el cuento de hadas y la utopía, por el contrario, renuevan las relaciones de poder y de autoridad, porque ambas estructuras ficcionales están intrínsecamente relacionadas con el cambio, esto quiere decir, que las dos están en constante transformación. Si no fuera de este modo, no podrían señalar o contrastarse con diversas realidades extradiegéticas pertenecientes a un tiempo y lugar determinados. No existirían diferentes Caperuzas o Bellas durmientes a lo largo del tiempo. Lo logran gracias a un mecanismo narrativo que es fundamental tanto en el cuento de hadas como en la utopía: La reescritura a través de la intertextualidad.

⁵⁸ Cfr. *Ibidem*, p. 59.

¿Qué pasaría si la utopía y el cuento de hadas no se reescribieran? Ambas dejarían de contrastarse con su realidad extradiegética y no tendrían ese fin último que ya se señaló: resolver el primer conflicto del hombre para poder ser parte de una sociedad determinada. Su función última radica en lo social, en que el hombre se relacione de la mejor manera con su mundo. Así, para Ricœur: “[...] una utopía es no sólo un sueño, sino un sueño que aspira a realizarse. La utopía se dirige a la realidad; trata de alterar la realidad. La intención de la utopía es seguramente modificar las cosas establecidas [...]”⁵⁹

Tanto el cuento de hadas como la utopía nacen de una insatisfacción surgida de la realidad misma que necesita ser subsanada de alguna forma. El cuento de hadas permite un exilio de esa realidad, crea un espacio donde el hombre será reivindicado, obtendrá las herramientas para transfigurarse en un ser libre, para estar en armonía con el mundo, le enseñará a adaptarse a una realidad que cambiará con él, porque el mundo será otro al momento en que el individuo también se transforme. Donde antes había un conflicto sin solución, ahora habrá una manera distinta de afrontar el conflicto, de pensarlo, de reflexionar sobre él. La utopía “[...] pone en tela de juicio lo que existe actualmente; hace que el mundo real parezca extraño [...] la utopía introduce ciertas dudas que destruyen lo evidente. [...] El orden que se ha dado por sentado se manifiesta repentinamente excéntrico y contingente [...] En una época en que todas las cosas están bloqueadas por los sistemas que han fallado pero que no pueden ser vencidos [...] la utopía representa nuestro recurso. Podrá ser una evasión pero es también el arma de la crítica”⁶⁰.

Y esta crítica no se puede sistematizar, en el momento en que el cuento de hadas deja de reescribirse y se convierte en modelo, la crítica desaparece, puesto que la forma se

⁵⁹ *Ibidem*, p. 306.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 316.

institucionaliza y ya no hay más historia que contar. El modelo debe de romperse, de torcerse para que la historia se renueve, para que el despertar del sueño de la Bella Durmiente sea distinto y verosímil con cada época, sólo así se seguirá prolongando hasta estos tiempos y los venideros.

Si lo pensamos desde la intertextualidad —la reescritura—, para Jesús Camarero, “[...] supone que no se añaden unos textos a otros sin más [...] sino que el texto más moderno transforma y asimila el texto más antiguo en una relación auténticamente creativa, constituyéndose en un texto fusionador o sintetizador, cuyo sentido [...] evidencia el fenómeno de re-creación constante de la literatura y la relación intertextual propiamente dicha”.⁶¹

El movimiento es esencial en toda escritura, y si hay un género que por sus características propias sea propenso a la intertextualidad, a la escritura, ese es el cuento de hadas; como indica Zipes: a pesar de que muchas de estas narraciones son etiquetadas como clásicas, esto no vuelve a los cuentos estáticos, “porque están sujetos a procesos constantes de recreación [además] articulan de manera relevante temas problemáticos de nuestra vida [y son de gran ayuda] para enfrentar las injusticias y contradicciones de los llamados mundos reales”.⁶²

Las obras que se analizarán en los siguientes capítulos exponen de maneras distintas estos conflictos humanos y muestran diversos modos de combatir o contrarrestar el peso de una realidad agobiante, de un orden social y político atroz, donde el hombre se encuentra preso y su única libertad son estos exilios imaginativos.

⁶¹ Jesús Camarero, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008, p. 50.

⁶² Jack Zipes, *op. cit.*, pp. 57-58.

2. El espacio utópico en *El verdadero final de la Bella Durmiente*

Los cuentos son renegados, vagabundos, con algo de la inconsciencia y crueldad infantil, con algo de su misterio. Hacen llorar o reír, se olvidan de dónde nacieron, se adaptan a los trajes y a las costumbres de allí donde los reciben. Sí, realmente, no hay más de media docena de cuentos. Pero ¡cuántos hijos van dejándose por el camino!

Ana María Matute⁶³

2.1 Intertextualidad. La tradición narrativa de Ana María Matute

En *La puerta de la luna*, título de los cuentos completos de Ana María Matute, hay un texto: “Los cuentos vagabundos”; donde la escritora teoriza sobre este género, pero también sobre su propia labor literaria. El epígrafe a este capítulo proviene de dicho trabajo y condensa algunos de los aspectos esenciales sobre lo que debe ser una narración infantil.

Resaltan de esas palabras varias características de la tradición popular, se señala el lado vivo, orgánico de estos textos, también el lado cruel y violento de estas historias, la incapacidad para someterlos a un molde, puesto que cada relato es único, fiel a sí mismo, intransigente y rebelde hasta con el propio escritor: “los cuentos son renegados”; además, nómadas, “vagabundos”; esta última palabra es crucial para entender al género, en ella

⁶³ Ana María Matute, “Los cuentos vagabundos” en *La puerta de la luna. Cuentos completos*, Barcelona, Destino, 2010. p. 18.

existe una carga de significaciones sociales, pues los vagabundos pertenecen a los estratos más humildes de una sociedad, pero también participan de ella de forma tangencial, pues en sí, su propia esencia es el viaje, el ir de un lugar a otro sin establecerse en ningún sitio. El cuento, entonces, aparece como un trotamundos que vive en perpetuo contacto con la gente, tanto con el pobre como con el rico, entra en los oídos de los reyes y de los grandes aristócratas, hasta prolongarse en casa del zapatero, del estudiante, se le escucha por las plazas o en la cama antes de dormir.

El cuento no tiene patria porque las tiene todas; va de boca en boca, forma comunidad, y es por ello, escribe Matute, que estos relatos son capaces de adaptarse “a los trajes y a las costumbres de allí donde los reciben”. Esto quiere decir que se empapa de las tradiciones de un pueblo, en otras palabras, de su sabiduría; pero también están inmersos en las problemáticas político-culturales, geográficas del territorio donde son recibidos. No es lo mismo un cuento de hadas en la España del siglo XIX que uno en el mismo territorio cien años después. La ropa cambia, el habla será distinta, aunque el núcleo sea una misma historia, porque ésta reflejará una identidad y una sensibilidad social distinta de acuerdo con la época en que el cuento se cuente, porque la manera de afrontar el mundo y sus problemas serán distintos. La Bella Durmiente del *Pentamerón* será otra a la de Ana María Matute. Esto se debe a que el cuento se acrisola y extiende su imaginación y sus prodigios sobre la realidad misma donde es enunciado.

En los fragmentos que a continuación se citarán, a pesar de que los cuentos son diferentes, hay una realidad social insoslayable que comparten: “La niña tenía la cara

oscura y los ojos como endrinas [...] La niña fea se comía su manzana [...]”⁶⁴ y “La niña de la carbonería tenía polvo negro en la frente, en las manos y dentro de la boca”.⁶⁵

En estas dos narraciones pertenecientes a su primer libro, *Los niños tontos* (1956), vemos descrita la manera en cómo las palabras codifican la identidad y el estrato social de ambos personajes. En la primera descripción tenemos a una niña negra y su color la relega de los demás, su pigmentación oscura la hace fea a los ojos del mundo; en el segundo ejemplo, tenemos otra pequeña, cuya infancia se ve trastornada por la necesidad de llevar dinero a la casa, es una carbonera mimetizada con la propia materia de su trabajo, el carbón. Su cuerpo, lo que muestra de ella al mundo, es negro: “tenía polvo negro en la frente, en las manos y dentro de la boca”; y también el interior ha sido tizado, la boca, la casa de las palabras, del lenguaje está cubierto de aquel polvo. Las niñas de ambos relatos son marcadas, estigmatizadas por la oscuridad de sus pieles, ya sea por nacimiento o por la clase social a la que pertenecen.

En Matute, gran parte de su narrativa se centra en describir estas clases menos favorecidas, sobre todo escribirá de niños, niños inocentes y crueles, espejos donde la sociedad no quiere reflejarse, pero es inútil, porque los cuentos entran por cualquier rendija, no saben de modales, irrumpen en las casas y no hay forma de sacarlos porque en ellos, como dice la escritora, hay algo de “Inocencia y crueldad infantil”, y de “misterio”. El misterio que está en relación con el origen: ¿de dónde provienen este tipo de narraciones?, ¿desde hace cuánto permanecen rodando de pueblo en pueblo?

Matute piensa en el cuento de tradición oral o como dice Rafael Beltrán “del folklore narrativo, que es como decir del universo de conocimientos de una comunidad

⁶⁴ “La niña fea” en *Ibidem*, p. 25.

⁶⁵ “Polvo de carbón”, en *Ibidem*, p. 27.

legado como relatos [...]”⁶⁶ La narradora reflexiona sobre esas historias que se van repitiendo hasta nuestros días: “no hay más de media docena de cuentos. Pero ¡cuántos hijos van dejándose en el camino”. La autora no aclara cuáles son esta media docena de cuentos, pero es indudable que esté pensando en la reescritura de la literatura oral, en esos relatos antiquísimos que perviven en nuestro tiempo. El folklore, dice Beltrán, es un proceso en constante evolución funcional y si un fenómeno folclórico deja de tener vigencia en una comunidad, muere.⁶⁷ Por ello, para no fenecer debe adaptarse a los tiempos que corren o, como escribe Beltrán, evolucionar. El mismo texto de “Los cuentos vagabundos” ejemplifica estas palabras con un cuento: “La niña de nieve”; cuya historia le contaba su abuela en la infancia y que en su madurez descubrió que se trataba de una leyenda ucraniana, la cual adaptaba su abuela a la realidad española en que estaban inmersas.⁶⁸

La propia creación literaria de la autora es prueba de lo que escribe en ese ensayo. El fragmento del primer cuento citado en este apartado, donde se menciona a una niña que tiene la cara oscura y los ojos como endrinas, reescribe un cuento de hadas: “El patito feo”. El cuento de Matute se titula: “La niña fea”; ambos personajes, el de Andersen y el de la escritora española, al final del relato se transforman en seres bellos para su comunidad, aunque, la hermosura del personaje en “La niña fea” se mostrará al morir éste.⁶⁹

En la niña como en el pato la transformación vendrá de súbito, inesperada; también, en ambos relatos, dejará a los personajes secundarios sorprendidos por el cambio que les

⁶⁶ Rafael Beltrán, *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Valencia, Universitat de València, 2006. p. 11.

⁶⁷ Rafael Beltrán, *Rondalles populars valencianes. Antologia, catàleg i estudi dins la tradició del folklore universal*, Valencia, Universitat de València, 2007. p. 20

⁶⁸ Cfr. “Los cuentos vagabundos” en *Ibidem*, pp. 18-19.

⁶⁹ Cfr. “La niña fea”, *Idem*.

acontece a estos seres feos; y por último, su nueva apariencia será necesaria para cumplir su destino.

Y es precisamente en el sino donde se encuentra la diferencia fundamental de ambos textos. En el caso de “El patito feo” al transformarse obtendrá su verdadera identidad y podrá regir la comunidad de los cisnes; en el cuento de Matute, la belleza está relacionada con la imposibilidad de pertenecer a la sociedad, porque la niña sólo será bella al morir, al quedar fuera de la comunidad, de hecho los demás personajes la ven así sólo cuando ella ha roto todos los lazos con la vida.

Ya se mencionó la importancia de la época en la reescritura de los cuentos de hadas. Por tanto, no se puede obviar el mundo que le tocó vivir a Ana María Matute en esta interpretación: la España de posguerra; pues este hito histórico hará que la metamorfosis de su niña fea, sea, sí, un hecho hermoso, pero terrible: “Un día, la tierra le dijo: «Tú tienes mi color». A la niña le pusieron flores de espino en la cabeza, flores de trapo y de papel rizado en la boca, cintas azules y moradas en las muñecas. Era muy tarde, y todos dijeron: «Qué bonita es»”.⁷⁰

La muerte y no la juventud, como sucede en “El patito feo” de Hans Christian Andersen, será quien dote de belleza a esta niña exiliada de la sociedad por sus propias compañeras de colegio. En el caso de “El patito feo” el final es completamente opuesto, el patito, que no era tal, se transforma en cisne: “—¡El nuevo es el más hermoso! ¡Tan joven y tan bonito! —y los cisnes mayores se inclinaron ante él”.⁷¹ La reverencia no sólo indica su ingreso a la comunidad, también pondera la importancia que tendrá en ésta, pues los demás miembros se inclinan ante él, elevándolo por encima de ellos. En cambio, la niña fea de

⁷⁰ *Idem.*

⁷¹ Hans Christian Andersen, “El patito feo” en *Andersen la sombra y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1984. p. 211.

Matute no tiene un lugar en el mundo, sólo es hermosa cuando lo ha dejado, cuando nadie podrá seguir lastimándola y despreciándola. En este sentido, la muerte fungirá como un espacio positivo, como la utopía del personaje, la última posible, pues sólo en aquel territorio dejará de sufrir las vejaciones de los otros niños, además, será bella y, lo más importante, formará parte de una “comunidad”: la de los muertos; será, no sólo aceptada, sino reclamada por la propia muerte, como una hija suya pues existe un reconocimiento por parte de la tierra hacia la niña pues ésta tiene su mismo color, por ello la recoge al encontrar un cierto grado de parentesco, al hacerlo evidente; y el deceso, en vez de mostrar la fragilidad de la existencia, la carne en estado de descomposición, dignifica a la niña fea, la eleva por encima de la sociedad que la despreció.⁷² Finalmente, como los cisnes de Andersen, la sociedad que la ve muerta se inclina ante la belleza de esta mujer negra, se rinde ante la gracia que la muerte le ha concedido a este ser relegado por todos.

En el epígrafe de este capítulo tenemos un ejercicio reflexivo sobre el origen del cuento y su reescritura. En el cuento de “La niña fea” nos encontramos con un ejercicio práctico de lo que es la intertextualidad, pues se resaltó la semejanza entre dos cuentos: “El patito feo” y “La niña fea”.

Es importante definir tal concepto pues será piedra angular en este trabajo. Gerard Genette en su libro *Palimpsestos* lo define de la siguiente manera: “Una relación de copresencia entre dos o más textos, es decir [...] la presencia efectiva de un texto a otro”.⁷³

En “El patito feo” de Andersen y en “La niña fea” de Matute se da esta relación de copresencia, aunque de una manera no puntual, por ende, necesitamos conocer la historia

⁷² Cfr. Itziar López Guil, “Los niños tontos de Ana María Matute: la brevedad como estrategia de narración discursiva en Andrés-Suárez, Irene y Rivas, Antonio, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008, pp. 331-345. En este ensayo la autora analiza las imágenes que están relacionadas con la oscuridad y muestra cómo éstas tienen un “valor” positivo dentro de este primer libro de Matute.

⁷³ Gerard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989, p. 10.

de “El patito feo” para saber que en el relato de la autora española existe esta relación. El primer indicio lo tenemos en el paratexto del título.⁷⁴ Pero si desconocemos la historia de Andersen el título no sugerirá copresencia alguna.

Al reconocer este paratexto como parte de una tradición podremos entonces establecer la relación entre ambos relatos, pues los dos cuentan con un artículo, un sustantivo y un adjetivo, el cual es idéntico salvo por la marca genérica, uno masculino y otro femenino: feo, fea. No podríamos establecer intertextualidad alguna sólo con el título, pero sí al encontrar algunas similitudes en ambas narraciones, como ya se estableció párrafos atrás.

En este sentido nos enfrentamos a la metatextualidad, pues ésta “une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo [...] e incluso, en el límite, sin nombrarlo”.⁷⁵ Como en el caso de “El patito feo” y “La niña fea”. En ninguna parte del cuento de la autora española hace referencia al de Andersen, por tanto su relación es metatextual, relación que se analizará con mayor profundidad en otra novela que será analizada en este mismo trabajo: *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás.

El texto que se analizará de Matute en este capítulo tiene una clara relación con un texto anterior, la obra de la autora se llama: *El verdadero final de la Bella Durmiente*. En este sentido, nos encontramos ante otro fenómeno intertextual, la hipertextualidad, el cual consiste en “[...] toda relación que une un texto B (que llamaré hipertexto) a un texto anterior A (al que llamaré hipotexto) [...]”.⁷⁶ No por ello la metatextualidad dejará de estar presente —en su momento se analizará—, pues en un texto pueden convivir una infinitud de hipotextos, por ejemplo en el texto de Matute conviven los de Perrault y Grimm.

⁷⁴ Cfr. *Ibidem*, p. 11.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 13.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 14.

2.1.1 Tematología: Temas y motivos

Al tratarse de un cuento de hadas clásico, tendremos varios hipotextos lo primero es señalar los que han trascendido su tiempo. No se considera ningún cuento de tradición oral consignado en alguna recopilación para apoyar el análisis, pero sí varios temas provenientes de ésta, únicamente se señalarán las reescrituras de la tradición escrita más conocidas de los cuentos de hadas, puesto que éstas han sido puntualmente señaladas por Matute, sobre todo la de Perrault y los Grimm. Sin embargo, es indudable que el cuento maravilloso y el cuento de hadas tienen su origen en la oralidad, por ello se indica, con ayuda del *Motif-Index* de Stith Thomson, el cual es un catálogo que consigna aquellos argumentos básicos, inalterables en la tradición y que serán comunes a las narraciones de un área geográfica determinada. Los motivos se dividen en grupos: mitológicos, de magia, muerte y sexualidad..., cada uno de éstos se subdivide en argumentos básicos encontrados en la literatura oral.⁷⁷

Para el análisis del tema de la Bella Durmiente me basaré en tres versiones principales, la más conocida será la de inicios del siglo XIX elaborada por los alemanes Jacob y Wilhelm Grimm: “La Bella durmiente”; anterior a ésta nos encontramos con la del francés Charles Perrault de finales del XVII: “La Bella durmiente en el bosque”; y por último o la primera, la que recoge el italiano Giambattista Basile en *El cuento de los cuentos* o *El Pentamerón*, publicado póstumamente entre 1634-1636: “Sol, Luna y Talía”.

⁷⁷ *vid.* S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Indiana, Bloomington, 1955-1958. Consultado en: <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/>

En estas tres reescrituras hay cambios significativos, para hablar de ellos es necesario traer algunos conceptos importantes que ayudarán a hacer el deslinde. El primero será el de Tematología, ésta, para Luz Aurora Pimentel, “es una rama de la literatura comparada que estudia aquella dimensión abstracta de la literatura que son los materiales de que está hecha, así como sus transformaciones y actualizaciones: estudia, en otras palabras los *temas y motivos*”.⁷⁸

Los estudios históricos-genéticos basados en la reconstrucción documental de la transmisión de los materiales temáticos a través del tiempo se consolidó a finales del siglo XIX,⁷⁹ un ejemplo de ello es el *motif-index* de Aarne y Thompson, este acercamiento tematológico permite tejer una red de interconexiones argumentales entre la literatura de tradición oral y la literatura escrita. En este sentido el índice permitirá señalar ese camino que pervive en las obras que se analizarán en este trabajo. No utilizaré —aunque también es un acercamiento tematológico— las secuencias o funciones actanciales señaladas por Propp en el cuento popular, pues los análisis se centrarán, sobre todo, en la relación entre utopía-cuento de hadas, no en el proceso iniciático ni en la evolución del héroe. En *El verdadero final de la Bella Durmiente* de la escritora española existe una ruptura discursiva, espacio-temporal importante, que es donde se da el verdadero aporte de su hipertexto a los hipotextos de la Bella Durmiente que se analizarán en este mismo capítulo, por tal motivo el estudio de las funciones propuestas por el investigador ruso no puede aplicarse en el trabajo.

Los motivos en parte son, como lo señala Thomson en su índice, estos argumentos básicos de carácter migratorio. Raymond Trousson, por su parte, al no ceñirse al ámbito de

⁷⁸ Luz Aurora Pimentel, *Constelaciones I. Ensayos de teoría narrativa y Literatura comparada*, México, Bonilla Artigas, Universidad Nacional Autónoma de México *et al.*, 2012, p. 255.

⁷⁹ *Vid.*, Armando Gnisci, *Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 2002, p. 129

la literatura de tradición oral amplía el concepto, para él un motivo será una situación presentada en sus líneas esenciales, una actitud ya definida, pero que permanece en un estado de noción general, de concepto.⁸⁰ Greimas escribe que son “especies de invariantes capaces de emigrar dentro de relatos diferentes, de un universo cultural dado o, incluso, más allá de los límites de un área cultural, persistiendo a pesar de los cambios de contexto y de las significaciones funcionales secundarias que las vecindades narrativas puedan conferir”.⁸¹

El motivo entonces es una configuración discursiva que se repite a lo largo del tiempo y que migra de una cultura a otra para Greimas; un argumento mínimo para Thomson; una situación representada en sus líneas esenciales, una idea o concepto abstracto para Trousson; una imagen recurrente, una palabra o una frase dicha, por ejemplo, por un personaje: “Ser o no ser”; un *topos*, cristalización verbal de una idea: utopía; el bosque de Caperucita entendido como un espacio simbólico, laberinto interior, espacio irracional y pasional, etc.⁸² Erwin Panofsky, en sus estudios de iconología, aporta la dimensión material, tangible, observable al paradigma de los motivos y que podemos equiparar a una configuración descriptiva del espacio o del personaje. El teórico escribe sobre los motivos: “Ésta [la significación] se aprehende identificando formas puras [...] o sea, ciertas configuraciones de línea y color [...] como representaciones de objetos naturales, seres humanos, plantas, animales, casas, útiles, etc.; identificando sus relaciones mutuas como acontecimientos [...] El universo de las formas puras así reconocidas como

⁸⁰ Escribe Trousson: “Nous avons affaire à des situations déjà délimitées dans leurs lignes essentielles, à des attitudes déjà définies, à des types même — par exemple le révolté ou le séducteur — mais qui restent à l'état de notions générales, de concepts”. En Raymond Trousson, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981. p. 22.

⁸¹ A. J. Greimas y J. Courtés, *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990, p. 269.

⁸² Luz Aurora Pimentel, *op. cit.*, p. 261.

portadoras de significaciones primarias o naturales puede llamarse el universo de los motivos artísticos”.⁸³

La dimensión icónica nos permite señalar y analizar la recurrencia descriptiva de los objetos, espacios o la ropa misma de ciertos personajes que son necesarios en su descripción, serán un motivo cuando dichas prendas u objetos sean indisolubles en su configuración descriptiva. Sería muy difícil construir un hipertexto de “La Caperucita Roja” sin el color rojo de la ropa del personaje principal,⁸⁴ porque ese color en su vestimenta es parte fundamental de la configuración del tema de “La Caperucita Roja”, podrá cambiarse la caperuza por una chamarra u otra prenda si se reescribe el cuento pero sin el color rojo sería muy difícil identificarla con dicho personaje, sin el color pierde parte de su descripción; tanto es así, que en el propio paratexto del título está presente este adjetivo. Sin la presencia del motivo costaría un esfuerzo enorme identificar el tema, aunque no sería imposible, porque un solo motivo no basta para señalarlo, necesariamente debe estar en relación con otros, por ejemplo, el bosque, el lobo y la abuela, principalmente. Si existen otros motivos presentes, puede darse el caso de que al no estar presente el motivo del color rojo, aún podríamos identificar el tema, por ejemplo si dejamos la caperucita, pero cambiamos el color rojo, podría seguir funcionando, sobre todo porque ese motivo “la caperucita” también está en el paratexto del título, pero no funcionaría si cambiamos la palabra caperucita, si la prenda cambia a capucha y después también el color cambió a verde, no podría verse con claridad el tema, a menos que existan otros motivos de ese tema que apoyen a la construcción de ese tema-personaje.

⁸³ Erwin Panofsky, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2015, p. 47-48.

⁸⁴ Podría no estar presente, si otros motivos del tema quedan bien establecidos en el hipertexto: El lobo, el bosque, la visita a casa de la abuela, la comida que le lleva, la entrada del animal antes que la de Caperucita...

En el ejemplo seleccionado, no se podría pensar tampoco en el tema de “La Caperucita Roja” sin el bosque o sin la presencia del lobo o la cesta de alimentos o de la misma abuela, todo este compendio de motivos, en su conjunto, conformará el universo del tema y si en una obra aparecen varios motivos de determinado tema—no es forzoso que aparezcan todos— entonces podemos establecer una relación tematológica entre diferentes textos.

Toca definir el tema, Trousson nos dice de éste que es la expresión particular de un motivo, es su individualización, es pasar de lo general a lo particular. El motivo, por ejemplo, de la seducción se encarna, se individualiza y concreta en el personaje de Don Juan. Se tratará de tema cuando un motivo que aparece como concepto, como una fantasía, se fija, se limita y se define en uno o varios personajes que actúan en una situación específica, entonces esos personajes y esa situación darán nacimiento a una tradición literaria.⁸⁵

Los motivos en este sentido configuran y conforman los temas, y éstos a su vez se encarnan en una diversidad de personajes. Un concepto como el de la seducción conformará al seductor, la avaricia al avaro... Trousson los clasifica en dos: los tema-personaje y los tema-situación. Los primeros son todas esas grandes figuras mitológicas, bíblicas, históricas o aquellas surgidas de las tradiciones nacionales quienes resguardan el valor mítico de nuestra cultura, despojados ya, después de mucho tiempo, de su contenido

⁸⁵ “Qu'est-ce qu'un thème ? Convenons d'appeler ainsi l'expression particulière d'un motif, son individualisation ou, si l'on veut, le passage du général au particulier. On dira que le motif de la séduction s'incarne, s'individualise et se concrétise dans le personnage de Don Juan ; [...] C'est dire qu'il y aura thème lorsqu'un motif, qui apparaît comme un concept, une vue de l'esprit, se fixe, se limite et se définit dans un ou plusieurs personnages agissant dans une situation spécifique, et lorsque ces personnages et cette situation auront donné naissance à une tradition littéraire”. En Raymond Trousson, *op. cit.*, p. 23.

religioso.⁸⁶ Dichos héroes darán una solución a una situación determinada.⁸⁷ Los segundos, los tema-situación son aquellos en cuyo centro se debe recrear o replantear la situación de origen, característica de ese personaje, pues ésta es fundamental para saber de qué personaje se trata.⁸⁸

Las divisiones anteriores de los temas nos indican en última instancia el grado de fijación de los personajes, en los primeros —sin contar los históricos— la fijación es más laxa, pues un don Juan no está atado a una situación histórica, espacial ni narrativa fijas, en cambio en el personaje de la Bella Durmiente es imposible que la situación narrativa, la que responde al motivo de su despertar no esté presente en el relato. El caso de fijación extremo sería el del personaje histórico, pues su situación lo determina, no puede escindirse ni de su época ni de su espacio, esos motivos están presentes en estos personajes incluso si no se los menciona en algún relato donde estuvieran representados. El nombre de Hitler ya configura todo un paradigma connotativo o una serie de motivos que no se pueden obviar de su figura.

Para Panofsky, el primer nivel de análisis, por tanto, se encuentra en la esfera de los motivos, el encontrarlos; el segundo nivel consiste en establecer la relación de éstos con el texto a fin de esclarecer el tema; el tercero consistiría, al pensar en la reescritura, en comparar motivos entre un hipotexto y un paratexto o entre varios paratextos para ver cuáles motivos se conservan y cuáles no, y determinar, del mismo modo, los que se han modificado con el fin de explicar a qué se debe este cambio y qué relevancia tiene en la reescritura misma.

⁸⁶ “Toutes les grandes figures de la mythologie, de la Bible, des traditions nationales et même de l’histoire ont atteint par leur fortune et leur portée significative, la valeur de mythes de notre culture, mythes littéraires ou philosophiques, s’entend, depuis belle lurette dépouillés de leur contenu religieux”. *Ibidem*, p. 42.

⁸⁷ *Ibidem*, p. 43.

⁸⁸ “[...]les thèmes de situation exigent, pour trouver leur entière signification, de voir recréée leur situation caractéristique [...]

Este tercer acercamiento a la obra la llama Panofsky: Significación intrínseca o contenido; y señala que la forma de llegar a ella es “[...] investigando aquellos principios subyacentes que ponen de relieve la mentalidad básica de una nación, de una época, de una clase social, de una creencia religiosa o filosófica, matizada por una personalidad y condensada en una obra”.⁸⁹

Esto quiere decir que cada época dará importancia a ciertos temas, pero también a determinados motivos pertenecientes a estas historias, por ejemplo en el siglo XX y XXI la mayoría de las reescrituras pondrán énfasis en motivos personajes, sobre todo en darle más importancia a los personajes secundarios o a los villanos como sucede en la novela de Matute que se analizará en este trabajo; o incorporar al tema principal nuevos motivos, o variaciones en el modelo actancial, sobre todo cuando el personaje es femenino, en particular a las princesas o a las niñas de los cuentos de hadas, pues éstas antes eran un mero adorno, personajes virtuosos o inocentes cuyo campo actancial estaba cifrado en ser rescatadas, cometer un error y después ser liberadas por el príncipe en turno o liberar o ayudar a sus padres, casi siempre ayudadas de una potencia sobrenatural benéfica gracias a que su corazón era puro. Su acción de una u otra forma era ejemplar. En el cuento de hadas del siglo XX y XXI estos temas personajes han ido adaptándose a un modelo de mujer más acorde con los tiempos de la época, tanto en ideas, como en la situación político-social y cultural, no sólo del país donde se reescriba la obra, sino también del tiempo en que el hipertexto es trabajado. En los casos de las novelas que se analizarán en esta tesis, aunque todas pertenezcan a escritores españoles y se hayan publicado en los diez últimos años del siglo XX, serán distintas sus propuestas escriturales porque los autores pertenecen a distintas generaciones, sus años de formación son distintos, al igual que las lecturas o el

⁸⁹ *Ibidem*, p. 49.

propio canon de cada uno de ellos, también la situación social que les tocó vivir es muy diferente y contrastante. Estas diferencias son acentuadas de acuerdo con su cercanía o alejamiento con un momento histórico crucial en la España del siglo XX: la guerra civil. No es lo mismo vivir la guerra como niño, que haber nacido en la primera posguerra o no haberla vivido. En el relato de Matute el crimen cobra mucha importancia, también el dibujo social del cocinero y su familia, la pobreza del reino, el ocultar a los hijos de la Bella Durmiente de la antagonista para que no los mate. En particular, el episodio en la casona tiene visos del realismo practicado por la escritora en su primera etapa; en Gaité el dibujo de su Caperucita corre a la par con el cosmopolitismo y la globalización del mundo, con los problemas que generan los monopolios o las prácticas más feroces del capitalismo; en el caso de Millás el personaje principal trata de salir del mundo, de esa “utopía” de finales del XX para encontrarse a sí mismo.

Panofsky utiliza los temas y motivos para sus análisis sobre historia del arte,⁹⁰ pero su manera de abordar el estudio de las obras se puede aplicar muy bien al análisis literario y, en particular, al comparativo; pues permite identificar la variación o la reescritura de motivos de un tema a otro o de un hipotexto en sus diferentes hipertextos, logrando, de este modo, señalar qué motivos se conservan, cuáles han desaparecido o se han transformado en los diversos hipertextos de un hipotexto determinado; haciendo evidente el proceso de reescritura que puede estar focalizado, que es lo más común, en ciertos motivos, no en todos, pues muchos o no se reescriben o simplemente desaparecen en los hipertextos o

⁹⁰ *vid. Greimas, op. cit., p. 269.*

hipertextos posteriores.⁹¹ El tema de este modo se modifica. Trousson señala que al prescindir o al reescribir ciertos motivos la estructura misma del tema se verá afectada.⁹²

En “La Bella durmiente”, por ejemplo, es claro este proceso, como hipotexto —en nuestro caso se tomará la primera versión escrita que alcanzó cierta trascendencia, sin considerar las versiones orales, de las cuales sería imposible determinar el hipotexto—, se tomará el cuento aparecido en *El Pentamerón* (1634) de Giambattista Basile. En éste hay dos motivos relacionados entre sí que no aparecen en ninguno de los hipertextos de Perrault, Grimm, ni de la propia Ana María Matute. En este sentido, hay una duda razonable en cuanto al conocimiento de este hipotexto por parte de la escritora española.

Los motivos son los siguientes: “Finalmente llegó a una estancia donde estaba Talía, víctima de aquel encantamiento, y el Rey, apenas la vió,⁹³ creyendo que durmiese la llamó, pero viendo que no se despertaba por más que la tocase y gritase, deslumbrado por su belleza, la llevó en brazos hasta el lecho, y allí cogió los frutos del amor. Y luego la volvió a dejar colocada y regresó a su reino, donde no se volvió a acordar en mucho tiempo de aquello que había sucedido”.⁹⁴ Este motivo está relacionado en el catálogo de Thomson con el argumento de tipo M “Disponiendo el futuro”, “En el tiempo de la maldición” M412 tenemos dos, el M412.1 “La maldición otorga el nacimiento del niño” y M412.2 “La maldición otorga la noche de bodas”. La maldición es el sueño que un hada infiere a la protagonista, el motivo es el F316, cuya maldición fue atenuada por otra hada, motivo F316.1. El motivo T475.2⁹⁵ en el índice de Thompson está asignado no a un texto de tradición oral, sino al *Pentamerón* de Basile, el cual se titula: “El héroe se acuesta con una

⁹¹ Cfr. Luz Aurora Pimentel, “Tematología y transtextualidad” en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, Vol. 41, Núm. 1, 1993, pp. 215-229.

⁹² Trousson, *op. cit.*, p. 45.

⁹³ Al ser una edición que conserva una traducción de principios de siglo XX se respetarán todos los arcaísmos.

⁹⁴ Giambattista Basile, *El cuento de los cuentos o (El Pentamerón)*, Barcelona. José J. de Olañeta, 1991, p. 85.

⁹⁵ S. Thompson, *op. cit.*

princesa en un sueño mágico y engendra un niño”. El argumento señala la importancia que tiene el cuento de Basile en la tradición literaria y cultural, pues dicha escena así configurada aparece por primera vez en la narración del italiano.

Como vemos al inicio del relato de “La Bella Durmiente” el episodio de la violación tiene fuertes raíces en la tradición oral, y a pesar de su importancia es obviado o simplemente desconocido por Matute, en el caso de Perrault, probablemente no fue tomado en cuenta por la importancia pedagógica que adquieren los cuentos de hadas en Francia, a finales del siglo XVII y a todo lo largo del XVIII. Escribe Vicenta Garrido que Perrault “[...] tiene la habilidad de presentarlos [sus cuentos] bajo un pretexto pedagógico, ya que en el Prefacio de la edición de 1695 [...] nos dice que los cuentos “modernos” tienen más valor educativo que las fábulas «antiguas»”.⁹⁶ Tampoco desconocía el autor francés *El Pentamerón*, porque en aquella época se conocían tanto las fábulas de Apuleyo como la literatura artúrica o a los novelistas del Renacimiento italiano como Boccaccio o al propio Basile, de hecho todas estas narraciones alcanzaron mucha popularidad por el gran auge que tuvieron los cuentos de hadas en los salones franceses en el Preciosismo.⁹⁷

La ausencia de la violación en el hipertexto de Perrault se debió a motivos de censura —sea autoimpuesta o no—, pues el cuento de hadas que se escribía a finales del XVII y a lo largo del XVIII en Francia, por una parte era leído delante de la aristocracia y, por otra, debía tener un fin pedagógico y de entretenimiento si quería ser considerado como “arte”. Representar por medio de la palabra a un hombre que desnuda a una mujer dormida y después abusa de su cuerpo, “de los frutos del amor”, para terminar olvidando aquel

⁹⁶ Vicenta Garrido Carrasco, *Mujeres y hadas. Desde el cuento a las reivindicaciones femeninas*, Jaén, Universidad de Jaén, 2015, p. 93.

⁹⁷ Cfr. *Ibidem*, pp. 96-99.

episodio, como si de cualquier cosa se tratase, no era un motivo congruente con los valores estéticos ni morales ni pedagógicos de dicho periodo histórico.

Las recopilaciones de los hermanos Grimm en el siglo XIX se basan mayoritariamente en cuentos escritos, la reescritura no se da a través del contacto directo con la literatura de tradición oral y lo podemos ver con claridad en los motivos del índice de Thompson, pues varios de ellos se engarzan en el episodio del despertar de la Bella durmiente, sobre todo en la escena de la violación. Aquí ya hay un sesgo impuesto por la cultura escrita de la cual recuperan los relatos para sus recopilaciones, además limitaron los alcances del cuento de hadas, pues éstos eran escritos exclusivamente para educar a los niños; de nueva cuenta, al igual que con Perrault, la intención pedagógica fue central en su reelaboración.⁹⁸

Por estas razones era incompatible ese motivo de Basile que iba en contra de la intención misma de ambas reescrituras. Los Grimm se ciñen, por supuesto, al nuevo motivo creado por Perrault que sustituye al de Basile: el beso; el cual se ha popularizado hasta nuestros días, y funciona también como el medio para despertar a la princesa. La función del beso es otro motivo que diverge del aparecido en *El cuento de los cuentos*; pero además, los recopiladores alemanes van más lejos aún, pues terminan la historia de “La Bella durmiente” con el ósculo: “Cuando la rozó con el beso, la Bella Durmiente abrió los ojos, se despertó y le miró dulcemente [...] Y se celebró la lujosa boda del hijo del rey con la Bella durmiente, y vivieron felices hasta el fin de sus días”.⁹⁹

No sucede de ese modo con el relato de Perrault, el escritor francés se ciñe —con cambios menores— al motivo final escrito por Basile: muerte de la esposa o muerte de la

⁹⁸ Cfr. Jack Zipes, *op. cit.*, pp. 330-337.

⁹⁹ Jacob y Wilhem Grimm, *Cuentos completos 2*, Madrid, Alianza, 2009, p. 70.

madre del Príncipe —en el caso de Perrault— para que los jóvenes vivan entonces felices por siempre; aunque el escritor francés transforma completamente la manera en que se despierta la princesa, como ya se señaló fue con un beso. En Basile el motivo era el siguiente:

Ella después de nueve meses, dio a luz dos niños, un niño y una niña, que parecían dos joyas con piedras preciosas, y que atendidas por dos hadas, les pusieron a los pechos de la madre, y como intentaban mamar y no encontraban el pezón, se agarraron a su dedo y tanto chuparon que sacaron la espina, y así fue como Talía se despertó de su gran sueño, y al ver aquellas dos joyas a su lado, se los puso al pecho, y los crió como a su propia vida.¹⁰⁰

En *El Pentamerón* no es el rey quien despierta a la princesa —de hecho en los hipertextos de Perrault, Grimm y Matute será un príncipe y no un rey quien se case con la Bella durmiente—, serán sus propios hijos quienes logren arrancarla de su letargo. El significado cambia radicalmente al ser éstos y no el personaje masculino quien realice la acción “del despertar”, porque, entonces, lo que se enfatizará será la maternidad y no el casamiento.

Otro de los motivos que cambia en los hipertextos son las hadas que otorgan los dones —en Basile no están presentes al inicio del relato. No existen ni las hadas buenas ni la que maldice a la Bella Durmiente. Los seres feéricos tan presentes en Perrault, Grimm y Matute serán poco tomados en cuenta por Basile, y en este cuento sólo aparecerán ayudando a los niños a amamantarse de su madre. En este sentido la presencia de Sol y Luna —nombres de los hijos— es vital en la historia, pues lo sobrenatural estará focalizado en ellos, como una potencia bienhechora que los protege, pues los niños al relacionarse con su madre romperán el hechizo del sueño.

¹⁰⁰ Giambattista Basile, *op. cit.*, p. 85.

La manera en que los niños logran romper la maldición también es destacable, pues lo consiguen con el acto mismo de mamar, de buscar su alimento; esto quiere decir que la madre al sustentar la vida de sus hijos logra conservar la suya. La connotación que tiene esta escena es vital porque nos demuestra que el verdadero despertar de la Bella durmiente sucede cuando deja de ser niña y realiza con plenitud su rol social: el de ser madre. En este sentido el matrimonio o encontrar a su príncipe azul no es lo vital en el hipotexto, como lo será en la versión de los Grimm quienes terminan la historia en el momento mismo en que el príncipe despierta a la princesa y viven juntos para siempre.

En Basile, el rey queda relegado, en el despertar de la Bella durmiente no está presente en los primeros meses de vida de sus hijos, sólo interviene tangencialmente, al embarazarla. La función social queda clara en este sentido, la mujer debe ser madre para dar hijos a la comunidad, para que ésta pueda seguir desarrollándose y conservándose; además, la paternidad queda relegada, el rey no es responsable de sus hijos al inicio de sus vidas. En la historia narrada en *El Pentamerón* ni siquiera conoce la existencia de éstos hasta muy tarde.

Es de suma relevancia que no sea el rey en el hipotexto de Basile quien despierte a la princesa, la violencia no puede ser el medio para sacarla de su muerte simbólica, porque entonces el reino de la Bella durmiente sería sólo un acto de conquista, la acción, entonces, focalizaría a la figura del rey, sería éste el personaje principal, pues gracias a él la princesa volvería a la vida, debido a que éste ejerció la violencia, hizo ostentación de su poder sobre ella. En cambio, al ser los hijos, seres salidos de las propias entrañas de la protagonista, quienes logren devolverle la conciencia deja claro que su despertar, su vuelta al mundo se lo debe a esos dos seres que son parte de ella, que pertenecen y les pertenece por derecho

de sangre el reino dormido, simbólicamente es la maternidad la causa de su regreso al mundo.

Así, Sol y Luna serán los verdaderos herederos de ese castillo, no el padre, puesto que han sobrevivido sin su ayuda. La princesa cumple su rol como mujer al ser madre; aun dormida su cuerpo produce abundante leche para alimentar a sus hijos y así ayudarlos a crecer.

Esta capacidad de nutrir no sólo se refleja en el acto de amamantar, sino en el mismo nombre del personaje; y éste es otro motivo del cual carecen las demás reescrituras. En Basile, la Bella durmiente tiene nombre: Talía; éste puede pertenecer a una musa que preside la comedia y la poesía ligera o, dependiendo de la versión, es una Gracia, hija de Zeus y Erínome, que junto a sus hermanas preside la vegetación.¹⁰¹ Hay que recordar que el cuento pertenece a la época del Barroco, donde el conocimiento y la reescritura de los mitos grecorromanos era algo fundamental en todo quehacer artístico.

Escribe Joseph Campbell que: “Las Gracias constituyen tres aspectos de Afrodita [...] y las Gracias son su reflejo en cuanto poderes que mueven la energía del mundo. Eufrosine es la Gracia que representa la alegría del resplandor que sale al mundo, [...] Aglaia, cuyo nombre significa «esplendor», significa la energía que regresa a la deidad. Talía [...] significa «abundancia», las mantiene unidas a ambas”.¹⁰²

Talía es el modelo materno de la Italia barroca, no sólo da su vida por sus hijos, sino que es “abundante”, da vida y recibe vida, resplandece y esplende la energía hacia el mundo y hacia ella misma, además representa uno de los aspectos de Afrodita, la diosa del amor y la fertilidad. En ella está latente una característica esencial de Venus, la mujer

¹⁰¹ Pierre Grimal, *Diccionario de mitología. Griega y Romana*, Barcelona, Paidós, 1981, pp. 489-490.

¹⁰² Joseph Campbell, *op. cit.* pp. 377-378

como soporte del universo, como puente de vida, de la energía vital que se da al mundo y que regresa a ella.

Talía en un texto italiano: *La practica musicae* (1496) aparece como el nombre dado a la novena Musa. En este texto, citado por Campbell, hay una frase que es pertinente para este análisis, pues se menciona con un epíteto, además se encuentra en una configuración espacial que recuerda mucho a la Bella Durmiente: “Talía Silenciosa [...] se halla bajo el umbral de la tierra”.¹⁰³ Campbell explica así el silencio o el sueño de Talía: “Si no aceptamos el mordisco de la muerte, no podremos oír el sonido del universo; ésa es la razón por la que Talía guarda silencio”.¹⁰⁴ Como se ve en la cita anterior, hay dos motivos de la Musa Talía en la princesa del cuento que nos ocupa: la muerte o el sueño que espera su despertar para oír el sonido del universo, el berrido de la vida —en el caso del personaje de la Durmiente. Hay que morir para dar vida y para ello hay que transformarse primero, dormir el sueño de la crisálida para salir convertida en mariposa o perder la conciencia para amanecer en el tiempo de la maternidad, de la procreación, de la prolongación de la vida.

No podemos, por tanto, escindirnos del mundo cultural en que el cuento fue creado, pues éste explica simbólicamente el actuar del personaje en esta historia en particular. Después, en las reescrituras posteriores de finales del siglo XVII, en todo lo largo del siglo XVIII y XIX perderá el nombre porque la mitología grecolatina, en particular la creada para explicar a las Gracias y a las Musas dejará de ser relevante, como sí lo era en el Renacimiento y en el Barroco. Talía en siglos posteriores ya no simbolizará un aspecto de Venus, en ella no estará cifrado un aspecto esencial de la diosa del amor, como es la abundancia y el sueño que espera el despertar para escuchar la música del Universo.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 379.

¹⁰⁴ *Idem*.

El contexto sociocultural explica el simbolismo del cuento, puesto que cada historia responderá a las problemáticas de su época, por ello en el tiempo que vivió Basile tan importante es el nombre de la Bella Durmiente como el motivo de la violación, pues está en perfecta concordancia con el pulso de la época. En cambio, para Perrault y para los Grimm, esta escena iba no sólo contra los valores estéticos sino contra la moral propia del Preciosismo, del Neoclasicismo y del Romanticismo.

A mediados del siglo XVI y comienzos del XVII Italia fue marcada históricamente por la llegada del emperador del Sacro Imperio Romano, Carlos V, quien en 1527 entró, saqueó y expolió la península. Su arribo trajo muchas tribulaciones, además dejó en el pueblo italiano un sentimiento de derrota por haber sido conquistado por la corona española y gobernado por un hombre extranjero. Aunque la llegada de Carlos V también significó un impulso a los viajes hacia América y la pronta mitificación de los navegantes quienes descubrieron un nuevo mundo repleto de riquezas inimaginadas, las cuales se podían obtener a través de las armas, de la violencia ejercida de un pueblo sobre otro. Todos estos acontecimientos, y otros, por supuesto, como la pugna entre reformistas y contrarreformistas permeó en el imaginario cultural de los italianos.¹⁰⁵

En “Sol, Luna y Talía” podemos ver tanto el proceso de conquista, como el viaje de los navegantes. El rey, en el relato de Basile, entra como Carlos V, un navegante-conquistador, en un reino ajeno, desconocido: “[...] a un Rey que iba de caza se le escapó un halcón, que entró por la ventana de aquel palacio [...] el Rey hizo que trajesen una escala de vendimiador, y él mismo en persona quiso escalar aquella casa, para ver qué había dentro [...]”.¹⁰⁶

¹⁰⁵ Cfr. William Fleming, *Arte, Música e Ideas*, México, Interamericana, 1985, pp. 215-228.

¹⁰⁶ Giambattista Basile, *op. cit.*, pp. 84-85.

Debe de resaltarse en esta cita las palabras iniciales del narrador: “un rey que iba de caza”; la frase connota a un rey que gusta de los placeres cinegéticos, sobre todo el uso de las armas para domeñar la naturaleza, para conquistarla; el halcón, en esta interpretación, busca la presa del rey dentro del castillo y éste, sin importar que es un territorio desconocido, vedado, porque no es recibido, se empeña en entrar y lo hace, vence todos los obstáculos que se le presentan para “cazar” a su presa, Talía, que será el premio a su osadía y temeridad.

El rey la observa y la desnuda, acto seguido la viola porque puede, nadie se lo impide, es él quien ha superado las dificultades y ahora “recibe su premio”; toma, en otras palabras, posesión de las riquezas que por derecho de conquista le corresponden: el palacio mismo y la Bella Durmiente.

La misma protagonista deja clara esta relación con el rey: “Talía, al oírla, empezó a disculparse, diciendo que no había sido culpa suya, y que el marido había tomado posesión de su territorio mientras ella estaba dormida”.¹⁰⁷ ¿De cuál territorio habla la Bella Durmiente, de su palacio o de su cuerpo? Por supuesto de ambos, violar a la princesa es violar al reino, avasallarla es hacer lo mismo con su palacio. En este sentido el rey actúa como un emperador, y en el imaginario de la época no existía otro que Carlos V.

En el caso de los hipertextos el rol del príncipe es idéntico, los pobladores de los alrededores le cuentan del reino maravilloso de la Bella Durmiente y lo hermosa que es, y éste, sin dudarlo, se dispone a descubrir y reclamar los tesoros que hay en ese reino mágico; en ambas reescrituras el personaje masculino logra superar una vegetación selvática, mortífera, donde otros han muerto pues no cumplían con las cualidades necesarias para conquistar ese territorio; sólo el indicado, el modelo de todos los príncipes posee los dones

¹⁰⁷ *Ibidem.*, p. 86.

para acceder y hacerse con el reino —como el rey de Basile, los príncipes serán ricos y valientes, rayarán en la temeridad, en pocas palabras, serán unos conquistadores que no se dejarán amedrentar por las advertencias de los pobladores, pues ellos están por encima del pueblo.

En resumen, todos tienen las cualidades de grandes reyes. En Basile es claro quién es su modelo. El mundo por el que se desenvolvía el escritor era el de la corte. Giambattista fue cortesano, poeta áulico, participó en la empresa naval de Candía, recorrió Grecia, fue gobernador en Giugliano y obtuvo el título de Conde de Castelrampa y Conde de Torono, además fue fundador de la Academia de los Ociosos a la cual perteneció también Quevedo. Los cuentos de *El Pentamerón* no son un reflejo de la vida de su autor, pero sí está configurada la atmósfera, el tiempo convulso que le tocó vivir, los espacios por donde transitaba Giambattista: el mar y la corte, los viajes y el imperio, el descubrimiento y la conquista.

Las narraciones de *El cuento de los cuentos* están inmersas en esta época, la estructura del libro emula al *Decamerón* de Bocaccio. Giambattista aunque escriba sus historias en lengua vulgar y decida abandonar el latín y la lengua toscana, y trate de emular el habla coloquial del pueblo napolitano, no abandona su bagaje cultural;¹⁰⁸ en el cuento que nos ocupa no sólo está el nombre de Talía, también el de Medea y ambos tienen las connotaciones de sus diferentes mitos grecolatinos; también la época se ve reflejada en una actividad como la caza; el halcón que escapa del rey para entrar al espacio de la virginal doncella es una escena que muchos escritores utilizaron y utilizan en su tiempo, en España, quizá la más memorable esté en la obra renacentista de Fernando de Rojas, *La Celestina*, el encuentro en el jardín de la doncella, donde Calisto entra buscando a su halcón y termina

¹⁰⁸ Cfr., *Ibidem*, pp. 3-6.

perdido o furioso por Melibea hasta terminar afirmando: ¹⁰⁹ “Melibeo soy y a Melibea adoro, y en Melibea creo y a Melibea amo”.¹¹⁰

Las características del rey en el hipertexto de Basile señalan un estereotipo del hombre de la época, éste visto como un conquistador, como un aventurero que refleja la obsesión por descubrir tierras lejanas, “El Dorado”, y además conquistarlas. Carlos V es el ejemplo perfecto de este hombre ideal. El escritor barroco no puede escindirse de la fuerza de la cultura sobre su lengua, a propósito escribe George Steiner: “La generación y la emisión del lenguaje [...] representa y refleja las relaciones de poder, las jerarquías convencionales y fortuitas de la unidad social”.¹¹¹

El discurso en el Barroco y en todo el clasicismo dieciochesco y en el siglo XIX perteneció al hombre, y la palabra estaba imantada de la época de quien la ostentase. Por ello, el personaje del rey en Basile, en Perrault y en los Grimm no será muy distinto, el cambio más significativo se deberá a la adecuación de las relaciones de poder, de las jerarquías y valores morales propios de cada sociedad, de cada época.

El personaje masculino, en el contexto del Preciosismo y del Romanticismo, no puede estar casado, la moralidad de la época impone que el motivo sea reescrito, y así, el gobernante pasa a ser el hijo del que ostenta el poder: el príncipe. El personaje de la esposa también será reescrito y ahora el motivo que aparecerá constante hasta Matute será el de la madre; las acciones que realiza no sufrirán grandes cambios, persistirán los motivos de la

¹⁰⁹ Furioso en el sentido que le da Ariosto a su personaje de Orlando en el *Orlando Furioso* o de Marsilio Ficino al conceptualizar su venus terrestre, donde lo furioso es una exaltación de los sentidos carnales: el tacto, gusto y olfato; aunado a una ofuscación de la razón y de los sentidos más espirituales: la vista y el oído

¹¹⁰ Cfr. *Tragicomedia de Calisto y Melibea* consultada en Cervantes virtual: <http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tragicomedia-de-calisto-y-melibea-nuevamente-revisada-y-enmendada-con-adicion-de-los-argumentos-de-0/html/ffe3b10a-82b1-11df-acc7-002185ce6064.html>

¹¹¹ George Steiner, “La distribución del discurso” en *Sobre la dificultad y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 112.

orden de matar a los hijos de la Bella Durmiente y el deseo de dárselos al rey o al príncipe para que se los coma.

Ya sea la esposa del rey o su madre habrá una maldad muy marcada en este personaje; además, otra constante será que al develarse los planes que ésta pensó llevar a cabo, y al ver a los hijos y a la Bella Durmiente a salvo, el personaje sufrirá un fin horrendo. La configuración de esta mujer, en todas las reescrituras, servirá de contrapunto para mostrar la bondad, la ingenuidad y la nobleza de la protagonista; será la maldad y la perversidad en este personaje secundario quien revele el corazón claro del príncipe quien al final se comportará como un esposo fiel y un padre amoroso, y como el rey o el príncipe heredero que la comunidad necesita.

El deslinde entre hipertextos resulta necesario para saber cuál es el que está retomando Matute, el cual es, sin lugar a dudas, el de Perrault, por tanto “el verdadero final” que tiene en mente no es el de Basile, es interesante señalarlo porque enaltece los motivos acuñados por el escritor francés sobre los de los hermanos Grimm, pero se sigue obviando el motivo más violento del cuento: la violación. Además reescribe algunos motivos de Perrault, extendiéndolos, sobre todo, pero este análisis ya corresponde al siguiente apartado.

2.2 En busca de la utopía. Un lugar en el mundo. La verdadera historia de La Bella Durmiente.

2.2.1 La reescritura de Selva. Los personajes secundarios también tienen un pasado. Ana María Matute al escribir su novela tiene presentes dos textos, el de Perrault y el de los hermanos Grimm; en el comienzo de su obra lo deja claro: Todo mundo sabe que, cuando el Príncipe Azul despertó a la Bella Durmiente, tras un sueño de cien años, se casó con ella [...], llevando consigo a la mayor parte de sus sirvientes, la condujo [...] hacia su reino.

Pero ignoro por qué razón, casi nadie sabe lo que sucedió después [...] éste es el verdadero final de aquella historia”.¹¹²

El resumen que nos presenta el narrador se ajusta más al del cuento de los alemanes, cuya historia, al despertar la protagonista y sus súbditos, finaliza con la boda. Por tanto, si tenemos en consideración el cuento del francés, la novela breve de Matute al tratar de “lo que sucedió después” nos da ciertas pistas para pensar que su reescritura se basará en este hipotexto, como sucede en realidad.

Ya en el inciso anterior se resumió el texto de Perrault. La relación entre la madre del príncipe y la princesa, al menos en su síntesis, no cambia; hay un deseo de aniquilar a la esposa de su hijo y a sus nietos: “[...] deseo que mañana por la noche me presentes, bien guisado, con nabos y berenjenas en una 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” (*Verdadero final*, pp. 47-48), y “[...] mañana por la noche quiero que guises, con la mejor de tus salsas y aderezos, a mi nuera la Princesa” (*Verdadero final*, p. 90).

Selva al preferir comérselos indica la cercanía que tiene el texto de Matute con el de Perrault, no será una cuestión de celos, como en el hipotexto de Basile, sino por el placer mismo de la carne humana. La maldad de este personaje, si se le puede llamar así, pues ésta proviene de su propia naturaleza, ya que es una ogresa, será explicada, como no sucede en los cuentos de Perrault y Grimm. La reescritura principal de Matute, por tanto, se dará sobre todo en este personaje, cuya historia incluirá la de sus padres, que en versiones anteriores no existía. También aparecerán dos personajes: el cocinero y su esposa —Rago y Erina; éstos cumplirán una de las funciones que en el hipotexto de Perrault realiza el

¹¹² Ana María Matute, *El verdadero final de la Bella Durmiente*, Madrid, Espasa Calpe, 1999. p. 11. A partir de aquí se citará a cuerpo como (*Verdadero final*, p.).

mayordomo Robert; además, conoceremos de ellos lo que piensan y sienten ante el mandato de cocinar a la familia real y sus razones por las que obedecen a la reina madre. Por ello la historia también tratará sobre las motivaciones de los personajes, sabremos sus anhelos, sus miedos, las razones de su comportamiento. Para ello será de vital importancia el pasado, pues así comprenderemos de manera más profunda el actuar de Selva –por ejemplo. El uso de la analepsis será crucial, pues al interrumpir el flujo narrativo y romper la linealidad de los cuentos de hadas anteriormente tratados en el inciso anterior, permitirá que la descripción no sólo ahonde el presente, sino que ese tiempo sea la consecuencia de una acción pasada, redituando en una mayor verosimilitud, pues entenderemos el comportamiento de la madre del príncipe.

Estas digresiones causarán que un análisis sobre las funciones propuestas por Propp sea insuficiente; el héroe, en este caso la princesa, quedará relegada hasta que la historia del pasado de Selva finalice. Por otra parte, permite que la reina madre adquiera matices y una profundidad psicológica que en las reescrituras anteriores no tenía. Del mismo modo, el cocinero y su esposa crecerán en protagonismo, ya no sólo serán los ayudantes que salven a la Bella Durmiente y a sus hijos, a través de trocar a éstos por animales, función que en el relato de Matute lo desempeña el montero Silo, en Perrault también lo realizaba el propio Robert. Serán ellos los opositores de Selva tanto a nivel de acciones como de sentimientos. En síntesis, la diferencia principal con las reescrituras anteriores la hallaremos en el trazo profundo de las historias que se crean a partir de estos personajes secundarios, sobre todo en Selva, la madre del Príncipe Azul.

Este aporte es entendible si consideramos que tanto las versiones de Basile, de Perrault y Grimm tienen una deuda enorme con la estructura del cuento de tradición oral y con los temas y motivos provenientes de dicha literatura. María Nikolajeva escribe: “[...]”

los primeros libros para niños, en imitación de las narrativas populares, también se concentraron en la trama, contentándose apenas con explorar a los personajes y sólo con el propósito de aclarar la moraleja de la historia”.¹¹³ Propp lo deja claro en su estudio seminal, *Morfología del cuento*, cuyo análisis se centra en el cuento popular ruso y particularmente en el actuar del personaje principal, entendido éste como un complejo sistema de funciones — 31 señala el estudioso ruso— que se corresponden entre sí.¹¹⁴

Será a partir del siglo veinte que los autores empezarán a trabajar de una manera más profunda al personaje en este tipo de cuentos o historias de fuerte estrato popular. Por ello, no es de extrañarse que en el caso de la autora española el papel de la reescritura se dé mayoritariamente sobre el personaje malvado o el opositor de la heroína, y sobre la familia del cocinero, síntesis de la clase pobre que habita en la obra y que antes eran vistos como una mera ayuda del héroe. De este modo, los personajes que antes no tenían una relevancia mayor al de su actuar en el cuento de hadas clásico —pienso en todos aquellos cuentos maravillosos de tradición oral y aquellos consignados en el papel hasta finales del siglo XIX— en el siglo XX serán retomados para tener una visión más fresca y más humana de éstos y de la historia donde aparecen.

Como dice Nikolajeva, a partir de 1960 se dio un giro notable en la narrativa infantil al modelo funcional o actancial, hacia obras “más psicológicas”, esto es “[...] la desintegración del significado tradicional de trama [...] ya no hay principio ni final en el sentido usual, ni desarrollo lógico hacia un clímax o desenlace; la trama parece haber sido arbitrariamente cortada de la vida del personaje, o es con más frecuencia un mosaico de

¹¹³ Maria Nikolajeva, *Retórica del personaje en la literatura para niños*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 39

¹¹⁴ Vladimir Propp, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 2008.

trozos ensamblados al azar. Por otro lado, el análisis de los personajes es mucho más intenso”.¹¹⁵

En el caso de Matute no todos estos mecanismos funcionan en la obra a analizar y en su narrativa en general. En *Los niños tontos* (1956), primer libro de cuentos de la autora, sí podemos notar este tipo de final abierto, cuyo clímax, la mayoría de las veces, corre a la par que la reflexión del receptor, pues la obra está escrita con un lenguaje metafórico muy acentuado; además la cortedad de los relatos hace necesario que el silencio cobre un protagonismo esencial, pues estos espacios carentes de palabras deberán ser llenados por el lector a partir de los diversos indicios o configuraciones descriptivas, simbólicas o poéticas que se vayan hilando en los textos.¹¹⁶

En *El verdadero final de la Bella Durmiente* la arbitrariedad o la ruptura discursiva —para hablar con más precisión— se dará en estas digresiones y elipsis que harán detenerse a la trama para contar otra que permitirá conocer de una manera más profunda a cierto personaje o personajes.

La madre del príncipe, Selva, seguirá cumpliendo el rol establecido en el cuento de Perrault, pero Matute la configurará a partir de diversos aspectos, no será una ogra clásica, aunque sí el motivo folklórico de perseguir a los niños y a la madre para comérselos seguirá fijo en el texto, en el *Motif-Index* la relación de los niños y los ogros aparece catalogado en

¹¹⁵ Maria Nikolajeva, *op. cit.*, p. 40.

¹¹⁶ Cfr., textos como “El árbol”, “El niño cazador”, “Mar” en Ana María Matute, *La puerta de la luna. Cuentos completos*, Barcelona, Destino. 2010. En estos textos y en otros del libro, la muerte aparece revestida de una descripción poética que logra concebirla como un tránsito, muchas veces, hermoso, pacífico o alegre. En estos cuentos parece que la palabra muerte esté negada, puesto que ésta se configura en las acciones de los personajes o en lo que no se dice de ellos. El silencio y el lenguaje poético describen la muerte haciéndola inasible, indescriptible, casi un sueño prometido, buscado, cuyo misterio está precisamente codificado en lo que no se dice y en las metáforas, que siempre dicen más que la suma o la síntesis de sus elementos constitutivos.

AT327.¹¹⁷ Por tanto, el primer aspecto destacable de Selva sería su físico: “Tenía ojos grandes en forma de pez, y con el contorno muy oscuro [...] A la sombra de los párpados [sus pupilas] parecían negras, pero a la luz de las llamas [...] lucían amarillas y fosforescentes, como el azufre” (*Verdadero final*, p. 24). La descripción de los ojos es interesante; una, por la comparación con los peces, cuyas miradas parecen fijas, inexpresivas, cuya circunferencia es de un tamaño considerable; dos, el color, parte del negro, como la sombra de los párpados, para terminar en un “amarillo fosforescente” al que se compara con el azufre, el cual se relaciona directamente con el olor del diablo, y que podemos connotar gracias a que en esta descripción aparece otra palabra que nos sugiere el infierno y por extensión las criaturas que lo habitan: “llamas”. El cromatismo es bitonal: negro y amarillo/ sombra y fuego; en primera instancia aparece el “contorno oscuro” de los ojos, “a la sombra de los párpados”; esta negrura hace a los personajes percibir las pupilas como negras; además, la descripción es evanescente, pues tanto la luz y la oscuridad están constituidas dentro de elementos inasibles como es la sombra y el fuego mismos.

La oscuridad es la antesala de la mirada: llama que alumbra y quema, de un amarillo estridente o “fosforescente”, el cual tiene su equivalencia en otra sustancia no metálica, amarilla y cuyo olor es desagradable: el azufre. La mirada de Selva es un fuego que proyecta una penumbra cuyo núcleo es un tizón azufrado y apestoso, no es brasa de hogar, tampoco hoguera para la tribu, su calor no reconforta, al contrario, gracias a las propiedades del azufre y de las ascuas como elementos únicamente negativos se reconfigura en la mirada de Selva una especie de infierno; señala el narrador: “[...] podía descubrirse en aquellas pupilas una llama medio oculta, capaz de prender fuego a cuanto mirase” (*Verdadero final*, p. 24).

¹¹⁷ *Vid.*, S. Thompson, *op. cit.*

Continúa la descripción: “Sus manos eran largas, con dedos muy delgados, con la piel tan fina que se transparentaban las venas [...] tenía uñas largas, bien cuidadas y limpiísimas, que se curvaban levemente como caparazones de crustáceos” (*Verdadero final*, p. 24). En las manos y en los ojos tenemos ciertos elementos que trazan un paradigma relacionado con las criaturas marítimas: los ojos son como peces, pero además la piel de las manos es tan fina que se transparenta y las uñas se curvan como “caparazones de crustáceos”. La descripción de este personaje parece la de un ser acuático. Los caparazones y las uñas connotan una especie de ser huesudo, pero no frágil, pues un caparazón no lo es, dicha cubierta o domo es un exoesqueleto en los crustáceos; las uñas largas, por tanto, dan la sensación de ser defensa y arma, las cuales protegen esa piel delgada y venosa, equiparable a la de los peces o a la de los muertos, cuya piel lívida y fría hace más patente el ramaje del aparato circulatorio.

Selva en esta primera descripción es aficionada al vino, pero no a la carne; de hecho el narrador señala que “la Reina Madre era vegetariana” (*Verdadero final*, p. 24); de este modo, su verdadera personalidad, como sus intenciones irán develándose paulatinamente en la narración. El vino en esta parte del relato es sólo un indicio de sus verdaderos gustos culinarios.

El narrador a continuación describe la boca, en particular la dentadura: “[...] quedaron al descubierto aquellos largos, blanquísimos y relucientes colmillos que casi parecían más propios del jabalí que de una humana criatura” (*Verdadero final*, p. 36). Primero, los dientes son colmillos, cuya propiedad sirve para desgarrar el alimento y poderlo digerir mejor; segundo, la triple adjetivación —que es habitual en la escritura de matute—: “largos, blanquísimos y relucientes”; no sólo sirve para describirlos, además focalizan un punto preciso de la boca; esto permite crear un énfasis, darles una primerísima

importancia en cualquier descripción que se tenga de Selva, como sucede a lo largo de la obra; tercero, al compararlos con los de un jabalí los animaliza y si tenemos presente la imagen de uno de estos mamíferos, veremos que es imposible ocultarlos, son consustanciales a la descripción no sólo de la boca, ni del rostro mismo, sino de la bestia en sí, como sucede en este personaje.

Los colmillos en el jabalí son necesarios para relacionarse y enfrentarse al mundo. En el caso de Selva la mayoría de sus descripciones o de su accionar en el relato tiene que ver con aspectos que involucran a los sentidos dentro del paradigma de la comida. Después de la primera descripción, la vemos tomando vino (*Verdadero final*, p. 24), al partir el Príncipe Azul, le indica a la Bella Durmiente y a sus nietos que se los llevará lejos, al campo, acto seguido: “[Selva] parecía muy contenta [...] Dos largos [...] blanquísimos colmillos, la flanqueaban [...] La reina madre palpó con suavidad, uno tras otro, los carrillos de manzana de sus nietos, pasó el dedo índice por la barbilla de la Princesa, muy delicadamente, y su uña larga, pulida y muy cuidada, lanzó destellos” (*Verdadero final*, p. 34). Asimismo, cuando la historia da cuenta del nacimiento e infancia de este personaje aparece esta relación: “[...] ha nacido con toda la dentadura [...] es tan blanca y afilada que no se ha podido encontrar en todo el principado una nodriza capaz de amamantarla. [...] rechazaba con profundo asco cualquier clase de leche y papilla, fue alimentada con carne picada, casi cruda” (*Verdadero final*, pp. 58-59).

Al reflexionar sobre los tres elementos más sobresalientes en su descripción: ojos, uñas y dientes, se puede notar de los primeros que la configuración descriptiva atañe a la percepción de éstos por alguien más, al “cómo los hace sentir”; la mirada no explica si Selva ve bien o mal, la descripción de los ojos afecta a los demás personajes y éstos reflejan el interior y el exterior de la reina madre pues su estado anímico y su manera de accionar en

el relato cambian de acuerdo a lo que proyecta ésta. De este mismo modo Ginés Navarro entiende esta relación el sujeto que mira y los personajes que contemplan la mirada: “[...] la representación desmesurada y caótica es testimonio de la mirada, tanto del objeto como del sujeto al que obedece y expresa”.¹¹⁸

La mirada de Selva se construye con elementos de la naturaleza, no hay un léxico especializado ni científico, el fuego y la sombra, la luz y la oscuridad son elementos primigenios que están presentes en el origen del mundo, por ello las connotaciones se tejen sobre la parte sensorial e instintiva del personaje.

A nivel corporal, Matute describe de Selva las durezas del cuerpo, los huesos salientes, la queratina, aunque en muchos animales las garras son también extensiones óseas. La escritora primero dará paso a las uñas, descritas como garras fortificadas, después los colmillos, ambas partes sirven para lastimar, pero sobre todo para desgarrar el alimento. Los sentidos también involucrados en las manos y la boca son esenciales para la comprensión del personaje, sobre todo tenemos al tacto y al gusto; de ellos escribe Ficino: “[...] los placeres del gusto y del tacto, que son voluptuosidades, o sea placeres tan vehementes y furiosos que remueven a la misma mente de su propio estado y que además perturbaban al hombre [...]”¹¹⁹

El filósofo considera que estos sentidos al necesitar la corporeidad están más alejados de lo espiritual y más cercanos a nuestra parte humana. Dejando de lado las consideraciones religiosas que tiene el filósofo sobre esto, pues éstas no son pertinentes para este trabajo, es cierto que tanto el tacto como el gusto necesitan el contacto físico con el objeto para existir, en este sentido son más carnales.

¹¹⁸ Gines Navarro, *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Barcelona, Anthropos, 2002, p. 110.

¹¹⁹ Marsilio Ficino, *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994. pp. 24-25.

La vista, el oído y el olfato no necesitan un cuerpo activo, más bien pasivo, pues estos sentidos atañen a la contemplación de la luz, del sonido y de los olores. Los sentidos que involucran la piel y los sabores hacen, por fuerza, que el personaje se mueva hacia éstos, por lo cual generan el movimiento del personaje, lo posicionan como un cazador o, para ser más exactos, como un jabalí hambriento. “[...] tomando con mucha delicadeza un pedacito de carrillo de su nieto entre los dedos, murmuró: —Delicioso, delicioso [...]” (*Verdadero final*, p. 42).

Selva en toda la narración se verá de una forma dinámica, como una glotona en busca de su festín, como una bestia oteando su presa para lanzarse finalmente sobre ella; incluso su muerte es completamente dinámica: “[...] detuvo al verdugo que se disponía a arrojar a su nieto a la caldera y, de un salto prodigioso que nadie hubiera podido imaginar en una dama de porte tan altivo y mesurado, se arrojó ella misma dentro” (*Verdadero final*, p. 120).

La desmesura está en el verbo, en el salto, el dinamismo concluye con su muerte pero el transcurso hacia ésta es cinético; ni el Príncipe Azul ni la Bella Durmiente la matan, ella misma se sacrifica al ver descubiertas sus intenciones, su verdadera naturaleza, pues ésta no podía ser vista fuera del claustro del bosque donde realiza sus asesinatos; al mostrar su bestialidad, al dejarse dominar por sus instintos delante de los súbditos y sobre todo ante su hijo, pierde el velo, la máscara, su parte humana que la protegía de ese mundo donde los ogros no pueden existir: el territorio del castillo, el cual niega su bestialidad, su naturaleza, pues hacia dentro está la comunidad, un sistema económico y político, la ley que gobierna a los hombres y la cual se dicta para que éstos no acaben matándose, por tanto su sacrificio no sólo es comprensible, es necesario. Más adelante se hablará con más cuidado del espacio propio de Selva y también de la relación de la utopía y el juego.

En resumen, por las partes descritas de la reina madre nos encontramos ante un monstruo, ya que “Lo monstruoso viene dado [...] por la alteración de tamaño, orden y distribución de las partes y las relaciones que los rigen [...] [o] por la ausencia de partes propias o por la presencia de partes extrañas al propio cuerpo, por la mezcla de elementos heterogéneos pertenecientes a diversas especies de animales”.¹²⁰ En este personaje notamos la exageración de dos partes: de las manos y de los dientes; también son descritos con elementos animales: las uñas como “caparazones de crustáceos” y los dientes como los de un jabalí; los ojos son similares a los de los peces.

Después de la segunda parte de la obra se descubre que Selva es una Ogra (*Verdadero final*, p. 96), pero sus características rompen con la tradición de los ogros. Carol Rose describe a estos monstruos como una especie de humanoides grandes que derivan de los gigantes, con una estructura corporal considerable pero con muy poco intelecto; poseen una fuerza física brutal, tienden al canibalismo, son rudos, sedientos de sangre y la mayoría de las veces terminan burlados por el héroe o por niños inteligentes. Además, indica que el nombre de “Ogro” probablemente fue inventado por Perrault o por Madame d’Aulnoy.¹²¹

Hay diferencias en las características físicas entre los ogros y Selva. Una, en ningún momento el personaje de Matute deja entrever una inteligencia menor al de cualquier personaje de su historia; dos, las características físicas tampoco se ajustan a la ogresa; por ejemplo, la primera impresión que se tiene de este personaje: “En el marco de la puerta se alzaba una silueta [...] Era alta y delgada y, por supuesto, majestuosa” (*Verdadero final*, p.

¹²⁰ Gines Navarro, *op. cit.*, p. 90.

¹²¹ “This is a name [...] to a particular class of giant. In general an ogre is a gigantic humanoid [...] of very little intellect, enormously strong bulk, cannibal tendencies, and easily outwitted by a clever human. The name “Ogre” was thought to be the invention of either of two French authors, Charles Perrault [...] or Comtesse d’Aulnoy [...] Whilst the dialogue between the cannibal ogres may seem gross and bloodthirsty, in the best traditions of fairy tales, there is a certain black humor in the stories [...]” Carol Rose, *Giants, Monsters & Dragons. An Encyclopedia of Folklore, Legend, and Myth*, New York, Norton, 2001, pp. 274-275

22); y cuando la ve por primera vez Risco —padre del Príncipe Azul—: “[...] le había impresionado la belleza salvaje y misteriosa de la princesa Selva” (*Verdadero final*, p. 65). Además, la caza y montar a caballo eran sus aficiones de juventud (*Verdadero final*, p. 61). Las cuales la acercan también a otro tema que es el de la amazona, entre sus motivos se encuentran tres principales: la caza, la preferencia por montar a caballo y la fuerza. Estas diosas descienden del dios de la guerra Ares y de la ninfa Harmonía. Se gobiernan por sí mismas, sin intervención de los hombres. Sólo toleran la presencia de hombres a título de criados y se unen con extranjeros para perpetuar la raza.¹²²

Gracias a la cita podemos notar la incorporación de unos motivos más en Selva, por una parte el padre es el dios de la guerra y la madre, una ninfa, Harmonía. El padre de Selva es un rey que gusta de la caza y de salir a conquistar tierras o en busca de tesoros, y su madre es una potencia benéfica, una bruja blanca (*Verdadero final*, p. 63); también Selva, como las amazonas, gobierna el reino a su antojo cuando muere su marido y su hijo tiene que irse a guerrear, además —otro de los motivos— en la casona donde lleva a la esposa de su hijo y sus nietos para comérselos, los hombres que aparecen sólo son sus criados. Silo, el más importante, es su montero mayor y su misión consiste en asesinar a las personas que la reina quisiera comerse. Las demás criaturas bajo su mando sufren alguna deformidad, no tienen cuello o poseen enormes cabezas o piernas cortas, etc., de hecho no parecen seres humanos, sino monstruos (*Verdadero final*, p. 38).

En síntesis, Selva es un personaje que se nutre de dos temas: los ogros y las amazonas; de los primeros viene ese lado caníbal, animal, sangriento, y por el otro lado, son las diosas quienes nutren su árbol familiar y serán sus motivos quienes gobiernen sus relaciones sociales, su trato, por ejemplo, con los hombres; también de las amazonas

¹²² Pierre Grimal, *op. cit.*, pp. 24-25.

adquiere varias características físicas, es una mujer alta, regia, forzada, le gusta cazar y montar a caballo. En ambos temas está presente el motivo de la fuerza, aunque no es ella quien mate o al menos intente asesinar con sus propias manos a la Bella Durmiente, como sí lo haría una ogra o una amazona, esa responsabilidad en el cuento será delegada, como en el caso de la versión de Basile y Perrault; tanto por las amazonas como por las ogros obtendrá su naturaleza monstruosa, es decir, no humana, pues “[...] el monstruo es producto del peor de los pecados, la mezcla, la unión sexual con el otro inferior e inhumano: los animales, o lo superior maléfico, los demonios”.¹²³ Su madre es bruja, cuenta con poderes sobrenaturales; su padre, un príncipe, si bien belicoso y dado a la aventura, con un territorio estéril; la unión es inhumana y por tanto, para ellos, el peor de los pecados será Selva, la cual será dada en matrimonio con prontitud al conocerse su naturaleza (*Verdadero final*, pp. 61-67), pues como ogra no puede vivir en el reino de los hombres.

2.2.2 La figura del hada en el personaje de Floresta

Otros personajes importantes son los padres de la reina madre. Selva tiene un padre guerrero y una madre con poderes sobrenaturales, los cuales usa para hacer el bien. En el caso de las amazonas —uno de los temas que conforman a Selva— éstas nacen del dios de la guerra y la diosa Harmonía, cuyo nombre está “[...] ligado a la abstracción que simboliza, armonía, la concordia, el equilibrio [...]”¹²⁴ Es decir es una potencia bienhechora que rechaza el caos y la maldad.

En la narración de Matute se cuenta que el padre de Selva era el príncipe de los Abundios, tenía fama de buen cazador y antes de ser rico salió de viaje “[...] con una

¹²³ Gines Navarro, *op. cit.*, p. 91.

¹²⁴ Pierre Grimal, *op. cit.*, p. 223.

escolta armada [...] de veinte soldados [...] todos tenían fama de valientes y esforzados” (*Verdadero final*, p. 54). En ese viaje conoce a la madre de Selva, Floresta, gracias a su llegada “[...] el pequeño principado [...] tan arruinado, prosperó [...] se descubrieron minas de oro, plata y diamantes [...] brotaron pastizales y manantiales [...] La vida parecía haber dado una voltereta alegre [...] La princesa Floresta era en realidad una poderosa bruja extranjera [...] la abundancia que había llegado con ella era pura cosa de magia” (*Verdadero final*, pp. 55-57).

Floresta tiene varias características de las ninfas, como de la propia Harmonía, cuyos atributos se encuentra en la naturaleza, pues éstas hacen florecer la tierra donde pisan. Estas criaturas sobrenaturales aparecen unidas a la naturaleza de una manera armónica, además generan abundancia en el paisaje, aparecen en la campiña, en el bosque y en las aguas;¹²⁵ intervienen, dice Grimal: “como nuestras hadas, en muchas narraciones folklóricas”.¹²⁶ Esta última cita es vital porque las hadas conservan un gran número de atributos de dichas criaturas, pues éstas, como Floresta con el principado, “pueden poner la casa en orden [...] poner fin al engaño y al abuso”.¹²⁷ En resumen, tienden al bien, funcionan como potencias benéficas y benefactoras.

Zipés dice que las características generales de las hadas provienen principalmente de Melusina y Morgana. De la última no trataré pues no tiene relación con el relato de Matute; en cambio Floresta encierra varios motivos del tema Melusina, cuya historia es la siguiente: mientras se bañaba en las aguas del lago un joven la ve, ambos quedan prendados y se comprometen; el hombre la lleva vivir a su lugar de origen y ésta logra que prospere el territorio por medio de su magia; sólo hay una prohibición que su enamorado no la vea el

¹²⁵ Pierre Grimal, *op. cit.*, pp.380-381.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 381.

¹²⁷ Jack Zipés, *op. cit.*, p. 72.

sábado; pasa el tiempo y Melusina da a luz diez hijos, todos con alguna particularidad física, por no decir monstruosa; uno de sus hijos nació con un diente enorme y éste un día mató a cien monjes en un monasterio; el rey rompe la prohibición de ver a la reina Melusina en sábado; se devela el misterio: es una serpiente de la cintura para abajo; el rey la acusa de contaminar su linaje y a la criatura no le queda más remedio que partir del reino en forma de serpiente por el cielo para nunca volver.¹²⁸

Floresta comparte varios motivos: tiene un secreto y es bruja —aunque en el cuento de Matute sí lo sabe el rey—, además, gracias a su magia el principado florece; en el motivo concerniente a su descendencia, Selva nace con una particularidad, es una ogresa, posee unos colmillos iguales a los del jabalí; al igual que uno de los hijos de Melusina —el poseedor del diente prominente— mata a ciertas personas, aunque en el caso de la hija de Floresta será para comérselos, mas no por mera violencia: “Existía, algo apartada de su residencia, una vieja casona [...] Ella [Selva] la hizo restaurar [...] los bosques que la rodeaban parecían ser de su agrado [...] Primero uno, luego otro [...] los niños que se adentraban en el bosque que rodeaba el caserón desaparecían sin dejar rastro” (*Verdadero final*, pp. 61-62).

La configuración del personaje de Floresta se debe a motivos provenientes del tema de la ninfa Harmonía como del tema del hada Melusina. Selva, del mismo modo, es un motivo proveniente del tema de Melusina. Sus padres pertenecen a diferentes mundos: el humano y el sobrenatural; el casamiento con un ser inferior —siguiendo en este punto a Ginés en lo concerniente al monstruo—, será un pecado el cual será tangible al nacer su hija, un monstruo, una ogresa; su físico nos recuerda mucho al hijo de Melusina, aquel que

¹²⁸ *Ibidem.*, pp. 78-81.

nació con un diente enorme, en Selva hay una exageración de sus miembros, y sobre todo de los colmillos que semejan a los de un jabalí.

Madre e hija son totalmente opuestas, mientras que la primera logra crear abundancia en un lugar yermo, Selva sale del territorio de sus padres para cumplir con el llamado de su naturaleza, el canibalismo, el cual será notorio al llegar la esposa e hijos del Príncipe Azul, pero sobre todo cuando la familia abandona el castillo, el mundo el cual se rige con las leyes de los hombres.

2.2.3 Floresta y Selva. Dos nombres, dos espacios, dos maneras de entender el mundo

El último contraste y el cual sirve de enlace para tratar el tema de la utopía es el nombre de ambas protagonistas: Floresta y Selva. Roland Barthes señala que el nombre “dispone de tres propiedades [...] el poder de esencialización [...] el poder de citación [...] y el poder de exploración [...] el nombre propio es de esta manera la forma lingüística de la reminiscencia”.¹²⁹ El nombre propio así visto designa a un sujeto o personaje, lo individualiza y a través de éste se puede aludir completamente a dicho sujeto, pues el nombre apela a su esencia, a él mismo, además de tantear o abrirse camino a lo que uno rememora y abstrae de dicho nombre: “[...] es un signo voluminoso, un signo siempre cargado de un espesor pleno de sentido que ningún uso puede reducir, aplastar [...]”.¹³⁰

Tanto la reina madre como la princesa provocan a partir de sus nombres propios una rememoración, un ejercicio para desdoblar sus esencias, para explorar en esos signos cuáles son las características que las individualiza. Por ello, Floresta nos remite al paradigma de

¹²⁹ Roland Barthes, *El grado cero de la escritura. Seguido de nuevos ensayos críticos*, México, Siglo XXI, 1987, p. 176.

¹³⁰ *Ibidem.*, pp. 177-178.

las flores, pero también, si hurgamos un poco en cualquier diccionario, pues no se necesita una búsqueda etimológica más puntual, nos encontramos que en el DRAE, en la edición del tricentenario, indica en la primera acepción que es un “Terreno frondoso y ameno poblado de árboles” y, en la segunda, “una reunión de cosas agradables y de buen gusto”.¹³¹ En cambio, Selva, en el mismo diccionario consta de tres acepciones, la primera: “Terreno extenso, inculto y muy poblado de árboles”. La segunda acepción: “Abundancia desordenada de algo”. La tercera: “Confusión, cuestión intrincada”.¹³²

En el primer paradigma tenemos agrupados elementos como agradable y ameno; en segundo lugar, lo frondoso nos indica lo contrario a yermo; y como centro está la naturaleza, pero ésta se circunscribe al paradigma del nombre de la reina: a una floresta, a un lugar agradable; en Selva la situación cambia, en todas las acepciones existen elementos que nos indican caos: “inculto”, “desordenada” y “confusión”, “cuestión intrincada”; también existen los elementos que nos hablan de una exuberancia no creada por el hombre, no domada: “terreno extenso” y “abundancia desordenada” y por supuesto el paradigma Selva nos señala cómo es la naturaleza.

En madre e hija, por tanto, hay una correspondencia o una igualdad, ambos nombres nos hablan de la flora, pero la primera es una abundancia benéfica, un lugar que no connota peligro porque es agradable, en citas anteriores ya mencionamos que su llegada lleva al principado riquezas tanto económicas como en recursos naturales, la gente desde entonces vive bien.

Selva representa la naturaleza indomable, caprichosa, exótica, no existe una planeación, todo crece de manera instintiva; el hombre en este tipo de espacios tiene vedada

¹³¹ Diccionario de la Real Academia Española, edición del tricentenario, consultado en: <http://dle.rae.es/srv/search?m=30&w=floresta>

¹³² *Ibidem*. Consultado en: <http://dle.rae.es/?id=XUunklu>

la entrada porque los árboles, las flores, los animales que viven allí están en libertad, no han sido amaestrados, no son domésticos; es un espacio no apto para el hombre; el descanso o el sosiego son imposibles pues no es un espacio donde se pueda establecer una comunidad, no hay leyes que permitan la conservación del hombre, por tanto no existe la cultura ni la civilización.

En las citas ya mencionadas de las descripciones sobre este personaje se ve este lado animal, monstruoso, instintivo; además, el espacio donde ejerce su libertad no está normado por las leyes de los hombres, queda fuera, muy lejos del hogar familiar: “Al cuarto día de viaje, después de atravesar el bosque más espeso y oscuro [...] apareció un claro tan grande que podía contener una gran casona de cuatro pisos [...]” (*Verdadero final*, p. 37). Esta residencia campirana, además, es oscura, no entra mucha luz por la propia naturaleza que rodea el lugar: “[...] se dio cuenta [la Bella Durmiente] que una espesa cortina de yedra tapaba casi completamente sus ventanas (*Verdadero final*, p. 42). La imagen de la casa oscurecida por esta planta trepadora es opresiva, puesto que la yedra se agarra a los muros, los cubre por completo; además en esta descripción cubre incluso las ventanas, éstas permitirían mirar el horizonte, el afuera, pero la yedra, su corporalidad, impide el paso de la luz.

Las connotaciones son claras, tenemos un espacio opresor, cerrado y en penumbra; las paredes y la yedra le cierran el paso a la mirada, no hay un hacia afuera, pero en el mismo sentido, tampoco un adentro, nos encontramos con el trazado de una cárcel o una mazmorra. Además no son flores las que tapian la casa, es yedra, una planta verde oscura, trepadora, salvaje por la manera en que muerde las paredes del espacio donde se encuentra enclaustrada la esposa y los hijos del Príncipe Azul.

En esta casona Selva puede dar rienda suelta a su naturaleza de ogresa; aquí encontramos el nudo narrativo, el cual se establece entre la familia de la Bella Durmiente y Selva; pues la reina se los quiere comer. El conflicto o nudo no sucede antes porque la reina madre no puede mostrar su verdadera personalidad, en este sentido las leyes de los hombres se imponen ante las leyes o mandatos de la propia naturaleza de la hija de Floresta. El conflicto se establece entonces entre dos visiones de mundo: uno civilizado, cultural, con ciertas normas de conducta, el humano; y el otro instintivo, violento, libre, sin más leyes que las impuestas por la fuerza.

2.2.4. El reino y el bosque. Mundos de violencia

Hay, sin embargo, un paralelismo entre este mundo exótico y el regido por los hombres; en ambos la Bella Durmiente debe recorrer una gran distancia para llegar a ellos, pero además los dos connotan peligro: “[...] penetraron en un tramo del bosque donde todo parecía tan oscuro, apretado y retorcido como ella jamás pudo imaginar. Los árboles, las ramas, hasta los helechos se contorsionaban de tal manera que, más que un bosque, parecía un nido de pulpos gigantescos” (*Verdadero final*, p. 17).

En esta descripción de la llegada al castillo, la naturaleza de hecho se presenta más opresiva y salvaje que en la de la casona de Selva, el mundo está retorcido, se contorsiona como un pulpo inmenso el cual se moviera alrededor de los caballos. “[...] mientras avanzaban por aquel bosque [...] los caballos se asustaban, se encabritaban y los servidores, incluso los monteros, huían” (*Verdadero final*, p. 17). El bosque parece vivo, los cerca, como en la casona, los sofoca y hace surgir el terror en los hombres y el despertar del miedo por lo indómito, por lo desconocido. Este bosque rompe completamente con el hipotexto de Grimm y de Perrault, pues el reino al que llega la princesa es tan cruento,

terrible y peligroso como la selva misma, pero además el paisaje es un ser vivo, como un pulpo, dotado de ciertas sensaciones y movimiento que alteran el interior de los personajes confinados en él.

La llegada al castillo es aún más desagradable, su basamento es una zona rocosa, rodeada de niebla, en cuyo centro está el castillo: “—¿Qué es esa cosa negra y viscosa hacia la que vamos? —Preguntó la Princesa [...] —Es el castillo donde tú serás mi reina [...]” (*Verdadero final*, pp. 19-20).

Al hilar las distintas configuraciones descriptivas del bosque y del castillo nos sugieren que éstos son un ser vivo, una criatura sobrehumana o infrahumana, casi un invertebrado, cuyas formas carecen de verticalidad: los tentáculos; o, bien, carecen de un cuerpo definido, son amorfas: “esa cosa negra y viscosa”; además, el movimiento es completamente irregular, elástico, curvo, caótico, frenético y por momentos evanescente, escurridizo, húmedo, baboso, denso: los árboles están torcidos, el bosque parece un enorme pulpo, los animales domesticados y la servidumbre corren despavoridos, el castillo está rodeado de niebla; tal parece uno de esos dioses innombrables, primigenios de las historias de Lovecraft.

Los espacios de Selva y el castillo como se ve tienen la misma carga negativa, la atmósfera en ambos es espesa, el peligro late, está allí en la forma del bosque o en la presencia de la reina madre, en su propia descripción; pero además hay otra coincidencia, y es la manera de gobernarse, en los dos la violencia y el asesinato son necesarios para que éstos sigan existiendo.

En el caso de Selva es claro, la violencia forma parte de su propia naturaleza, es una caníbal, su propia fisionomía es un culto a la sangre: uñas y colmillos colosales. Pero, ¿la naturaleza del hombre es la violencia? Al menos en esta historia así parece, como ya se

comentó el padre del Príncipe Azul era un conquistador y así encuentra a Selva y se casan posteriormente; en su madurez sigue guerreando: “Respecto al rey [...] se encontraba muy lejos de allí, ocupado en alguna de sus continuas guerras. Ni siquiera se había enterado de la aventura nupcial de su hijo” (*Verdadero final*, pp. 24-25).

El tiempo de la violencia, también parece eternizado, más arriba se señaló que desde su mocedad —la Bella Durmiente soñaba aún— Selva reconstruyó el caserón que le servía para devorar a los niños que se acercaban por allí (*Verdadero final*, p. 62); y en el presente de la narración la reina continua con este mismo ritual en ese mismo espacio. Esto es vital porque la casona es vista como un espacio fuera de la realidad, un extraterritorio, una especie de “utopía” falsa, porque ésta no se mueve, se convierte en sistema, este terrorio sólo sirve para dar rienda suelta a sus instintos porque no será sancionado por las leyes sociales.

Risco, el rey, al perpetuar la guerra entre sus súbditos y las demás naciones también inmoviliza el mundo, pues toda la abundancia y riqueza de su principado gira en torno al mundo bélico, sin éste no hay abundancia, no hay expansión del reino, lo que al principio parecía una utopía con el paso del tiempo se inmoviliza; la enfermedad de la utopía es que “[...] se convierte en un cuadro pintado; el tiempo queda detenido. La utopía no ha comenzado aun cuando ya ha quedado detenida. Todas las cosas deben responder al modelo; después de la institución del modelo ya no hay historia”.¹³³

Si se detiene el movimiento, tampoco hay utopía, pues no hay manera en que pueda haber un cambio, una libertad para los miembros de esa comunidad, pues éstos tendrán que jugar el rol social que les corresponde para perpetuar este sistema. Bronislaw Baczko señala: “[...] el poder transforma las representaciones de las sociedades perfectas [...] en

¹³³ Paul Ricœur, *op. cit.* p. 212.

un engranaje esencial del mecanismo que garantiza la estabilidad social y por consiguiente la reproducción del sistema [...] las utopías forman parte del dispositivo totalitario al servicio del poder [...] se trata de bloquear [...] la imaginación y de controlarla [...].¹³⁴

Para seguir en este mundo estable, Selva tendrá que seguir devorando gente y el rey queda obligado a seguir luchando hasta su muerte: “El rey venía derrotado y malherido tendido en un carro arrastrado por bueyes [...]” (*Verdadero final*, p. 30); y “Tú eres mi hijo y, en cuanto yo muera [...] te ordeno que prosigas la lucha que yo he interrumpido momentáneamente [...]” (*Verdadero final*, p. 31). Risco exige del hijo que mantenga este sistema de gobierno, por tanto sus palabras rompen con la idea misma de utopía y del cuento de hadas, porque ésta, según Northrop Frye, debe “[...] permitir a sus habitantes toda la libertad y la felicidad posibles en la vida humana”.¹³⁵ Pero cuál felicidad existe ante un mundo inmóvil, donde el destino de los seres está trazado de antemano, y sobre todo, en un reino cuyo bienestar depende de la violencia y del conflicto bélico.

2.2.5. En busca de la utopía dentro del juego.

El Príncipe Azul contrariado por las órdenes de su padre pondrá en entredicho la violencia del reino, su inmovilidad al reflexionar en él mismo, en sus necesidades, en su manera de estar en el mundo; al disentir con su padre establecerá un conflicto entre el futuro que desea y el ofrecido: “El príncipe seguía con pocas ganas de guerrear por causas que desconocía, contra gentes que desconocía todavía menos [...]” (*Verdadero final*, p. 32);

¹³⁴ Bronislaw Baczko, *Los imaginarios sociales. Memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984, pp. 88-89.

¹³⁵ Northrop Frye, “Diversidad de utopías literarias” en Frank E. Manuel, *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982, p. 55.

y “[...] el joven príncipe abominaba la violencia, y se sentía atraído por la poesía, la música y las aventuras románticas” (*Verdadero final*, p. 66).

Las personalidades disímbolas entre padre e hijo, uno belicoso y otro sensible a las artes, a las humanidades establecerá una fractura no sólo a nivel personal sino colectivo, alterará, de ese modo, los usos y costumbres del reino, al principio únicamente a nivel de pensamiento y después, por supuesto, de acción; porque ante el mandato del monarca pronto a morir, a regañadientes el príncipe irá a guerrear; pero la semilla de la discordia está sembrada, el mundo autoritario se tambalea, el conservadurismo empieza a perder poder, de éste es importante señalar que su tiempo “da prioridad al pasado, no al pasado como algo abolido sino a un pasado que nutre el presente al proporcionarle sus raíces. Aquí es importante la tradición, la afirmación de que algo está vivo y se transmite y la afirmación de que el presente sin estas subterráneas emanaciones del pasado estaría vacío”.¹³⁶

Esta visión del conservadurismo, sólo es posible en el cuento de hadas contemporáneo, debido a que éste tiene la libertad de ir de un tiempo a otro, del pasado al presente y avizorar un futuro; como ya se dijo al inicio de este segundo apartado las digresiones, sobre todo las analepsis son muy usuales en este tipo de relatos a partir del siglo XX, lo que permite un contraste en el mismo mundo de la historia, por ello, Matute puede trazar una realidad conservadora desde su génesis —el casamiento de la bruja con Risco— hasta su decadencia —la inmovilidad que acarrea la guerra como único medio de conservar el reino y la llegada de un nuevo rey que rompe con la inmovilidad del lugar. La inmovilidad, como menciona Ricœur, está en conservar la tradición de hacer la guerra con los demás pueblos, de hecho es el conflicto bélico el que conserva el principado, quien lo mantiene estable y le da su razón de ser, su esencia, pero la tradición inmoviliza el reino de

¹³⁶ Paul Ricœur, *op. cit.* p. 297.

Risco, lo vuelve autoritario, conservador al no permitir un cambio de dirección, una nueva manera de gobierno.

Por otro lado, hay que remarcar el papel de la propia sucesora de Selva, pues ésta no se comporta como la reina madre, ni siquiera comparten naturaleza, la Bella Durmiente no es una ogra ni tiene entre sus placeres el canibalismo. Es una figura sin malicia, inocente, entra en el reino sin percatarse de la hostilidad implícita en él, no comprende las sugerencias del paisaje, las advertencias ondulantes y terribles en su paso por el bosque, es lo opuesto a Selva y a sus sirvientes; por ejemplo, las criaturas que sirven a la reina “Parecían sacudidas todo el tiempo por alguna especie de risita interior, maligna recóndita, astuta y vieja como el mundo. El mundo que ella [la Bella Durmiente] [...] no había tenido oportunidad de vivir (*Verdadero final*, p. 39). La princesa al despertar vuelve a nacer pues el mundo es nuevo para ella, no sabe de maldad porque no la ha experimentado, ignora la dualidad del universo, la dicotomía en todo lo existente: el bien y el mal. No comprende el lenguaje de estos esbirros: “[...] lo que a oídos de la inocente Princesa eran únicamente crujidos de madera, y viento, era en realidad un lenguaje que sólo entendía la reina madre” (*Verdadero final*, p. 39). Es de resaltar, al contrario, la comprensión del lenguaje de las aves y de la propia naturaleza por parte de la muchacha, las cuales le advertían del peligro que corrían ella y sus hijos en la casona: “Hacía rato que los pájaros revoloteaban en el jardín [...] la Princesa prestó atención a sus parloteos [...] —Niña, niña, escapa de este lugar [...] lo que creía entender por la mañana, lo desechaba más tarde; pues todo en la casa parecía apacible y agradable [...]” (*Verdadero final*, p. 43). El personaje no sabe distinguir entre la realidad y la apariencia, las intenciones detrás de una sonrisa o un buen trato, es decir no sabe interpretar el mundo, para ella tiene una sola dimensión porque no entiende

de máscaras, de disfraces, su interior va de acuerdo a su exterior, en cambio Selva es una ogra disfrazada de reina.

La casona será vital, pues en ella se desarrollará el juego del perseguidor y el perseguido, pero también el de las escondidillas, cuando se oculten a los hijos de La Bella Durmiente; además el juego comparte muchas características con la utopía, a mi ver la más importante siguiendo a Johan Huizinga es que: “Se juega dentro de determinados límites de tiempo y de espacio. Agota su curso y su sentido dentro de sí mismo”.¹³⁷ Como se ve el juego y la utopía comparten un espacio propio, alejado del devenir del tiempo.

En este lugar fuera del orden social se da el encuentro con lo sobrenatural, como el hablar con la naturaleza, si bien ya está presente en el relato de Perrault, es parte vital en la narrativa de Matute según María Alejandra Pérez Bucio, quien lo relaciona con el lenguaje ‘ningún’ el cual “[...] no parece ser entendido por los adultos analfabetas para aquellos que va más allá del habla cotidiana [...] puede hablarse de una sabiduría innata en los niños [...] un entendimiento con su entorno que trasciende lo superficial para penetrar la esencia de las cosas que ellos aman”.¹³⁸ La Bella Durmiente es un ser inocente, ingenuo, puro, y para la escritora este estado es necesario para tener una comunión con la naturaleza, para entender el lenguaje de ésta; el mismo amor al príncipe y a sus hijos no rompen esta pureza, pues los sentimientos hacia su familia están llenos de bondad, el cual es el único sentimiento vivido hasta ese momento; de hecho, es el responsable de su entrada a ese mundo violento que le hace olvidar sus temores, las preguntas sobre ese reino feroz: “—¿Éste es tu reino? [...] —Mi reino eres tú y yo soy tu reino. Tras lo cual [...] sus pensamientos se desviaron hacia otros asuntos más placenteros” (*Verdadero final*, p. 17); la

¹³⁷ Johan Huizinga, *Homo Ludens*, Madrid. Alianza, 2017. p. 27.

¹³⁸ María Alejandra Pérez Bucio, *El mundo de la infancia en ‘Olvidado rey Gudú’ de Ana María Matute*, México, El autor, 2005, p. 50 (Tesis de Licenciatura, UNAM).

princesa le pregunta a su amado “¿Por qué han desaparecido el canto de los mirlos, y las flores, y el sol? [el príncipe le responde] [...] ¿qué nos importa? Y se abrazaron, y se amaron, y todo lo demás desapareció a su alrededor” (*Verdadero final*, p. 18). El amor la escinde de la realidad, no la deja reflexionar en los peligros del mundo, su camino consiste en buscar la verdad detrás de las apariencias sin dejar de amar, buscar un equilibrio, que la pasión no sea una venda para sus ojos. Por ello es tan diferente a Selva, un ser que conoce la naturaleza humana pues sabe cómo engañarla, aquel que aparenta entiende lo que es el ser y el parecer. Selva es el personaje que representa la maldad de un mundo inmóvil y por tanto caduco y la Bella Durmiente un ser que apenas nace y ya debe aprender cómo sobrevivir ante esa inmovilidad, ante esa violencia perpetuada; Bella será el motor del cambio, quien permita a los demás personajes mirar el juego terrible de Selva, pero este mirar será activo, Bella tendrá que jugar y salir victoriosa sólo así se dará paso a la movilidad del mundo, al fin de la guerra.

El presente de la narración, después de conocer el pasado de Selva y de Risco, entrará en crisis por las figuras de los sucesores y ello es indispensable puesto que una utopía, para Claudio Magris, “[...] se sitúa entre el mal del pasado y la redención del futuro: es una crisis, una transición. La literatura tiene predilección por los tiempos de crisis y de transición, en los cuales se complace en vivir”.¹³⁹

El tiempo de transición, de crisis en la literatura de Ana María Matute por lo regular se sitúa en un contexto violento o enteramente en la guerra. Para María Teresa Hernández Sánchez la guerra en la obra de Matute será un *leitmotiv* para establecer una crítica social.¹⁴⁰ En *El verdadero final de la Bella Durmiente* es clara la crítica contra la violencia por la

¹³⁹ Claudio Magris, *Utopía y desencanto*, Barcelona, Anagrama, 2004, p. 21.

¹⁴⁰ María Teresa Hernández Sánchez, *El trauma de la guerra civil en Ana María Matute*, El autor, México, 1985, p.33 (Tesis de Licenciatura, UNAM).

oposición de los príncipes; estoy de acuerdo con Pérez Bucio al señalar que la guerra destruirá el estado vital de los personajes,¹⁴¹ pero al mismo tiempo, éstos tomarán conciencia de su situación, dejarán de ser inocentes, por ello será el espacio de este mundo al revés, de la violencia institucionalizada que hará actuar a los personajes de Matute. “[...] la princesa nunca más sería tan cándida, ni el Príncipe Azul, ni los niños tan ignorantes e indefensos” (*Verdadero final*, p. 121).

Para Matute como para otras escritoras de la posguerra, apunta López Viladrich, el personaje adolescente es visto “[...] como una forma de recomponer las piezas de un pasado doloroso, de descubrirse así mismas [sic] [...] [y de este modo] desafiar las normas sociales”.¹⁴² En el caso que nos ocupa tanto *La Bella Durmiente* como el *Príncipe Azul* desde su primer estado de inocencia tomarán conciencia de su situación, irá esquivando las trampas que les pongan al paso, hasta salir victoriosos de los juegos que ambos emprenden contra los padres del Príncipe Azul.

Estos inconvenientes, obstáculos, serán vistos de una manera lúdica, pues los príncipes y los reyes actuarán de acuerdo a sus roles. La reina madre al mostrar su naturaleza de ogra actuará como este ser; el rey al ser un conquistador no podrá dejar de serlo, en este sentido los príncipes jugarán contra estos personajes en sus distintos tableros, la *Bella Durmiente* se enfrentará al instinto de la Reina madre en la casona alejada del reino, donde nadie los pueda molestar; el *Príncipe Azul* desafiará el mandato de su padre muerto en un conflicto bélico. Todos ellos están representando un papel fijo y para Ana Pelegrín “la representación [...] es el acto mismo del juego en el cual en un espacio-tiempo simultáneo, los participantes actores actualizan y transmiten los múltiples elementos del

¹⁴¹María Alejandra Pérez Bucio, *op. cit.*, p. 45.

¹⁴² Tesis de Maestría: María de los Ángeles López Viladrich, *La adolescente en la narrativa de posguerra: Carmen Laforet y Ana María Matute*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2013, p. 24

mensaje poético, nuevo y antiguo, recibido y recreado, uno y vario, sujeto a la ley de la herencia e innovación”.¹⁴³ Es importante recalcar la innovación, puesto que esa herencia señalada por la investigadora será llevada a cabo por el papel de los jugadores en el juego, se trata de innovar y renovar, actualizar no sólo las reglas del juego, sino la manera de entenderlo; en este sentido se modifica la estructura misma que lo sustenta, las reglas que lo rigen, pues los príncipes no están de acuerdo con el rol que les toca interpretar en sus diferentes tableros y por ello el cambio de perspectiva y atributos de los personajes; la princesa no será devorada por la madre ni el príncipe será un ser belicoso como el rey al término de la partida.

Para entender el cambio en la representación era necesario configurar una nueva reina distinta a la actual, por ello, la narración inicia con el pasado doloroso de esos cien años que no vivió la Bella Durmiente y cuyo tiempo repercutió en su reino, el cual empobreció (*Verdadero final*, p. 30), pero además, todos esos años hicieron de ella un ser ingenuo e inocente, más que una niña un animalillo que no entiende de la maldad que rodea al mundo, porque la maldad pertenece al hombre y a su proceso civilizatorio, las bestias no matan por diversión, en ellas no existe la crueldad gratuita: “[...] ovillándose en sí mismo [su corazón], como uno de aquellos animalitos tan suaves y confiados, que caen atrapados en la primera trampa tendida a su paso” (*Verdadero final*, p. 18-19). Esta inocencia intrínseca, la confianza hacia los demás la harán caer en esa primera trampa —y única— que se desarrolla en la estancia campestre de Selva y de la cual aprenderá como indica López a desafiar las normas sociales, a ser partícipe de ese mundo al confrontarlo, al oponerse al estado de gobierno instaurado por Selva, pero no de una manera violenta, sino

¹⁴³ Ana Pelegrín, *La flor de la maravilla, juegos, romances, retahílas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2006. p. 22.

al creer en los demás, al confiar en la bondad de los desconocidos, como los cocineros o el montaraz mayor de Selva.

La manera en que la reina madre le pide al cocinero que prepare a los niños, después cómo éstos junto con Silo los salvan y esconden (algo similar pasa en el juego de las escondidillas), primero uno y luego otro, crearán una repetición, enlazada ésta con las diferentes acciones del episodio: la exigencia de la reina que les cocinen a sus nietos, el matar por parte de Silo un animal para sustituir a los infantes, el ocultarlos por parte del cocinero y su esposa, el llanto o la tristeza de la Bella Durmiente por sus hijos perdidos. En resumen, tenemos las reglas del juego en el tablero de la casona, pero el juego ha cambiado, pues antes a la reina se le obedecía sin chistar, y ahora la pureza de la Bella Durmiente, hará replantearse la representación y los roles de los personajes, pues estos han modificado sus acciones y con ese cambio el acto lúdico toma una nueva perspectiva, el cual trastocará el fin del juego, cambiándolo completamente. La situación que se vive en la casona sería un ejemplo de lo que Huizinga teoriza: “Mientras se juega, hay movimiento, un ir y venir, un cambio, una seriación, enlace y desenlace [...] El juego cobra inmediatamente sólida estructura como forma cultural”.¹⁴⁴ Es importante las palabras de “sólida estructura como forma cultural” pues esta frase nos habla de la herencia del juego en la cultura, lo que más arriba se indicó con Pelegrín sobre la representación, pero también con la innovación pues la herencia cultural no es algo cerrado, es sólido sí, porque permanece en el tiempo, pero éste la va modificando, la adapta a sus necesidades, es precisamente la innovación necesaria para que el juego siga existiendo, pues si no fuera así el juego desaparecería.

La Bella Durmiente juega pero al mismo tiempo rompe con sus reglas, porque no emprende la guerra con Selva en soledad, confía en los demás personajes y éstos al darles

¹⁴⁴ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 27.

un nuevo valor en el juego modifican su propia conducta; esta acción altera el ritmo, los tiempos del juego, la sólida forma cultural que imponía la reina madre en su tablero o más propiamente en la casona. Se sustituye el asesinato por la confianza, por el amor y la esperanza depositados en los diferentes personajes que ayudan a la Bella Durmiente y a sus hijos a evitar la muerte.

En el caso del Príncipe, su ingenuidad y el estado de inocencia que guarda quedan claros en la siguiente cita, pues éste “[...] una tarde triste y dorada, partió con sus hombres y sin tener la menor idea de lo que era una contienda, ni de lo que eran el odio o la ambición, hacia los lejanos campos de batalla, al parecer, le aguardaban las huestes del feroz Zozogrino, al que jamás había visto ni en pintura” (*Verdadero final*, p. 33). Ambos personajes experimentarán sobre sus vidas una maldad que los repele, un conflicto que los lleva a afianzarse en lo que son como seres humanos y gracias a que llegan a conocerse a través de este juego dejan su ingenuidad e inocencia para hacer frente a sus conflictos.

Ambas situaciones nos enfrentan claramente con la violencia, la muerte y con algún personaje que se les opone; los príncipes parecen corderos que van al matadero, pues ni uno ni otro están preparados para una experiencia tan cruenta; son inocentes, sin medios aparentes para salvaguardar su propia vida: la madre y los hijos no saben distinguir un engaño y no tienen la fuerza suficiente para resistir el ataque de sus enemigos; y el heredero al trono carece de pericia para la guerra.

El conflicto bélico para Ana María Matute, según Pedro Manuel Villora, es dual: “Quien la asume, o bien es miembro de la cofradía del terror, o bien está en un proceso de cambio como persona del que puede salir renovado en su madurez, como no en su

escepticismo”.¹⁴⁵ Por tanto la guerra, la lucha violenta entre personajes es visto por la autora como un puente, un portal, un estado de tránsito por el cual discurre el personaje; una madurez que puede ser dichosa, abrirle un futuro —como en el caso de *El verdadero final de la Bella Durmiente*— o ser escéptica y desesperanzadora, sobre todo tenemos la obra de su primera etapa como narradora: muchos relatos de *Los niños tontos* (1956); la violencia de las tías de Paulina en el relato “El tiempo” del libro homónimo (1957); varios cuentos de *Historias de la Artámila* (1961), como “Pecado de omisión” o en una novela como *Los hijos muertos* (1959). La guerra o la violencia en su obra marca la conciencia de los personajes, hay un antes y un después de la brutalidad del mundo, un punto de ruptura y una toma de conciencia a partir del sufrimiento; si bien es un madurar como apunta Villora, es terrible porque los personajes son forzados a ello.

La novela nos presenta así dos mundos o dos realidades que son parte de uno solo, una completamente imaginativa, que es el cuento de hadas y otra la guerra, la depravación, la pobreza; la fantasía o la imaginación no se desligan de este modo de los conflictos de cualquier sociedad. “La creatividad de Ana María utiliza por igual instrumentos del realismo más estricto como elementos propios de una fantasía desbocada [...] al poetizar los rudimentos de la existencia construye un espacio metafórico donde permite que se explen los aspectos más siniestros de la condición humana”.¹⁴⁶

Un segundo espacio donde la fantasía y “los rudimentos de la existencia” están presentes aparece cuando los niños de la Bella Durmiente adquieren protagonismo, cuando éstos son salvados por el cocinero Rago, el cual los esconde en una habitación completamente tapiada y les indica que no hagan ruido, entonces “[...] sus juegos eran tan

¹⁴⁵ Pedro Manuel Villora, *Ana María Matute, Casa de juegos prohibidos (Textos inocentes)*, Madrid, Espasa, 1997, p. 25.

¹⁴⁶ *Ibidem.*, p. 27.

silenciosos como si se tratara de niños mudos. Inventaron un lenguaje de signos [...] Lo que no podían hacer era correr [...] hay quien dice que fue así como inventaron [...] el juego de las damas [...] Día [...] la llevaba con él de cacería por entre los muebles”. (*Verdadero final*, p. 77) El encierro, el exilio de estos niños de la realidad, los fuerza a crear otra, una imaginativa o fantasiosa, Pérez Bucio señala que “La fantasía permite a los niños protegerse de la dureza de la vida —un privilegio del que no gozan los mayores”,¹⁴⁷ pero la fantasía aunada con el juego a veces tendrá, siguiendo a Gianni Rodari, “una función terapéutica. Ayudará al niño a liberarse de ciertas obsesiones. El juego dramatiza al lobo, ennoblece al ogro, ridiculiza a la bruja, establece una frontera más clara entre el mundo de las cosas verdaderas —donde ciertas libertades no son posibles— y el de las cosas imaginarias”.¹⁴⁸ En otras palabras, el juego, al igual que la utopía libera. “Todo juego es ante todo una actividad libre. El juego por mandato no es juego [...] el juego no es la vida [...] más bien consiste en escaparse de ella”.¹⁴⁹ Y tanto juego como utopía se saben fuera de la vida, se realizan lejos del orden social, por la sencilla razón que el tiempo y el espacio dentro de estas estructuras corren a distinto ritmo que el mundo de todos los días. La imaginación y la libertad no pueden regirse dentro de una estructura cuyas leyes sean fijas e inviolables, al menos que esas leyes tiendan a la total libertad y a la felicidad del hombre, pero ello es lo que construye precisamente la utopía, Northrop Frye lo dice del siguiente modo: “Una utopía es un Estado ideal sin tacha [...] capaz de permitir a sus habitantes toda la libertad y felicidad posibles en la vida humana”.¹⁵⁰

¹⁴⁷ María Alejandra Pérez Bucio, *op. cit.*, p. 48.

¹⁴⁸ Gianni Rodari, *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*, Bogotá, Panamericana, 1999, p. 72.

¹⁴⁹ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 24.

¹⁵⁰ Northrop Frye, *Ibidem*. P. 62.

El juego existe sólo fuera de la realidad aunque geográficamente esté dentro de ésta, además en él estamos a salvo, aunque no podemos olvidar que se trata de un mundo donde hay violencia, pero ésta forma parte constitutiva con la esencia misma de jugar y la violencia está presente en el proceso mismo de madurar, de crear una identidad, de soportar las derrotas y mostrar un rostro amable ante la victoria; finalmente nos permite ser empático con el otro, construir una comunidad con todos aquellos dentro del juego. En cierto sentido el ejercicio lúdico construye una utopía, un exilio fuera de la realidad que nos permite vivir mejor, pues también éste consta de sus leyes, de sus espacios, trata de que el jugador sea libre y feliz; no por ello pierde de vista la realidad, pues la necesita para construir su mundo.

Los muebles donde juegan los hijos de la Bella Durmiente se transforman en el bosque, allí dejan de ser niños para convertirse en cazadores; el mismo juego es imagen de un laberinto donde el héroe va en busca de su minotauro o del destino al enfrentar a su propia bestia, la propia o la ajena.

El juego refleja la realidad, la contrasta, lo mismo hace la utopía y el cuento de hadas. La Bella Durmiente y el Príncipe Azul están atravesando su propio bosque real y simbólico, en otras palabras, el proceso de transformación va del exterior hacia el interior, el bosque también connota un laberinto o el tránsito del destino en el cual está cifrado el enfrentamiento con su monstruo: Selva y Zozogrino, respectivamente.

El bosque funge como parte fundamental de la imaginación creadora de Matute, para Sandra Leticia Ríos Martínez: “La imagen del ‘bosque’ le sugiere siempre [a la autora] una gran cantidad de historias y leyendas y representa para ella ‘el mundo de la

imaginación, de la fantasía y el ensueño”.¹⁵¹ Por tanto, será el espacio propicio para el encuentro con lo sobrenatural, con lo otro, con lo oculto e indescifrable: “El bosque es [...] un mundo misterioso, lleno de hadas y duendes, equivalente al cuarto oscuro de su infancia donde se podía soñar y dejar volar la imaginación”.¹⁵² Precisamente en este espacio transcurre la violencia, forma la senda que atraviesa el personaje para llegar a la confrontación con el mal, pero también bajo los ramajes de este ecosistema vivirán las potencias bienhechoras, éstas ayudan a los distintos personajes en su enfrentamiento contra la adversidad, en el caso de la obra que nos ocupa serán el cocinero y su mujer: Rago e Irina; y el montero Silo.

La llegada de la familia real, sus anhelos y la búsqueda de un futuro irán en contra de los deseos de Selva, pondrán en crisis los valores y la estabilidad e inmovilidad de la estructura de gobierno, los súbditos al final no querrán obedecer a la reina. El cocinero y su familia representan la pobreza del principado, a los súbditos, pues vienen huyendo de la guerra y del hambre: “[...] entre guerras y abusos, corrían malos tiempos y contar con un empleo [...] era una gran suerte” (*Verdadero final*, p. 77); Silo, por su parte, lo sobrenatural, lo otro, pues trabaja para Selva, por ello infunde miedo (*Verdadero final*, pp. 69-70), además, “procedía de lejanas tierras y, [...] hablaba una lengua desconocida [...] a veces hablaba con Berro, el hijo mayor de Rago, que sólo tenía cinco años, pero que, al parecer le entendía perfectamente [...] Silo le traía pájaros vivos sin la menor herida [...] también fresas [...] y, en cierta ocasión un pequeño ciervo cuya madre había muerto [...]” (*Verdadero final*, pp. 69-70). Silo al principio obedece ciegamente a Selva, él mata a los humanos que la reina desea comer, pero el contacto con el hijo de Rago logra despertar en

¹⁵¹ Sandra Leticia Ríos Martínez, *Motivos religiosos y alusiones bíblicas en la trilogía ‘Los mercaderes’ de Ana María Matute*, México, El autor, 2007, p. 26 (Tesis de Licenciatura, UNAM).

¹⁵² *Ibidem.*, p. 55.

él cierta empatía con el destino de los hijos de la Bella Durmiente; además, en la descripción anterior este personaje está muy apegado a la naturaleza, la cuida y al mismo tiempo la valora, regala al niño un ave viva, fresas y rescata de un destino aciago a un cervatillo cuya madre murió; en él la naturaleza convive en armonía, todo lo contrario de Selva, cuya naturaleza es la violencia, el canibalismo..., por ello al enterarse de los destinos de los niños dice a través de Berro: “—Yo, Silo, no deseo más muertes. No quiero matar al Príncipe Día”. Berro lo puede entender porque “[...] ‘Los niños del campo’ poseen, a los ojos de Matute, una sabiduría especial que proviene de su relación cercana con la naturaleza. Esa cualidad los convierte en una especie de seres mágicos, revestidos de misterio [...]”.¹⁵³

En este sentido, Silo tiene mucho de niño por esta comunión con la naturaleza, y al mismo tiempo Berro, y los niños en general, poseen algo mágico, sobrenatural, como poder escuchar el lenguaje de la flora y de la fauna.

Pese a que el lector se da cuenta de la treta urdida por Silo para salvar a la familia, la Bella Durmiente y sus hijos se enteran cuando ésta ya se llevó a cabo, además el estado de alerta, el miedo de que Selva se entere de su supervivencia permanece latente en toda la obra; también el dolor sufrido por la princesa al creer a sus hijos muertos no se ve atenuado, pues el dolor, el enfrentamiento con el mal debe darse para construir una utopía. George Kateb escribe: “[...] el dolor [...] constituye un elemento preliminar y necesario para la experiencia de un auténtico placer. Si no hay utopía con un mal radical, tampoco hay utopía sin un mal radical”.¹⁵⁴

¹⁵³ María Alejandra Pérez Bucio, *op. cit.*, p. 62.

¹⁵⁴ George Kateb, “La utopía y la vida buena” en Frank E. Manuel, *op. cit.*, pp. 294-295.

La utopía no puede existir si el mundo va bien, pues la violencia del mundo, el dolor intrínseco en él permite la construcción de este no-espacio, en este sentido, la falta de movimiento, el autoritarismo creado cuando una utopía queda detenida es necesaria para levantar de sus escombros o de esa tierra ya sin matices un contra mundo opuesto a los valores de esa realidad estancada. La Bella Durmiente, el Príncipe Azul y los niños representan esta revolución, el enfrentamiento en sí no es la utopía, sino las resoluciones tomadas frente al dolor o al “mal radical” citado por Kateb.

La utopía, en este sentido, se construye una vez que se ha vencido al mal, porque este triunfo trae consigo un conocimiento recién adquirido, un nuevo modo de pensar y por tanto de gobernar. Para establecer una nueva forma de gobierno se requiere abolir el sistema anterior, por tanto, como dice Judith Shklar, la utopía sirve para condenar,¹⁵⁵ pero al mismo tiempo deja un camino abierto, pues si la utopía concluyera o pasara a ser un espacio cerrado al morir Selva o al conocerse las consecuencias de la guerra con Zozogrino, la utopía tarde o temprano se detendría, se crearía entonces una nueva dictadura, un sistema de gobierno totalmente estancado; por ello “[...] el pensamiento utópico es imaginativo, con sus raíces en la literatura, pues la imaginación literaria está menos interesada en alcanzar fines que en visualizar posibilidades”.¹⁵⁶ Como ya se apuntó, al morir en la caldera Selva, la Bella Durmiente deja de ser tan cándida, aprende que no todas las personas son buenas, que hay fines ocultos tras una sonrisa; el príncipe en lugar de pelear con el enemigo jurado de su padre llega “a un buen acuerdo, que traía la paz a los dos reinos. «Se acabaron las guerras, se acabaron los odios», decían. Por lo menos, eso decían y seguramente deseaban” (*Verdadero final*, p. 77). Ni al final de la guerra se da por sentado el término del

¹⁵⁵ Judith Shklar, “Teoría política de la utopía” en *Ibidem*, pp. 145-146.

¹⁵⁶ Northrop Frye, *op. cit.*, p. 62.

odio, se desea, sí, pero la obra lo deja sólo como posibilidad, no hay un final completamente feliz. Los personajes se tornan más humanos que en las versiones de los hermanos Grimm, Perrault y Basile; el príncipe “[...] derramó algunas lágrimas por el atroz final de la Reina Selva —al fin y al cabo, era su madre [...]” (*Verdadero final*, p. 120). Hay una madurez conseguida después de que el juego finaliza, una nueva visión de ‘un antes y un después’ para sostener la utopía venidera, cuyas bases están en un conocimiento más completo de la naturaleza humana y del entorno, como del aprovechamiento de todas sus capacidades para terminar con el odio y con la guerra, en el caso del Príncipe Azul, el gusto por las artes, esa empatía por las creaciones de los hombres logró sensibilizarlo para forjar una empatía con Zozogrino, verlo justo como a su semejante, y como tal podía entender la importancia de la paz, al menos no le desagradó esa idea.

La utopía del siglo XX es un proceso abierto, no algo concluido, muestra una perpetua búsqueda del hombre por alcanzar un lugar en el mundo, pues éste siempre se mueve, la felicidad está presente en el devenir del tiempo no es un instante ni un espacio detenido. En la utopía y en el cuento de hadas pasa lo mismo, pues el núcleo de estos géneros está en el cambio, en su reescritura, se reinventan para correr a la par con los tiempos donde se hacen presentes.

3. La utopía de la libertad en *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité

3.1. El tema-personaje de Caperucita Roja

Los cuentos de hadas provienen de la tradición oral, sin lugar a dudas, “La Caperucita Roja” pertenece a esta literatura. Una de las primeras versiones orales de las que tenemos noticias fue rescatada en Francia en 1885 por Louis y François Briffault, recuerda mucho

las convenciones y el gusto de la corte en los tiempos del rey Sol, Luis XIV (1643-1715).¹⁵⁷ En 1951 la compendia el folclorista Paul de la Rue en el artículo “Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire”.¹⁵⁸ El cuento se titula “La historia de la abuela” y comparte motivos pertenecientes al tema-personaje de la Caperucita Roja, cuya historia la conocemos gracias a Perrault quien la escribe en 1697 y a los hermanos Grimm, cuyo texto termina de popularizarla en 1812.

En el hipotexto de los Briffault encontramos los motivos del familiar que pide a la hija llevar comida a la abuela, en este caso es el padre quien le indica a la hija que lleve pan y leche; también está presente el encuentro con el lobo; del mismo modo, la pregunta de cuál camino tomará la niña, por parte del animal (la ruta de agujas o la ruta de los alfileres); también el lobo llega primero a la casa y mata a la abuela; otro motivo presente es el del lobo acostado en la cama pidiéndole a la niña que se tienda con él; también, por supuesto, el de las preguntas: Abuela, qué peluda eres, qué uñas tan grandes tienes, qué hombros tan anchos tienes, qué orejas tan grandes tienes, qué narices tan grandes tienes, qué boca tan grande tienes. Por último, el motivo donde escapa Caperucita del apetito feroz de la bestia.

Hay una morbosidad en el cuento de la cual carecen las versiones posteriores del francés y los alemanes, también el aspecto sexual se perderá en las versiones posteriores, pues en ésta le pide el lobo que entre desnuda con él a la cama. En Perrault, aunque también se despoja de la ropa, no es el lobo quien le exige se desnude. La morbosidad y la violencia en este hipotexto se dan en la descripción posterior al asesinato de la abuela, pues el narrador indica cómo el lobo coloca en la despensa un poco de su carne y sobre una repisa

¹⁵⁷ Jack Zipes, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, New York, Routledge, 2006, p. 33.

¹⁵⁸ Paul de la Rue, “Les contes merveilleux de Perrault et la tradition populaire”, *Bulletin folklorique de Ille de France*, Ille, 1951, pp. 221-228.

un bote con la sangre de la asesinada. Al entrar Caperucita a la casa -en esta versión solamente se le llama hija o la pequeña niña-, es advertida por un gato, pues le pide no comer ni beber de lo ofrecido por la bestia, pues lógicamente terminaría por devorar a su propia abuela. Este motivo tampoco aparece en posteriores versiones. En la cama, cuando se mete con el lobo y al saber las intenciones de éste, inventa una treta, le pide permiso para ir al baño. El lobo le dice que haga allí, la niña insiste en ir afuera, el lobo le ata una cuerda al tobillo para evitar la huida; la nieta amarra la cuerda a una gallina y así burla a la bestia. Tampoco esta resolución del problema está presente en los hipertextos posteriores.

En la versión recopilada de este mismo cuento por Marita de Sterck da unos detalles más, la niña pide ayuda a unas lavanderas para cruzar el río, éstas se encontraban en ambos lados del afluente y poseen un paño enorme, entonces estiran el paño sobre el agua y así la pequeña cruza. El lobo pide ayuda también, las mujeres estiran el paño, el animal empieza a cruzar pero al estar por la mitad sueltan la tela y el lobo se ahoga.¹⁵⁹

En los hipertextos de Perrault y Grimm se establece el nombre: Caperucita Roja, también la importancia de la prenda, la caperuza, y su color rojo. El final también cambia, Perrault establece un nuevo motivo, pues la niña muere devorada por el lobo.¹⁶⁰ La versión del escritor francés no se dirigía a los niños, sino para el entretenimiento de los adultos pertenecientes a una élite quienes gustan de una literatura donde lo morboso y la crudeza juegan un papel importante; el desnudo de la niña, el meterse a la cama del lobo, por ejemplo, satisfacían sus gustos.¹⁶¹

¹⁵⁹ Marita de Sterck, *Op cit.*, pp. 155-158.

¹⁶⁰ Charles Perrault, *Op. cit.*, p. 20.

¹⁶¹ v. Zohar Shavit, "The Concept of Childhood and Children's Folktales" en Maria Tatar, *The Classic Fairy Tales*, New York, Norton, 1999, pp. 317-332. (En especial, pp. 27-29).

En la versión de los hermanos Grimm el erotismo desaparece, además ni la abuela ni Caperucita mueren, ambas son tragadas por el lobo, pero un cazador, al cortar el estómago del animal, las saca vivas. La niña después de salir le llena el estómago de piedras al animal y éste al intentar escapar por medio de saltos, cae al río y muere por el peso de las rocas. Los Grimm, además, agregan un episodio con otro lobo, pero ya había aprendido la pequeña su lección de no hablar con éstos y la bestia muere ahogada, este motivo recuerda a la versión francesa más antigua recopilada, aunque en la parte anexada por Sterck.¹⁶²

Las versiones tienen un propósito completamente distinto, en la de Perrault no hay aprendizaje por parte de la niña, no existe un sentido pedagógico pues el lobo la devora sin más, reitero se debe al gusto literario de la época;¹⁶³ en la historia de los Grimm el elemento educativo aparece en el episodio del segundo lobo, pues Caperucita ya no es engañada por este tipo de animales. Esto se debe principalmente por la concepción de la niñez en estos autores, pues en la época de los hermanos Grimm se empieza a notar un esfuerzo para distinguir y educar al niño del adulto, tal como lo refiere Shavit.¹⁶⁴ Las relaciones familiares en la historia de los alemanes se ven claramente en los sentimientos expresados por la madre hacia la hija y de Caperucita por su abuela. En Perrault no será el amor familiar el que esté presente, sino el erotismo y la morbosidad que se establecen entre los personajes del lobo y la niña.

Lo que sí comparten ambas versiones con el hipotexto es la violencia, ésta en ninguno de los relatos es edulcorada. En los hermanos Grimm es parte consustancial a casi

¹⁶² Jacob y Wilhelm Grimm, "Caperucita Roja" en *Cuentos completos. I*, Madrid, Alianza, 2006, pp. 223-227.

¹⁶³ *Vid.*, Vicenta Garrido Carrasco, *Op. cit.*, en especial capítulos 2 y 3.

¹⁶⁴ "The child is an entity distinct from the adult. The order expressed the belief that the adult is responsible for satisfying the child's needs, and that the latter must be under his direct and constant supervision". Zohar Shavit, *Op. cit.* pp. 327-328.

todos sus cuentos, en este orden de ideas Maria Tatar, al analizar los temas inmersos en la narrativa de los alemanes, señala al sexo y a la violencia como elementos fundamentales en los textos antes de ser censurados por ellos mismos y dados a los editores sobre todo en la segunda edición de sus cuentos. El erotismo y la sexualidad serán los temas expurgados de los libros, pero la violencia escapará de la censura; los retratos escabrosos de los abusos cometidos en los niños, las crueles descripciones de los castigos infringidos a éstos seguirán presentes dando como resultado un cuadro aterrador e impactante al mostrar la cruel realidad de todos los días.¹⁶⁵

3.1.1 La reescritura de *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité

Caperucita en Manhattan de 1990 de Carmen Martín Gaité (1925-2000) conserva muchos motivos de las reescrituras anteriores. En cuanto a personajes tenemos a la niña, Sara Allen; sus padres: Samuel Allen y Vivian Allen; la abuela, cuyo nombre es Rebeca Little y cuyo nombre artístico es Gloria Star y el lobo, Edgar Woolf. Gaité desarrolla un personaje también importante en el desarrollo de su novela que no aparece en los hipotextos anteriores: Miss Lunatic; será éste quien le permita reescribir completamente el final de la historia.

El motivo de la tarta sigue presente, pero será desarrollado más ampliamente, ya no sólo representará la unión y el afecto familiar. En la obra de Gaité la preocupación por la salud de la abuela no está presente en la comida, más bien la tarta forma parte de la memoria familiar, del legado de los Little, pues la receta será un tesoro invaluable para

¹⁶⁵ “Over the years [Wilhelm Grimm] systematically purged the collection of references to sexuality and masked depictions of incestuous desire. But lurid portrayals of child abuse, starvation, and exposure, like fastidious descriptions of cruel punishment, on the whole escaped censorship. The facts of life seemed to have been more disturbing to the Grimms than the harsh realities of everyday life”. Maria Tatar, “Sex and Violence: The Hard Core of Fairy Tales”, en Maria Tatar, *Op. cit.* pp. 369-370.

Vivian quien querrá dejársela en heredad a la niña, pero a ésta no le interesa en lo más mínimo: “Cuando yo me muera [...] dejaré dicho en mi testamento dónde guardo la receta verdadera, para que tú le puedas hacer la tarta de fresa a tus hijos. «Yo no pienso hacerles nunca tarta de fresa a mis hijos», pensaba Sara para sus adentros”.¹⁶⁶ Las palabras del personaje rompen con la tradición de sus reescrituras anteriores, y en el relato con las expectativas de la madre. La niña no tiene intención de cocinar, no encuentra placer en aquella actividad. La negativa es una pugna entre la realización de Caperucita como persona libre y los deseos de su madre. En este sentido la obra reescribe al personaje femenino actual, pues no son los demás quienes tienen la última palabra de su actuar en el mundo como sucede en los cuentos de hadas clásicos. En las versiones anteriores los acontecimientos le sucedían al personaje femenino, ella no tenía control de éstos, actuaba de acuerdo con las opiniones o consejos de los distintos personajes: el lobo, su abuela, el cazador; pero su salvación y su manera de relacionarse con el mundo no iniciaban desde su voluntad.

Elena Zapico indica que “El rechazo de Sara hacia el modelo femenino tradicional representado por su madre deja claro desde el comienzo que nuestra Caperucita no está dispuesta a seguir el camino establecido donde los roles asignados de la mujer la limitan al ámbito doméstico”.¹⁶⁷ Por ello, importa mucho el rechazo de la tarta, pues ésta pertenece a un espacio cuya tradición cifra el ámbito femenino: el hogar, y más precisamente la cocina. Además, si los cuentos de hadas responden a las necesidades de su época, en el siglo XX, en Estados Unidos y por la clase social a la que pertenece la niña, clase media, la

¹⁶⁶ Carmen Martín Gaité, *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela, 2005, p. 17. A partir de este momento se citará en el cuerpo del trabajo como: (*Caperucita*, p.).

¹⁶⁷ Elena Zapico Lamela, “¿Colorín, colorado?”: *Las reescrituras contemporáneas de los cuentos de hadas en la literatura hispánica*, Salamanca, el autor, 2015, p. 207 (Universidad de Salamanca, tesis doctoral).

alimentación no es un problema; y sí lo era en una época feudal y premoderna, incluso en la modernidad –siglos XVIII y XIX-, por ejemplo, uno de los grandes temas de la tradición oral es la búsqueda del alimento, muchos personajes son pobres, por ejemplo, en “Hansel y Gretel” los niños son abandonados porque no hay comida, el problema de la alimentación también está presente en “Juanito y las habichuelas mágicas”, en “Cenicienta” también, pues el casarse resolvía esa carencia y muchas más; “El gato con botas” se centra en cómo el gato ayuda a su amo a sobrevivir y salir de su miseria. Los cuentos de tradición oral al ser creados en un contexto social específico nos muestran también ciertas problemáticas sociales, las reelaboraciones autorales que indico anteriormente van de los siglos XVII al XIX, de Perrault a Andersen; pero en el siglo XX en Norteamérica hay un excedente en la producción de alimento. El simbolismo de la unión familiar, del cariño entre las personas cambia y por ello este motivo en la versión de Martín Gaité tendrá otro significado más acorde con la industrialización y con el mundo globalizado y posmoderno, esta visión estará representada por la figura de Edgar Woolf -el lobo-, millonario, empresario, dueño de pastelerías, quien buscará ir a la casa de la abuela, pues desea poder elaborar en serie esa tarta de fresa tan rica de Vivian Allen: “¡La receta! ¡La auténtica! ¡La genuina! [...] Pídeme lo que sea, lo que quieras a cambio. ¡Me tienes que ayudar! ¿Verdad que vas a ayudarme?” (*Caperucita*, p. 165). En el apartado de la utopía se analizará con más profundidad a este personaje.

El lobo también querrá llegar antes a la casa y lo hará, como en las reescrituras anteriores, pero ahora no le preguntará a Caperucita cuál camino tomará, más bien le ofrece un deseo, la niña querrá a cambio un viaje en limusina. Edgar acepta y la niña recorrerá Manhattan hacia la casa de la abuela en uno de estos automóviles; el empresario, para ello,

le pedirá a su chofer dar un rodeo con Sara por Nueva York, pues él quiere hablar primero con la señora (*Caperucita*, p. 175).

Las similitudes terminan hasta aquí, por supuesto al ser una novela se perderán la mayoría de los mecanismos del cuento popular tales como la ausencia de descripciones pormenorizadas, pues lo importante es la acción, tener al público cautivo por las peripecias; tampoco encontraremos las fórmulas y las repeticiones, que sirven en dos sentidos como herramientas mnemotécnicas, como el: “había una vez” o el uso de epítetos para recordar y resaltar las cualidades o características de los personajes. La repetición numérica sirve también como símbolo, pues el tres y el siete –dos números muy usados en el cuento popular: Los tres cochinitos, los siete enanos, los siete cisnes, las tres pruebas, etc.– son números muy presentes en la simbología religiosa, sobre todo en el sentido de perfeccionamiento; también la falta de caracterización de los personajes será subsanada en las versiones escritas, al igual que la carencia de desarrollos graduales en el tiempo; en la obra de Martín Gaité los personajes sí envejecerán y no estará ausente el narrador en primera persona ni existirá la indeterminación de la estructura espacio-temporal.¹⁶⁸ Por otro lado, al ser un hipertexto de un cuento de hadas tendrá por fuerza ciertos rasgos de este tipo de historias orales. La investigadora Hernández Álvarez indica que la escritora usa “una estructura que culturalmente nos pertenece [...] la antítesis, el viaje, la búsqueda, el héroe, con todos sus corolarios, ayudantes y adversarios, pruebas y enigmas, recompensas y castigos [...]”.¹⁶⁹ En *Caperucita en Manhattan* Sara se le presenta un mundo el cual rechaza para buscar el suyo propio, no quiere ser como su madre, pero el querer conocerse

¹⁶⁸ v. Valentina Pisanty, *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós, 1995, pp. 30-42.

¹⁶⁹ M^a Vicenta Hernández Álvarez, “La primera frase... y el final del cuento: Dos cuentos maravillosos de Carmen Martín Gaité”, *Cauce*, 28. p. 146. Consultado en https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce28/cauce28_08.pdf el 24 de abril de 2019.

implica un viaje, una búsqueda de sí misma como señala Hernández, pero también necesita compañeros capaces de ayudarla a enfrentar los diversos problemas por atravesar en ese camino de autoconocimiento, como lo serán su abuela y miss Lunatic o la propia literatura y la imaginación, de las cuales se comentará en el apartado de la utopía. En este viaje, también como señala Hernández, Sara tendrá su recompensa, pero también se enfrentará a castigos, problemas como el preguntar de más o la petición hecha por Edgar Woolf de revelarle la receta secreta de la tarta, los cuales irá subsanando para encontrar una verdad interna, para seguir por el camino de su voluntad hasta ser libre.¹⁷⁰

Ahora bien, un concepto muy importante de los cuentos populares, el cual sobrevive tanto en Perrault como en los hermanos Grimm es el del mal, fundamental en estas reescrituras. En éstas se circunscribe al enfrentamiento entre la niña y el lobo, entre la pureza y las pasiones, entre la infancia y el despertar sexual –siguiendo la versión francesa más antigua y la de Perrault– o entre la ingenuidad y la perversidad –en el texto de los Grimm–. Además, uno de los motivos más recordados es el detonador del conflicto entre estos personajes: el de las preguntas hechas por Caperucita al lobo disfrazado de su abuela. Gustavo Martín Garzo escribe al respecto que el mal o el “dragón simboliza los impulsos destructores inherentes a la naturaleza humana [...] y el caballero, el impulso socializador [...] el yo que permite controlarlos y servirse de su fuerza. Este esquema puede aplicarse a todos los cuentos en que aparecen brujas, ogros y otros monstruos devoradores; entre ellos, a *Caperucita Roja* [...]”¹⁷¹

¹⁷⁰ *vid.* Karla Richterich Suárez, *La estructura del cuento maravilloso en tres novelas de Carmen Martín Gaité*, México, El autor, 2005. (Tesis Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México). En su trabajo muestra las funciones del cuento popular, siguiendo a Propp, en *Caperucita en Manhattan*.

¹⁷¹ Gustavo Martín Garzo, *Una casa de palabras*, España, Oceano Travesía, 2012, p. 93.

El enfrentamiento con “el dragón” de Caperucita, en este sentido, es necesario para dejar en el lector una huella, una mancha, la memoria del enfrentamiento entre la inocencia y la perversidad o entender el duro proceso de madurar. La violencia no se debe evitar o censurar en este tipo de cuentos, pues está consustancialmente unida al proceso iniciático de las narraciones de tradición oral, ayudan al niño no sólo a ver sino a ser parte de un mundo complejo, bueno y malo. Jordi Sánchez-Navarro señala que “La supresión de los elementos «oscuros» del cuento de la tradición oral ha tenido el efecto de romper el vínculo entre el imaginario infantil y el popular, para mantener el primero dentro de los límites de la pedagogía *mainstream*”.¹⁷² Dicha enseñanza parece jugar con una doble moral, pues se quiere suprimir la violencia, el mal, lo oscuro de estas narraciones por un discurso infantilizado, no infantil, parece que el adulto intenta impedir la madurez del niño, la violencia intrínseca en los mismos niños, el adulto trata de imponer su visión sobre la infancia al niño, de imprimir ciertos valores morales en detrimento del texto literario y del mismo proceso iniciático, pues se necesita el mal para encontrar una manera de vencerlo y así crecer y ser parte de la sociedad; además, al estar cifrados los procesos iniciáticos en la lucha de un mal por superar –la mayoría de las funciones que indica Propp sirven para dicho trance- estas historias sin los elementos de violencia y oscuridad no dejan una huella profunda en el menor, pues la impresión del enfrentamiento es degradado hasta parecer un obstáculo menor.

Es necesario el monstruo, su deformidad y sus excesos irracionales pues sólo con el enfrentamiento el niño superará sus miedos y es precisamente el folklore quien nos ofrece el bestiario fantástico, monstruoso más importante y dilatado de la literatura. En este mismo

¹⁷² Jordi Sánchez-Navarro, “En compañía de lobos” en Rubén Lardín, *La infancia como territorio para el miedo. El día del niño*, Madrid, Valdemar, 2003, p. 64.

tenor Claude Gaignebet apunta: “[...] el niño buscaría obtener, a través del folklore obscuro, un dominio simbólico de los fantasmas que le angustian”.¹⁷³ Lo grotesco del mundo, su oscuridad implícita se pueden conjurar gracias a la superación simbólica del mal, muchas veces representada por medio de la personificación de la violencia. Por ello es importante no censurar este tipo de episodios. No por ocultar la brutalidad de nuestro entorno ésta desaparecerá.

Todo niño enfrenta sus propias batallas, la violencia, el abuso es parte de su realidad infantil, escolar, humana; la ventaja de la literatura, para aquellos que tienen la suerte de acceder a ella, consiste en evadir el daño. La lectura no lastima, en cualquier momento se puede cerrar el libro, pero al final de la historia el lector saldrá fortificado de ese mundo maravilloso. Lo dice Pedro Cerrillo: “La lectura literaria ayudará al niño lector [...] a captar ideas o sentimientos, a desarrollar la imaginación, a simular situaciones o estados de ánimo, a experimentar sensaciones o a viajar figuradamente a otras épocas o a otros mundos”.¹⁷⁴ La literatura crea un mundo en el menor, en él se levantan y destruyen simulacros de universos para fortificarlo y así habitar de un mejor modo su propia realidad. La lectura le da una vida interior, descubre sus propios sentimientos encarnados en otros personajes; la consciencia del otro y de nosotros se da de una manera clara o al menos más nítida en la literatura que en la vida, nos permite ser empáticos, pero también entender que el otro es diferente a lo que somos. En este sentido, Aidan Chambers piensa el acto de la lectura, escribe: “[...] es el mejor medio para expresar lo privado [...] también involucramos nuestra conciencia de manera más intrincada y más activa [...] Por ello tan a menudo sentimos [...] que hemos crecido, que somos más conscientes de algunos aspectos de

¹⁷³ Claude Gaignebet, *El folklore obscuro de los niños*, Barcelona, Alta Fulla, 1986, p. 12.

¹⁷⁴ Pedro C. Cerrillo, *op. cit.*, p. 14.

nuestro yo, de otras personas, de la vida misma, de lo que éramos antes”.¹⁷⁵ Gracias a este acto el lector ya no será tan inocente y además no sufrirá de nuevo el mismo perjuicio, pues como escriben los Grimm: “Caperucita Roja se fue feliz a casa y nadie le hizo daño”.¹⁷⁶

El mal y su representación en la literatura infantil es muy delicado, además España no se adapta a las nuevas tendencias de dicho género hasta el final de la dictadura franquista. En la mayoría de obras la narrativa española seguirá por un canon clásico, moralino, pedagógico; las palabras de Ana Garralón sobre la literatura infantil ahondan en lo dicho: “En España, hasta el fin de la dictadura en 1975, obras de corte fantástico [...] quedaron en la sombra ante obras de corte religioso [...] Con la llega de la democracia surgen tímidamente obras de crítica social [...] Pero no será hasta los años ochenta cuando se aborde el tema de la Guerra Civil”.¹⁷⁷

La literatura infantil comenzará a madurar a finales del siglo XX en España, pero incluso hoy en día existen retrocesos. *El País*, el 11 de abril de 2019, publicó un artículo de Daniel Gascón titulado “Caperucita Roja y el lobo tóxico” donde indica que la escuela Tàber de Barcelona decidió descartar de su catálogo 200 títulos por considerarlos inadecuados pues reproducen patrones sexistas. Dos de los libros retirados fueron *Caperucita Roja* y *La Bella Durmiente*.¹⁷⁸

Como lector me deja al principio un regusto amargo no encontrar en la obra de Martín Gaité el enfrentamiento con el lobo, pienso como Marina Colasanti: “Caperucita no es el personaje principal; es incluso inocente, tonta. El gran personaje es el lobo, y a los

¹⁷⁵ Aidan Chambers, *Lecturas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, p. 39.

¹⁷⁶ Jacob y Wilhelm Grimm, “Caperucita Roja” en *Op. cit.*, p. 227.

¹⁷⁷ Ana Garralón, *Historia portátil de la literatura Infantil*, Madrid, Anaya, 2001, p. 145.

¹⁷⁸ Gascón Daniel, “Caperucita Roja y el lobo tóxico” en España, *El País* (11 de abril de 2019), consultado en https://elpais.com/elpais/2019/04/12/opinion/1555079757_829285.html, el 27 de abril de 2019.

niños les encanta que devore a la heroína”.¹⁷⁹ Pero es de suma importancia considerar a la obra como una reescritura para abandonar esta primera impresión, pues reactualiza motivos y personajes, por ello el lobo ya no será tan importante en el crecimiento interior de Sara Allen. Este personaje enfrentará una lucha interna consigo mismo y externa con su madre, la cual implicará una toma de conciencia, y por ende, demostrará al final de la narración la madurez interior del personaje. Ya no se necesita un choque violento, encarnizado, bestial con el otro para madurar; más bien la novela traza una búsqueda personal, intransferible, no para encontrar un lugar en el mundo de todos los días, sino para salir de él y ser así libre, pues la libertad será la gran metáfora de *Caperucita en Manhattan*.

La escritora construye una utopía, la cual se analizará en los siguientes apartados. Por tanto, no fue la censura la que reformuló a este personaje, tampoco fue ésta la que provocó la eliminación del conflicto entre el lobo y Caperucita. Además, hay un tema no tan tocado por los autores de literatura infantil, el erótico. En la novela se maneja de una manera muy inteligente; por ejemplo, en la escena final entre la abuela y el lobo: “La abuela, vestida de verde, giraba en brazos del Dulce Lobo, a los sones de *Amado Mío* [...] De vez en cuando echaba la cabeza para atrás y su pareja se inclinaba hacia su oído [...] encima de la mesita había una botella de champán abierta y dos copas a medio llenar” (*Caperucita*, p. 198-199). Gaité escribe sin tapujos de la nueva relación amorosa entre estos personajes, en la atmósfera creada por la escritora asistimos al nacimiento del romance entre dos personas adultas: el baile, el acercamiento de los cuerpos, el inicio del festejo y de la intimidad entre estas personas. El final feliz y el cierre lo encuentran estos dos personajes a través de su reconocimiento y el comienzo de su amorío; no así Caperucita, quien huye de

¹⁷⁹ Marina Colasanti, *Fragatas para tierras lejanas. Conferencias sobre literatura*, Bogotá, Norma, 2004, p. 83.

ese cuadro pues “Su intuición le avisaba de que ella allí estaba estorbando, y comprendió que no le convenía ser descubierta. Así que se dirigió con decisión hacia la salida” (*Caperucita*, p. 199). Por tanto, el motivo del lobo ya no le pertenece, no está unido a ella sino a la abuela. Caperucita aún no se enfrenta con su destino, pero ya está en camino, al salir de esa habitación ella sola se entenderá con el mundo en busca de su libertad.

La industria editorial infantil se encuentra muy temerosa en tocar temas de violencia o sexualidad, pero también los padres, Colasanti recuerda el error de cuando “los cuentos de hadas fueron enviados a la lavandería, para retirarles toda mancha de sangre. El resultado fue que, al limpiar la sangre visible, se drenó también la invisible, esa que corre por las venas de las historias, y las anima y les da vida”.¹⁸⁰ La virtud de *Caperucita en Manhattan* radica en la reescritura del conflicto, de la propia violencia pues ésta ya no está cifrada en un personaje, ya no es una presencia definida, es todo un entorno opresor, el cual no deja libertad al individuo. Posteriormente veremos cómo la obra al tener un lugar y un tiempo más o menos definido, el Nueva York del siglo XX, el mal o la oscuridad se cifrará en el propio mundo y por ello la necesidad de la utopía que permita una salida de éste.

3.2. La libertad de ser feliz. Una salida utópica.

3.2.1. La fantasía, un camino a seguir.

La fantasía es el centro del cuento de hadas, pero también de la utopía pues en ésta se encuentra el germen de la creación de un mundo inexistente. George MacDonald de quien Martín Gaité tradujo *La princesa y los trasgos* se le considera uno de los grandes escritores de cuento de hadas en el siglo XIX. El hombre, nos dice, es el único ser vivo capaz de deleitarse con sus propias creaciones y cuando éstas “[...] son encarnaciones nuevas de

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 41.

antiguas verdades, las denominamos productos de la imaginación. Cuando son meras invenciones [...] yo las llamo obras de la fantasía”.¹⁸¹ La primera trata de una reescritura mítica o de una reelaboración de algún cuento de la tradición oral, pues ambos contienen verdades transmitidas de generación en generación, como es el caso de *Caperucita en Manhattan*; las segundas son creaciones donde la reescritura no tiene un papel predominante, la hechura de nuevos cuentos de hadas, de historias originales. Lo importante de ambas radica en el entretenimiento proporcionado y en la construcción de una realidad alternativa, imaginativa o fantasiosa, en el mejor sentido del término.

Carmen Martín Gaité trata a la fantasía de la misma manera que Mac Donald, pues nos sirve, dice, para “Inventar seres y sucesos [...] en esta mitomanía late la intención de rectificar un mundo que se sueña o se necesita de otra manera [...] una vez convertido el material evanescente de fantasía en algo consistente y tangible [...] ya hemos accedido a una nueva realidad [...] Pero que muchas veces no se queda reducida a su campo sino que interfiere con la otra”.¹⁸² La cita señala no sólo la creación de un mundo contrario a la realidad, además esta génesis rectifica o al menos indica los problemas de nuestro mundo y la necesidad de cambiarlo. Gracias a esta mirada dual entre un universo artístico y otro físico se crea una simbiosis entre ambos, pues lo visto en el reino imaginario nos hace reflexionar y cuestionar nuestro paso y la manera de comportarnos en nuestro planeta. De hecho para Emma Martinell la fantasía es parte del quehacer literario de Gaité, pues aquella: “Reside en la imaginación desbocada de unos personajes, en la ensoñación del

¹⁸¹ George MacDonald, *Cuentos de hadas para todas las edades*, Girona, 2012. p. 24

¹⁸² Carmen Martín Gaité, *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993, p. 164.

futuro deseado y no alcanzado, en los sueños obsesivos transcritos, incluso en la breve presencia inquietante de algunos personajes secundarios”.¹⁸³

Martinell menciona, como la propia Gaité, el reflejo y crítica de realidades creadas por la fantasía. Señala también el deseo –siempre futuro- contrapuesto al presente, aquí ya no es sólo la visión de dos espacios contrapuestos: la realidad y la fantasía; sino los deseos de los personajes contra su propia cotidianidad. Por todo ello, no es difícil pensar el reino de la fantasía como el reino, también, de la utopía; pues en ambos se busca vivir mejor, cambiar completamente las leyes del mundo para encontrar un beneficio perdido o todavía no hallado.

En *Caperucita en Manhattan* se empezará a cuestionar el mundo primeramente por medio de la palabra, ya sea en la literatura o en la creación de nuevos términos inventados por Sara a los cuales llama: farfanías, que surgen a partir de jugar con el alfabeto a través de la emoción despertada por su sonido, pero siempre de una manera imaginativa y arbitraria: “[...] es un juego. Invento farfanías y las digo y me río porque suenan gracioso [...] Casi nunca quieren decir nada. Pero otras veces sí. (*Caperucita*, p. 33). La misma Martín Gaité ha dicho que: “todos los niños del mundo, incluso aquellos a quienes se intenta entontecer irremisiblemente mediante dosis masivas de televisión, han experimentado alguna vez este placer de crear algo partiendo de la nada, de encontrar lo suyo sin que nadie se lo busque ni prescriba, de inventar, en definitiva, ya que *inventio* significa encontrar”¹⁸⁴.

En la novela que nos ocupa hay una palabra, una especie de talismán, la cual le sirve a la niña para imaginar, pero sobre todo para aventurarse en los terrenos de lo maravilloso:

¹⁸³ Emma Martinell (ed.), Carmen Martín Gaité, *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, Madrid, Espasa Calpe, 1995, p. 24.

¹⁸⁴ Carmen Martín Gaité, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2008, p. 108.

Miranfú. De hecho, en el último trance de la obra, el personaje principal dice esa palabra para dar el paso definitivo hacia la libertad: “Metió la moneda a la ranura, dijo: «¡Miranfú!», se descorrió la tapa de la alcantarilla y Sara, extendiendo los brazos, se arrojó al pasadizo, sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad” (*Caperucita*, p. 205).

Las palabras inventadas permiten agregar algo a la realidad, la modifican, la hacen más ancha pues para la niña éstas le permiten ahondar en el lenguaje y ello trae como consecuencia una reflexión sobre la realidad, pero también una manera distinta de asirla, de sacarla de su monotonía, liberarla. Pero también, como apunta Martín Gaité, la palabra sirve para hallar algo, para ir al encuentro de alguien. Sara en este proceso descubre la creación artística, y gracias a ella ahonda en sí misma, en el gusto que tiene por la palabra como dadora de un mundo donde se siente feliz y abrigada.

Miranfú, no sólo es un balbuceo infantil, es la voluntad creadora, llave que permitirá salvaguardar la integridad de Sara a lo largo de la novela. María Carrillo apunta que las palabras para los niños de Martín Gaité “son siempre [...] una fuente de asombro y de consuelo. Se trata, además, de niños que tienen una gran confianza en las posibilidades de la palabra y que buscan con denuedo la comunicación con los demás”.¹⁸⁵ La palabra es comunicación, liga y religa a los seres humanos, Sara no es fuerte, no es adulta, no tiene dinero, no puede valerse por ella misma dentro de la Nueva York del siglo XX pero lo que sí puede hacer es hablar, construir palabras, buscar diferentes formas de comunicación para establecer una relación sincera con el mundo, porque el inventar palabras no conlleva una mentira, al contrario esas construcciones surgen desde su interior, prolongan no sólo los

¹⁸⁵ María Coronada Carrillo Romero, *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité*, Cáceres, el autor, 2008, p. 175 (tesis doctoral, Universidad de Extremadura).

pensamientos de la niña, también lo que siente, lo que vive, lo que cree, lo que sueña. Miranfú encierra el mundo y el deseo de Sara, su empeño por ser entendida, por comunicarse con los diferentes seres que pueblan la novela.

Es importante esta última palabra pues las primeras escritas por ella fueron: río, luna y libertad (*Caperucita*, p. 32). Si pensamos en ellas, la primera es movimiento, flujo, pero también un cruce, ir de un lado hacia otro, fluir no es permanecer, y simbólicamente nos pueden connotar ir en la búsqueda de un destino; la luna, sin lugar a dudas la traza por la importancia de los sueños y las fantasías, es ésta la entrada al mundo de las hadas, de hecho se le permitirá conocer esa realidad gracias a un personaje llamado Miss Lunatic, cuya raíz es luna, y la libertad es la metáfora de la novela: se desarrolla en Nueva York, Miss Lunatic vive en la estatua de la libertad, además ella misma es la personificación de la estatua, a Sara, le regalan el libro con la historia de este monumento, y en toda la obra es patente la búsqueda por parte de Sara Allen de ser libre.

Las letras permitirán entrar en esa otra realidad entresacada de los libros hasta transformarla en un espacio propio y feliz, cuya felicidad se debe a la libertad imperante en ellas. Ahora bien, ya se mencionó la importancia del lenguaje y de la escritura por parte del personaje principal, pero también en la búsqueda de su identidad Sara contará con el soporte de la literatura en sí. Tenemos, por ejemplo, la mención textual de *La isla del tesoro* de Stevenson, *La Caperucita Roja*, *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Alicia en el País de las Maravillas* de Lewis Carroll, Italo Calvino con *El caballero inexistente*; entre los escritores se mencionan, por supuesto, a Perrault, de quien la propia autora española traduce sus cuentos y a Dante. En la nómina de obras y nombres tenemos una novela que juega con la intertextualidad, pero también con el viaje y el proceso iniciático; en todas las obras citadas los protagonistas siguen un camino de autoconocimiento; la manera en que

entra Sara al pasadizo después de decir Miranfú recuerda, por ejemplo, a Alicia introduciéndose al país de las Maravillas; el interpretar el mapa del subterráneo para encontrar el camino a casa de la abuela es algo similar al mapa del tesoro de *La isla del tesoro*; la imaginación, por su parte, ayuda a Robinson a sobrevivir, habitar y transformar su soledad, de la misma manera nuestra Caperucita la usa para hacer habitable su hogar.

En su conjunto las obras citadas nos hablan de un viaje, ya sea físico como interior, pues todas ellas nos presentan un periplo hacia el tesoro, ya sea tangible o espiritual, como la búsqueda y el encuentro con uno mismo, donde es necesario perderse para encontrarse como lo vemos en *Robinson Crusoe*, pero también en el propio viaje de Caperucita hacia la pérdida de la ingenuidad en la versión de los Grimm o en *El caballero inexistente* de Calvino, pues esta obra nos interroga sobre el hombre, en dónde está su esencia, si en la armadura o en ese cúmulo de sentimientos y valores éticos dentro de ella.

La literatura y sobre todo la maravillosa nos introduce de lleno en la novela, pues las obras citadas nos obsequian el sentido del viaje de Sara Allen, un periplo de autoconocimiento, y al mismo tiempo el género de lo maravilloso lo dota de ese caudal imaginativo, las obras literarias citadas enfatizan la independencia de los personajes y el trazo de un camino en soledad para liberarse; con ello, apunta el narrador, los niños pueden ir: “[...] por el mundo ellos solos, sin una madre ni un padre que los lleven cogidos de la mano, haciéndoles advertencias y prohibiéndoles cosas. Por el agua, por el aire o por un bosque, pero ellos solos. Libres” (*Caperucita*, p. 22). Libertad que va a conocer a través de su abuela y de Lunatic, las cuales serán analizadas en el apartado correspondiente.

La escritura sirve para ayudar a Sara a conocerse, el narrador describe el valor simbólico de los cuentos de hadas y siembra en el personaje principal la semilla de la sedición contra el mundo capitalista, contra esa manera irreflexiva de habitarlo, negar lo

dado de antemano por perseguir algo tan intangible como la libertad conlleva todo un proceso de madurez. Emma Martinell señala a la palabra escrita como uno de sus temas centrales: “La narración de la ficción que elabora Martín Gaité no omite, sino que explicita o se limita a ser la descripción del acto de escritura”.¹⁸⁶ Y la escritura es sobre todo en esta obra fantasía, poner en la balanza dos mundos, el de Sara Allen, dentro del ámbito familiar en Brooklyn y el de la literatura y la imaginación.

La fantasía creará a través de esos textos literarios su primer mundo utópico, el de la librería de Aurelio Roncali, “Books Kingdom” o el reino de los libros. El nombre del mundo imaginado ya refleja el tipo de utopía, la clásica del cuento de hadas, en el cual hay reyes, reinas, príncipes y princesas. La novela lo deja claro: “[...] la noticia de que Aurelio tratara a la abuela como a una reina fue muy importante para dar pie a las fantasías de Sara, Claro: era un rey” (*Caperucita*, p. 25). Además, se describe el reino por medio de la imaginación de Sara: “[...] Se lo imaginaba como un país chiquito, lleno de escaleras, de recodos y de casas enanas, escondidas entre estantes de colores, y habitadas por unos seres minúsculos y alados con gorro en punta [...] Para vivir en Books Kingdom la única condición era que había que saber contar historias” (*Caperucita*, pp. 25-26). La niña crea un mundo reducido, lleno de recovecos, de laberintos, no es un mundo fácil de ver, sino secreto, cuyos seres son una especie de hadas o elfos alados; además, hay una regla, como en todo mundo maravilloso, la cual consiste en contar historias o, dicho de otro modo, saber crear otros mundos, otra realidad. Esta utopía consiste en vivir otras vidas a través de la literatura, pues la niña aún no comienza su propia aventura.

Esta primera creación imaginativa tendrá también, como en la utopía y en los cuentos de hadas, su contramundo, el cual será la propia realidad: “[...] Sara, cuando estaba

¹⁸⁶ *Ibidem*, p.20.

inventando esta historia [...] se quedaba mirando las paredes de la casa donde vivía de verdad en Brooklyn, de donde casi nunca salía. Y era como despertarse, como caerse de las nubes del país de las maravillas” (*Caperucita*, p. 26). La casa es un lugar clausurado, no tiene salida al mundo, además la descripción de los muros cobra importancia pues enfatizan el encierro, porque no se mencionan las ventanas o algún espacio relacionado con el exterior. El hogar impide el viaje tanto físico como imaginativo, su sola mención corta el vuelo fantasioso del personaje. Este contraste entre el mundo maravilloso y el cotidiano es señalado también por Martinell: “Lo fantástico reside, además, en algo tan sencillo, pero pavoroso al mismo tiempo, como es la repentina percepción de lo inmediato y de lo cotidiano como algo visto por primera vez. Tal percepción originará una duda en el personaje sobre la solidez de la entidad de «uno mismo»”.¹⁸⁷ Sara percibe su entorno como un espacio opresivo y gris, el cual se transforma sólo al enfrentarse con ese mundo interior creado por medio de su imaginación, pero al mismo tiempo ya el conflicto entre estas dos realidades muestra como su casa la afecta, la lastima.

El hogar representará para Sara la realidad de la cual querrá escapar. Anteriormente lo vimos con la tarta, ya que al ser vista como un legado, la niña no la querrá, pues no desea convertirse en cocinera, no le gusta preparar postres, es decir, no está de acuerdo con vivir dentro de los límites familiares. De hecho, los momentos de felicidad los obtiene al visitar a la abuela o a Lunatic, ambos personajes femeninos, o al leer o escuchar historias literarias, cuentos de hadas, pues éstos construyen su primera utopía. Aquí es interesante resaltar la función social del cuento de hadas y de la utopía creada a partir de éste, pues este tipo de relatos dan un consuelo al menor, le permiten evadirse de un primer estado de miseria o de aislamiento, como menciona la autora. En palabras de Martín Gaité: “En los cuentos de

¹⁸⁷ *Ibidem.*, p. 24.

hadas donde las situaciones prodigiosas están tratadas como si fueran la cosa más natural del mundo [...] ayuda al niño a tejer sueños capaces de sacarlo de un mundo que a veces se le hace duro de habitar y difícil de entender, ya sea por la falta de perspectivas a que le ha reducido la miseria, ya por el aislamiento [...]”.¹⁸⁸

3.3. La utopía capitalista y la utopía de la libertad

3.3.1. La familia Allen. La *mass media* y el miedo.

La utopía en la novela se dará en un terreno por demás utópico: Nueva York. Es importante señalarlo, pues es la capital cultural y económica del siglo XX. Pero ésta en la obra representará dos conceptos diferentes de libertad. Por una parte, la del mercado y la otra signada a Sara Allen y a su búsqueda identitaria a través del cuento de hadas. En el primer sentido, la libertad del capital, lo señala Jacques Attali, será ante todo: “[...] una utopía de libertad [...] Más allá de los productos y las riquezas, una ciudad global, mestizada, lugar de los encuentros, encrucijada de todas las poblaciones venidas a probar fortuna [...] de barrios fragmentados por etnias, de bunkers de ricos lindantes con guetos pobres”.¹⁸⁹ En este sentido los personajes de la obra, ricos y pobres, cultos e incultos, estarán presentes en este espacio fragmentario y utópico, algunos tenderán hacia la utopía que les ofrece el capital, como es el caso de la familia Allen y Edgar Woolf, otros, miss Lunatic, Sara Allen y su abuela, encontrarán la libertad en la utopía nacida de la imaginación y del arte. En el caso de Sara es la primera en deformar el lugar utópico de Nueva York, pues al no estar condicionada por el mundo globalizado ella sólo divide a la urbe en dos regiones: Brooklyn

¹⁸⁸ Carmen Martín Gaité, *Op. cit.*, p. 368.

¹⁸⁹ Jacques Attali, *Fraternidades. Una nueva utopía*, Barcelona, Paidós, 2000, p. 110.

donde vive, cuyo barrio es pobre, y Manhattan donde desborda su imaginación. El narrador la señala así: “Se trata de una isla en forma de jamón con un pastel de espinacas en el centro que se llama Central Park” (*Caperucita*, p.13); después, cuando Aurelio, novio de su abuela, le regala un mapa de Manhattan, Sara dice: “Tiene forma de jamón” (*Caperucita*, p. 23). La imaginación libera al distrito del peso agobiante de su realidad. Esa dicotomía se presentará a lo largo de la novela, pues una será la visión de los padres y amigos de los Allen y otra la de nuestra Caperucita.

La familia Allen es trabajadora, pero al mismo tiempo lleva una vida superficial, no reflexiva, más bien temerosa de los peligros del mundo. Su vivienda queda “en el piso catorce de un bloque de viviendas bastante feo, Brooklyn adentro” (*Caperucita*, p. 15). Su padre, fontanero, y su madre, Vivian Allen, trabaja como cuidadora de ancianos, pero su verdadera pasión es preparar tartas. Su realización, de hecho, vendrá por medio del reconocimiento de su postre, por ello guarda la receta verdadera con mucho cuidado y cuando se la piden nunca la da de la manera que es (*Caperucita*, p. 16). Además, cuando su marido alaba su tarta de fresas por encima de la del Dulce Lobo, una pastelería muy reconocida, empresa de Edgard Woolf, ésta no cabe de gozo (*Caperucita*, pp. 76-77).

La señora Allen verá el mundo de una forma fatalista y se dejará guiar por los consejos de su mejor amiga, la señora Taylor, cuya visión es el de la *doxa* o la opinión de la mayoría. La realidad para estas mujeres y para la sociedad de la clase media, trabajadora, en general en la obra, será construida por lo que trasmite la *mass media*, por el miedo al otro y a lo otro, por los peligros latentes del lumpen y la violencia que éste provoca, por la entrega desmedida al trabajo. La sociedad está siempre con prisa, de un lado al otro sin descansar jamás, sin reflexionar nada. Martín Gaité nos dará una visión de finales del siglo XX en Estados Unidos: “A las personas mayores no se les ve alegría en la cara cuando

cruzan el parque velozmente en taxis amarillos o coches grandes de charol, pensando en sus negocios o mirando nerviosos el reloj porque llegan con retraso a algún sitio. Y los niños [...] siempre están metidos en sus casas viendo la televisión, donde aparecen historias que les avisan de lo peligroso que es salir de noche [...]” (*Caperucita*, p. 14). En la cita se nota un mundo revolucionado, veloz, pero también ensimismado en el mercado o en el capital. Las personas transitan por un mundo al cual no contemplan, no lo viven, sólo sirve para desplazarse de un lugar a otro y luego a otro.

La realidad, los deseos, la reflexión sobre la esencia de las personas son vistos y formados a través de los medios masivos de comunicación, éstos norman la conducta, pero también dan forma a nuestras aspiraciones intelectuales, económicas, y los más grave, espirituales. En este mismo sentido Gianni Vattimo apunta: “La utopía del retorno del espíritu a sí mismo, de la coincidencia entre ser y autoconciencia [...] se realiza de alguna manera en nuestra vida cotidiana como generalización de los medios de comunicación, como generalización del universo de representaciones difundidas por esos medios, que ya no se distingue (más) de la ‘realidad’”.¹⁹⁰ La realidad a partir de la proliferación y globalización de los medios de comunicación propaga una visión reductivista del hombre y de sus propias necesidades, le crea un entorno hostil, lleno de peligros cuyo propósito es crear terror a través del discurso del miedo.

El ser humano nada puede hacer porque su educación se da, también, a través de estas plataformas comunicativas: “la sociedad de los medios de comunicación [...] es lo más opuesto a una sociedad más ilustrada, más «educada»”.¹⁹¹ En *Caperucita en*

¹⁹⁰ Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2007, p. 49.

¹⁹¹ Gianni Vattimo, “Posmodernidad: ¿una sociedad transparente?” en Gianni Vattimo, José María Mardones et al., *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2003, p. 9.

Manhattan las palabras de Vattimo resuenan en la siguiente cita: “La señora Taylor le había aconsejado (siempre guiándose por los consultorios sentimentales de la tele y por sus lecturas sobre complejos), que a los niños es mejor no hablarles de los asuntos que les producen trauma” (*Caperucita*, p. 45). Esta clase de pedagogía evita el conflicto, las situaciones límite, pero enfrentarnos a ellas permite tomar conciencia de nosotros y del otro, sólo al saber qué somos podemos actuar, ejercer la libertad y es precisamente lo que hace Sara, reflexiona sobre sí, busca un mundo para ella donde ser libre.

La mayoría de los personajes interpretan su realidad o la realidad presentada a través de la *mass media*, no a través del desarrollo de una reflexión profunda o de la vivencia directa con el mundo, pues éste, el Nueva York del siglo XX, es un lugar de paso, en el cual sólo transitamos para llegar a otro lugar sin habitarlo realmente.

El mundo de lo real “ha venido a ser el mundo de las mercaderías, de las imágenes, el mundo fantasmagórico de los medios de comunicación”.¹⁹² Como la misma historia del fantasmagórico Vampiro del Bronx, asesino a quien nadie ha visto y a quien nunca se capturó, por ello su narración sigue generando miedo, pero éste es dual porque al contar una historia paralela de este personaje el relato lo vuelve ente de ficción y por tal motivo se conjura. El Vampiro deja de pertenecer a un hecho histórico, a los periódicos, a los medios de comunicación y las habladurías siempre parciales y catastróficas, para ser materia de ficción y ésta por serlo, también le sirve al niño de advertencia, para cuidarse de los lobos en su paso por el bosque.

Al querer guardar silencio sobre este asesino se invoca de nueva cuenta el terror, porque el silencio es la constatación de la presencia del monstruo, de su amenaza latente. Su tratamiento no está al nivel del Lobo Feroz del cuento clásico, éste era tangible, tenía

¹⁹² *Ibidem*, p. 16.

forma definida, clavaba sus dientes en la protagonista. El Vampiro del Bronx, en cambio, es el generador del miedo, nadie lo ha visto, nadie sabe dónde está, pero en algún lado sigue respirando. Su acoso no es físico, es psicológico, no afecta a una sola persona sino a la sociedad en general. La abuela trata de darle una forma para quitarle su omnipresencia, mientras Sara no se lo figura de ningún modo, puede ser cualquiera, ser todos. Y la madre de la pequeña no lo nombra, le teme, como si mencionar el nombre del diablo hará que éste se presente, ello sólo intensifica el miedo, hace del peligro una constante en su vida.

Sin palabras no hay reflexión y entonces no se puede hacer nada contra el mal, no existe entonces una herramienta, un instrumento para ayudar al infante a superar los peligros de su vida. Sin la narración de la violencia, sin un rostro para describirla sólo existiría el miedo inasible, un miedo paralizante e infinito, pues no conocemos sus contornos, no lo encerramos en un cuerpo o en los límites de un pensamiento o de una historia. Impera entonces la creencia de la censura: No lo nombres, y no aparecerá. No llames al mal porque éste vendrá: “—Pero, ¿al Vampiro del Bronx lo han cogido? [Pregunta Sara a su abuela]. —No. Por lo menos en los periódicos que yo compro no lo trae. Debe ser más listo que el hambre hija. Y yo me lo figuro, no sé por qué, como un buen mozo. ¿Tú no? [...] —Madre [increpa Vivian], no le cuente usted a Sara historias de Miedo [...] —Un crimen [dice la abuela] no es ninguna tontería.” (*Caperucita*, p. 57).

En este diálogo podemos ver cómo al desacralizar el mal, al perderle el respeto la niña puede entender a este tipo de personajes sin despojarlo de su aspecto monstruoso, pero sí acota su campo de acción; además, la abuela le advierte sobre el aspecto de la monstruosidad, pues ésta puede ser grata a la vista. Por su parte, la madre sólo quiere censurar, evitar que la abuela formule el nombre del Vampiro del Bronx, pues nombrar es crear. Por ello la importancia de los cuentos de hadas, porque allí los monstruos viven de la

palabra y se conjuran al superar el miedo o al cerrar el libro. Sara está a salvo en el terreno del cuento, pero nunca en el de la realidad, por ello debe de conocer sobre asesinos y violadores, no sólo padecer el miedo provocado por el silencio en torno a estas figuras atroces o por explicaciones falsas o censuradas. Blanca Álvarez señala: “No se trata de evitar la pavora donde se habita; cubriendo con amable velo la realidad no se transforma, sino que termina por pudrirse, por revolverse contra quien la niega [...] si no se oculta la desgracia y sus consecuencias, quien se vea inmerso en ella podrá encontrar el valor suficiente para buscar una salida”.¹⁹³ La literatura alumbra la tranquilidad, pero también el caos, muestra la abundancia y la bondad, de la misma forma la pobreza y la vileza. El niño necesita conocer este cuadro humano, sólo así podrá imaginar e inventar estrategias factibles para sobrevivir a los peligros emanados y creados dentro de la propia sociedad.

El miedo también es parte de esta sociedad, porque segrega y nos encierra dentro de unos muros sin darnos derecho de habitar el mundo, como le pasa a la propia Sara; Vivian, su madre, desea tener cerca a toda su familia en su afán de protegerlos y cuidarlos. A la abuela, por ejemplo, le pide dejar su casa para poder cuidarla. Bauman lo señala: “Los miedos nos incitan a emprender acciones defensivas. Una vez iniciada, toda acción defensiva aporta inmediatez y concreción al miedo. Es nuestra respuesta la que transforma los presagios sombríos en una realidad cotidiana [...] el miedo se ha instalado dentro y satura nuestros hábitos diarios”.¹⁹⁴

Vivian, la madre de Sara, vive aterrorizada y presa en su hogar, el miedo para ella es concreto, pero no tiene una forma definida, no es un individuo, es el propio mundo, pues todas las personas pueden ser un asesino o un violador, al menos en potencia. Ella también

¹⁹³ Blanca Álvarez, *La verdadera historia de los cuentos populares*, Madrid, Morata, 2011, p. 23.

¹⁹⁴ Zygmunt Bauman, *Op. cit.*, pp. 18-19.

construye un discurso, una narración, pero ésta sólo acentúa sus miedos, los justifica y al hacerlo le permite seguir ejerciendo este tipo de violencia a través del silencio y la censura con su familia, pues en la historia contada por ella misma y para ella misma está actuando de la mejor manera para protegerse y proteger a los suyos. Carmen Martín Gaité describe en este mismo sentido la narración: “El mero hecho de elaborarla segrega una anestesia que nos incapacita para poner en tela de juicio su veracidad. Es la única tabla de salvación a que nos agarramos ciegamente para hacer frente a un mundo caótico y alborotado por constantes mutaciones”.¹⁹⁵

En este ensayo o reflexiones sobre el quehacer del escritor y los poderes de la lectura podemos ver un reflejo de la misma Sara Allen, pues ella sobrevivirá su mundo de la manera en que Gaité lo señala en *El cuento de nunca acabar*. El mundo descrito por la autora es un símil del propio mundo en *Caperucita en Manhattan*. Sara se construye una narración imaginativa de la realidad para enfrentar lo desconocido, Vivian urde una realidad hilada de palabras para rehuir el exterior, la abuela, Rebeca Little, por su parte, vive entre la realidad y la ficción, pues le cuenta historias a su nieta, le regala libros tanto literarios como una biografía de la Estatua de la libertad, enfrenta la vida sola y sin miedos, pero también crea un discurso melancólico, nostálgico sobre su vida en el pasado, circunscrita al *music-hall*, donde era Gloria Star, la joven y bella cantante.

En la novela la censura infringida a Sara se debe al miedo construido desde los medios de comunicación, este mecanismo ejercido por sus padres impide a la niña tener un conocimiento esencial para vivir y madurar, y estas prácticas provocan a su vez un alejamiento por parte de la menor en el diálogo familiar: “La señora Allen le daba un codazo al señor Allen y le hacía un gesto muy raro con las cejas. Era el aviso de que

¹⁹⁵ Carmen Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Siruela, 2009, p. 176.

prefería cambiar de conversación” (*Caperucita*, p. 24); pero también, las prohibiciones vienen por la falta de empatía, en ver al otro no como realmente es sino como deseamos verlo bajo el cristal del temor. Pues los adultos en su afán de protección le niegan al niño voluntad y deseos: “Gracias, señora, pero los niños no saben lo que quieren” (*Caperucita*, p. 118). Y el negarles voluntad, el prohibirles un actuar libre, interfiere con el proceso de integración social, pues éste estará viciado por las conductas impuestas por sus padres: no veas, no saludes, no te muevas que no sabes las intenciones del otro. “-¿Por qué miras a ese señor?/ -Porque va hablando solo./ -Déjalo. ¿No ves que no le mira nadie?/ Claro, pobrecillo, por eso lo miro yo. -Y a ti qué te importa. Son asuntos suyos” (*Caperucita*, p. 50).

El hombre, en esta obra, vive temeroso del propio hombre, las salidas al exterior del hogar son rápidas porque afuera el crimen, la maldad juegan a sus anchas, pero también se encuentran aquellos *outsiders* de la realidad, pues, como los niños, los locos, los desposeídos, los exiliados, y todos aquellos alejados del sistema económico reinante son también un mal, una plaga cuyo contacto puede contaminarte. Bauman habla de todos ellos como “población excedente”, “[...] es una variedad más de residuos humanos [...] Se trata más [...] de «víctimas colaterales» del progreso económico, imprevistas y no deseadas [...] En el proceso, algunas piezas resultan dañadas sin arreglo [...] la producción de residuos humanos tiene todo el aire de un asunto impersonal y puramente técnico”.¹⁹⁶ El mundo visto por los *mass media* es un mundo atroz, inhabitable, no hay comunidad entre los adultos, pues éstos son parte del sistema capitalista, pero los niños aún no se integran a esta dinámica, pues aún no producen, son ellos quienes pueden tener una mirada menos

¹⁹⁶ Zygmunt Bauman, *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, México, Paidós, 2015, pp. 57-58.

temerosa de su entorno, aunque para ello necesitan estar alejados de los medios masivos de comunicación como lo está la protagonista de la obra de Martín Gaité.

Sara no se educó por medio de la televisión sino a través de las palabras, de la literatura; su pensamiento, su manera de relacionarse no se da a través del miedo, por eso ella ve a ese individuo del metro, lo mira tratando de crear un vínculo, de subsanar la soledad imperante, de mirar lo único e irrepetible de su comportamiento. Sara Allen al mirar al *outsider* no sólo lo hace presente, le da corporeidad, también lo dota de rasgos nuevos, desautomatiza la percepción imperante sobre el lumpen. Su mirada no es la de todos, es la de un individuo siendo empático con el otro, lo que no es su madre, pues ella hace como todos, es decir se pliega a la *doxa*, no reflexiona sobre ella.

En el núcleo del cuento de hadas el héroe vence sus miedos, en realidad, sin este tipo de narraciones, nos encerramos tras paredes fortificadas, salimos antes de la caída de la noche, antes del plenilunio para evitar al lobo feroz. En los cuentos maravillosos impera la acción, el enfrentamiento, la ayuda mutua para ser parte de la colectividad. En cambio, la relación entre la sociedad y el entorno dentro de la novela —excluyo a Sara, a la abuela y a Miss Lunatic— es pasiva, no hay comunidad, la sociedad vive aislada y sola sin enfrentar sus temores, sólo fortificándose, construyendo una casa de tabiques en espera del soplido del lobo. Pero la bestia está allí, es innegable y el cuento de hadas lo ha sabido desde siempre. Lo dice Bettelheim al hablar del héroe en este tipo de historias, pues éste es arrojado tan pronto la historia empieza dentro de un gran peligro. El niño ve en él su propia vida, incluso si su situación es favorable, porque de un instante a otro su mundo familiar también podría transformarse en una pesadilla. Esto sucede cuando sus padres le exigen

algo totalmente irracional o le tratan horrorosamente.¹⁹⁷ Para Bettelheim el monstruo comienza desde casa y justamente este tipo de mal representan los padres de Sara, quienes al ocultarle la verdad la ponen en búsqueda de la misma, al negarle las salidas nocturnas o al ser escasas las visitas a la casa de la abuela, empujan a la niña a buscar el modo de conocer su mundo y así tener su aventura y conocerse, no por la virtualidad de las comunicaciones, sino por la relación con el entorno. Porque el niño, escribe Martín Gaité, tiene: “Afán por entender los misterios, confrontar versiones, buscar cartas, escuchar detrás de las puertas [...]”.¹⁹⁸

Lo mismo hace Sara Allen, no se conforma con la versión de sus padres, necesita conocer por ella misma la realidad, vivir su propia aventura. Sara es el héroe de este cuento de hadas, pero ya no es aquel héroe atento a las prohibiciones del hada madrina o de sus padres, porque ahora la moral, esa moralidad ingenua, de lo que está bien y lo que está mal, de la que habla Zipes, Tatar, Bettelheim y tantos otros, no es tan clara en el siglo XX porque la distinción entre lo que es bueno o malo cada vez resulta más difusa.

Es cierto, como dice Chesterton, si leemos los cuentos de hadas anteriores al siglo XIX o aquellos cuya reescritura corre a la par de su hipotexto observaremos “que una idea los recorre de un extremo al otro: la idea de que la paz y la felicidad sólo pueden existir bajo una condición [...] es el núcleo de los cuentos de hadas [...] toda felicidad depende de una leve prohibición [...] si uno viola la prohibición, pone en peligro todo lo demás”.¹⁹⁹ A

¹⁹⁷ “[...] as soon as the story begins, the hero is projected into severed danger. And this is how the child sees life, even when in actuality his own life proceeds in very favorable circumstances [...] He has felt secure, with hardly a worry in the world, but in an instant everything changes, and the friendly world turns into a nightmare of dangers. This happens when a loving parents suddenly makes what seem like utterly unreasonable demands and terrifying threats”. Bruno Bettelheim, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Alfred A. Knopf, 1976, p. 145.

¹⁹⁸ Carmen Martín Gaité, *Op. cit.*, p. 236.

¹⁹⁹ G. K. Chesterton, *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*, Barcelona, Acantilado, 2010, p. 365-366.

la Bella Durmiente se le prohíbe acercarse a una rueca o a una aguja, a Caperucita Roja le recomiendan no hablar con extraños; ambas rompen con la prohibición y son castigadas, la moralidad se implanta junto a este mecanismo narrativo. Pero en el caso de Gaité su Caperucita no actúa como los demás desean, sino como ella misma quiere, de hecho, es el consejo de su hada madrina, miss Lunatic: “Nunca hay que hacer caso de las prohibiciones [...] No suelen tener fundamento” (*Caperucita*, p. 132).

Sara es una heroína contemporánea, es otro tipo de héroe más cercano a nuestra mentalidad, como señala Martín Gaité, pues: “[...] busca su afirmación en el propósito contrario: el romper toda atadura con los dioses [...] el de rebelarse ante ellos, mediante un acto deliberado de desobediencia”.²⁰⁰ La desobediencia en el personaje es dual, primero en no respetar las prohibiciones impuestas por sus padres, pregunta de más, escucha a hurtadillas, escapa de la persona quien la cuida para visitar a su abuela y, finalmente, sale del molde de los héroes del cuento de hadas clásico, pues no lucha con un mal definido, con un monstruo, un lobo, sino con un sistema, con un mundo: el capitalista; y por ello, sin forma o con múltiples cuerpos; y éste es más terrorífico a un ogro o una bruja o al mismo lobo, por ejemplo.

3.3.2. Edgar Woolf y El mercado

Si expulsáramos a los ogros, a las brujas, al demonio del cuento de hadas, “estos inquietantes personajes dejarían un vacío que sería inevitablemente colmado por otras formas de amenaza psicológica, quizá aún más insidiosas que las primeras, porque estarían protegidas por el velo de la cotidianidad [...]”²⁰¹

Jordi Sánchez-Navarro

²⁰⁰ Carmen Martín Gaité, *Agua pasada*, *Op. cit.*, p.303.

²⁰¹ Jordi Sánchez-Navarro, *op. cit.*, p. 64.

A finales del siglo XIX el triunfo de la industrialización es innegable; el arte, al no entrar en la dinámica de los medios masivos de producción, quedará proscrito. Los simbolistas franceses serán los primeros en sentir y escribir sobre ello. El artista termina relegado del orden social, pero tampoco le importa vivir dentro de esa dinámica económica más que como observador de la misma. Baudelaire, en contraposición a los representantes del orden social nos hablará del *flâneur*, el cual realiza un vagabundeo creativo, sin destino fijo, observa a la sociedad, se pierde en ella, es parte y no, porque no entra en su dinámica. Como dice Walter Benjamin, el *flâneur* “está todavía en el umbral tanto de la gran ciudad como de la clase burguesa. Ninguna de las dos lo ha sometido aún [...] sino que busca su asilo en la multitud”.²⁰² Este personaje surge cuando la industrialización del mundo avanza a pasos agigantados, las grandes capitales empiezan a cobrar una gran relevancia, la clase burguesa se empieza a definir únicamente por el dinero que posea. El artista se convierte en *flâneur* porque no es ni este burgués ni tampoco ve con buenos ojos la industrialización del mundo. Se convierte en un hombre entre la multitud, un individuo alejado de esa masa de gente indefinible porque no tiene un rasgo que la defina, por ello el artista vagará entre ellos sin rumbo, poblará su soledad con el trabajo de su imaginación y su quehacer artístico, como en el poema “Las multitudes” de Charles Baudelaire: “Multitud y soledad, términos iguales y convertibles para el poeta activo y fecundo. Quien no sabe poblar su soledad, tampoco sabe estar solo en medio de una atareada muchedumbre”.²⁰³ Este concepto de *flâneur* planteado por Baudelaire será acotado en el siglo XX, según Benjamin, pues sólo se retomará la parte del vagabundeo, pero sin el sentido creativo y estético de los simbolistas.

²⁰² Walter Benjamin, *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012, pp. 56-57.

²⁰³ Charles Baudelaire, “Las multitudes” en *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, Madrid, Cátedra, 2005, p. 66.

El vagar sin rumbo será piedra angular en la construcción de los centros comerciales, pues su estructura laberíntica y sus vitrinas pobladas de colores, sensaciones y formas harán del hombre del siglo XX el nuevo “hombre entre la multitud”, el cual será movido por el ansia de complacer sus deseos, de adquirir lo que casi tiene al alcance de sus manos. Como indica el crítico alemán, la ciudad será una especie de fantasmagoría, a veces paisaje, a veces habitaciones,²⁰⁴ como sucede en la actualidad con la disposición del espacio en estos edificios construidos para vender.

Las teorías en boga al concluir el siglo XIX serán el positivismo y el darwinismo, las cuales tienen en su centro a la ciencia y al progreso como ejes rectores; recuérdese la frase “orden y progreso” de Auguste Comte o la teoría del naturalista inglés Charles Darwin donde se resume que en la naturaleza sólo sobreviven los más adaptados al cambio, la llamada “selección natural”. En este mundo imperará la visión de que la industrialización y la supremacía del más fuerte ayudarán a mejorar las condiciones del individuo, como consecuencia convertirán al artista en un paria, un *outsider*. Por otra parte, las aportaciones del propio Sigmund Freud respecto a la psique, pero también el trabajo en las descripciones del espacio y de los personajes en escritores como Chéjov e Ibsen, donde se pondera el silencio o no decir más de lo necesario para que el lector interprete o llene esos silencios narrativos, junto a esta nueva manera de narrar que impondrá Proust con el monólogo interior, permitirán a las criaturas sobrenaturales que abundaban tanto en el cuento popular y en los géneros de lo maravilloso y lo fantástico a mudarse hacia la mente; pero también el estudio de la psique posibilitará la aparición de nuevos monstruos: los locos, los asesinos seriales, los esquizofrénicos..., éstos serán o encerrados en manicomios o integrados a la vida y al espacio del lumpen como consecuencia de la segregación social provocada por la

²⁰⁴ Walter Benjamin, *op. cit.*, pp. 56-57.

industrialización y perpetuada por el movimiento frenético del capital, a través de la lógica del mercado.

El siglo XX no sólo parirá estos monstruos, también el progreso económico producirá otros: los dueños del capital. Pues serán ellos quienes separen de la urbe a esta comunidad de inadaptados y pobres, pues al ver al otro como un número, ellos mismos se transformarán en otras bestias, en criaturas predatorias, deshumanizadas, destructoras del planeta. Navarro, en el epígrafe a este apartado, nos daba cuenta de los dos polos de la monstruosidad contemporánea, los parias y los representantes del mundo globalizado, pero también señala un horror aún más terrible que el de los monstruos del cuento popular, pues los primeros conviven de forma cotidiana con nosotros, no los podemos distinguir a simple vista. La monstruosidad se integra al mundo, está inmersa en el sistema económico. Martín Gaité en “La decadencia de los Héroes” escribe: “A medida que la sociedad industrial evoluciona y se ramifica en organizaciones gigantescas, encorsetadas por la más intrincada burocracia y sojuzgadas por la fusta implacable del dinero, nadie puede escapar, ni siquiera en ilusoria excursión periférica, de los laberintos de esa mafia perfectamente organizada”.²⁰⁵ Probablemente, Martín Gaité escogió Nueva York para su novela *Caperucita en Manhattan* porque allí está la casa de bolsa más importante del mundo, los enormes rascacielos, símbolos del poder económico mundial, pero también encontramos la otra parte, Manhattan con sus suburbios pobres, las estaciones de metro con sus ejércitos de pordioseros y locos. Nueva York, para Attali, encarna “la utopía de la libertad del mercado incluso mejor que Silicon Valley, que hoy en día produce un nuevo millonario en dólares cada veinte minutos”.²⁰⁶

²⁰⁵ Carmen Martín Gaité, *op. cit.*, p. 304.

²⁰⁶ Jacques Attali, *op. cit.*, pp. 110-111.

Esta “mafia perfectamente organizada”, estos nuevos millonarios, la utopía de la libertad del mercado cifrada en ellos se encarnará en la novela en un personaje: Edgar Woolf. El personaje al cual reescribe es el del Lobo Feroz. En esta Nueva York ya no será necesario un monstruo en el sentido de los cuentos populares, una bestia regida por el instinto y los sentidos. Edgar Woolf no es un asesino ni un violador de niñas, aunque, en gran parte de la obra es feroz, pero en cuestiones económicas, pues es un empresario, un dueño del capital. Y no podría ser un monstruo salvaje porque ya no existe “lo salvaje”, ya no hay selva en la urbe del siglo XX, ni siquiera Central Park lo es; puesto que, según dice José Luis Lezama: “El dominio sobre la naturaleza implícito en el desarrollo de las fuerzas productivas y conducido por la lógica de la ganancia destruye a la misma naturaleza”.²⁰⁷ La naturaleza es domada, usada, explotada por los medios de producción para satisfacer las necesidades de consumo. Woolf se maneja dentro de la sociedad agresiva, predatoriamente, pues trata de hacer crecer su imperio pastelero, el principal medio consistirá en conseguir la receta de la tarta de fresa elaborada por la abuela y heredada a la madre de la nueva Caperucita. Aunque al reconocer a Gloria Star como esa artista que alguna vez vio y escuchó y de la cual se quedó enamorado en su juventud harán que cambie la actitud que tiene este personaje con el mundo. El amor lo sacará de su dinámica capitalista, pero eso sólo lo suponemos como lectores, porque Sara al verlos bailar se va, pues esa no es su historia.

Veamos por ejemplo la disposición del hogar del empresario: “El rascacielos donde vivía Edgar Woolf era suyo [...] las más de tres mil personas que trabajaban del sótano al piso cuarenta [...] eran empleados a las órdenes del Rey de las Tartas” (*Caperucita*, p. 99), “Había que reservar mesa en uno de los dos enormes salones de té del entresuelo, o hacer

²⁰⁷ José Luis Lezama, *Teoría social. Espacio y ciudad*, México, El Colegio de México, 1993, p. 257.

cola en los mostradores de la lujosa pastelería que ocupaba los mil metros cuadrados de la planta baja” (*Caperucita*, p. 101) y “[...] se lograba el efecto óptico deseado por el arquitecto que ideó el edificio: es decir que tuviera, como en realidad tenía, forma de tarta” (*Caperucita*, p. 102).²⁰⁸

En las tres citas de la novela, además de la plasticidad y del humor, podemos notar un orden conforme con las necesidades de mercado, la distribución maximiza el mecanismo de producción. Ya que en un solo edificio tenemos el hogar del empresario y bajo él, como en una pirámide, o en este caso un pastel, a los empleados que producen los postres, después los salones de los comensales y, por último, para apresurar el flujo de personas, en la planta baja.

Esta cooperación, nos dice Lezama, entre todos los factores del capitalismo hace posible extender el ámbito espacial del trabajo, pero también restringe la dimensión territorial de la producción, ello “reduce el ámbito espacial del trabajo al tiempo que se expande su campo de acción y que, al final de cuentas [...] es la forma particular en la que se presentan la aglomeración de los obreros, la aproximación de los diversos procesos laborales y la concentración de los medios de producción [...] en conjunto le dan su contenido a la ciudad capitalista”.²⁰⁹

²⁰⁸ La Dra. Tatiana Bay percibió en esta descripción algo parecido a lo que sucede en un *comic*, de hecho remarcó el humor dentro de ella. Evelyn Arizpe en *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 47, escribe que “[...] el placer intelectual converge con el estético, en ocasiones con resonancias emocionales y casi siempre con un poco de humor por añadidura [...] la mayoría de los adultos requieren más ayuda que los niños para apreciar un álbum ilustrado más allá del ámbito de la trama”. Si nos basamos en la cita anterior, tenemos una descripción puntual, la cual logra crear rápidamente la imagen mental de un pastel en forma de edificio o un edificio en forma de pastel, creando una sensación cómica, pero también bastante colorida, como sucede en el *comic*, pues los pasteles están llenos de colores, crean sensaciones, evocan estados emocionales, como también señala del álbum ilustrado Arizpe. Este aspecto será retomado en otro ensayo, pues es amplio, merece un espacio mayor y sobrepasa los límites de este trabajo.

²⁰⁹ *Ibidem.*, pp. 284-285.

Por tanto, el espacio de este personaje es el de la ciudad capitalista, donde se da una acumulación monetaria. Dicha acción provoca en Woolf una especie de felicidad, pero a la vez zozobra pues no deja de pensar en la manera de producir y amasar más dinero. Si bien el mercado construye una utopía ésta resulta falsa pues la verdadera, como afirma Attali, responde a un ideal: “Tiene la intención de modelar la imagen de la sociedad a partir de un ideal ético, de una cierta concepción de la justicia, de la felicidad, de la eficacia, de la responsabilidad”.²¹⁰ Es imposible buscar un ideal ético dentro de las condiciones impuestas por un mundo globalizado. Edgar Woolf abandona al final este modo de vivir en busca de una utopía creada, sí por la remembranza de sus años juveniles cuando se enamoró de una cantante de nombre Gloria Star, pero también porque no puede construir una relación sincera y libre fuera de la ética que rige a toda utopía, la cual niega el sistema capitalista al que este personaje representa.

3.3.3. El laberinto de la libertad: Gloria Star y Miss Lunatic

En la novela, el mundo se divide en dos, aquellos dentro del orden social establecido y los *outsiders*, personas alejadas de la dinámica del mercado y del mundo globalizado. Al primer grupo pertenecen los padres de Sara Allen y su círculo social, como también el empresario pastelero –ambos fueron tratados en los apartados anteriores–; en cambio, el segundo grupo está representado por dos figuras antagónicas al capitalismo: Gloria Star y Miss Lunatic.

Para Bauman esta división dicotómica de la posmodernidad está planteada en los conceptos de “Turistas” y “Vagabundos”; los primeros tienen el privilegio de movimiento y libertad, porque poseen los recursos para ir de un lado a otro del planeta sin el peso de la

²¹⁰ Jacques Attali, *op. cit.*, p. 52.

persecución o los inconvenientes generados por un exilio originado por guerras o pobreza. En cambio, los vagabundos es esta población que transita de un lugar a otro: la migración ilegal, pero también el mundo lumpen y la mayoría de artistas, los cuales no generan riqueza. Precisamente esa incapacidad los expulsa del mundo globalizado. Escribe el filósofo: “El acceso a la movilidad global se ha convertido en el más elevado de todos los factores de estratificación. También revela la dimensión global del privilegio y la privación, por locales que fuesen. Algunos gozamos de la libertad de movimiento [...] A otros no se les permite quedarse en un lugar por la misma razón”.²¹¹

En la novela todos los personajes migran, transitan de un lugar a otro, en los estratos más favorecidos, a pesar del encierro creado por el temor, salen para demostrar que tienen el dinero suficiente para hacerlo. La fiesta de cumpleaños de Sara no transcurre en su casa, sino en el restaurante de uno de los amigos de sus padres. El movimiento marca el privilegio de ciertas clases, incluso en ésta hacinada “[...] en el piso catorce de un bloque de viviendas bastante feo, Brooklyn adentro” (*Capericita*, p. 15), pero también el ritmo de la vida los obliga a nunca descansar, a salir casi todos los días, pero no para disfrutar de su libertad sino para cumplir con su papel en el engranaje social. Un ejemplo es Peter, chofer del señor Woolf, el cual, a pesar de estar siempre de un lado a otro “ nunca tenía tiempo de alimentar los sueños de su hija ni de ver cumplidos los suyos [...] Y de pronto, se sintió perdido como una gota de agua en el mar proceloso de Manhattan, caído del reino de la fantasía con las alas rotas, rodando por la calles de uniforme prestado [...] Todo estaba al revés, todo era un puro absurdo, un puro préstamo” (*Capericita*, p. 183). Pero también, la libertad de Woolf es aparente, día y noche se desvela por encontrar la forma de obtener más

²¹¹ Zygmunt Bauman, *La globalización. Consecuencias humanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, 95.

ganancia; por ejemplo, a pesar de tener tres limosinas, dinero suficiente para viajar, no puede dejar de pensar en la receta de la tarta de fresa de la madre de Sara y en el modo de maximizar aún más la producción en el edificio donde se encuentra su casa y su negocio. También él está preso en la dinámica económica, porque le genera adicción producir, encontrar el modo de vender más es su droga; nada lo sacia porque la saciedad queda abolida en el mundo del siglo XX: “son consumidores [...] buscadores de sensaciones o coleccionistas de experiencias; su relación con el mundo es ante todo estética: lo perciben como alimento de la sensibilidad, una matriz de vivencias posibles [...]”.²¹²

Woolf pretende comerse al mundo como si fuera un pastel, pero después querrá otro y otro, uno diferente, con un nuevo o mejor sabor. Tiene hambre, como dice Bauman, de nuevas sensaciones, necesita probar ese pastel de fresa hecho por la madre de Sara para apagar su deseo, esa insatisfacción que está al alcance de su mano –porque tiene dinero–, pero ni así estará contento, siempre existirá otro postre con un nuevo o inusual ingrediente o una mejora para su edificio. El deseo en la sociedad del siglo XX y XXI, para el filósofo, se satisface sólo un momento, pero después se vuelve a desear otra cosa, una experiencia nueva, algo por descubrir.

Al capitalismo se le opondrá otra forma diferente de regirse, el amor y la libertad, representados por Gloria Star y Miss Lunatic, quienes no son regidas por el dinero, sí, se saben transitorias, pero no las avasallan los deseos momentáneos, fáciles. El amor se construye con el afán de hacerlo perdurable, lo mismo sucede con la libertad. El amante del arte, el artista mismo construye su placer, lo torna cada vez más sofisticado, el movimiento es lento pero imparable y es completamente distinto al ritmo marcado por el mundo globalizado. El arte busca perpetuarse en el tiempo, en cambio los deseos en el siglo XX

²¹² *Ibidem.*, pp. 101-102.

son desechables y fácilmente asibles; por ello, no es casual que los primeros capítulos de la obra nos hablen de la relación de Sara con la lectura, de la manera en que lentamente se hace del abecedario y de las palabras, hasta alcanzar no sólo el sentido de la obra sino ver y vivir dentro del mundo que le ofrece Stevenson o Calvino..., tampoco sucede así con el libro regalado por Gloria Star a su nieta en su cumpleaños. Dice Martín Gaité sobre las experiencias del escritor en su obra: “Lo que importa es que quien las experimentó consiguiera fijarlas, transformando en infinito su fugaz y confuso acontecer, dando rostro y figura a lo impalpable mediante el recurso de la palabra”.²¹³ Pero la escritura tiene su reflejo, la lectura, y también el lector da rostro y palpa lo impalpable, los dos crean un infinito, organizan una realidad caótica en una narración luminosa. O como dice la narradora de la novela con respecto a Sara: “[...] a ninguno de ellos los había visto nunca en persona [personajes de distintas novelas], pero las cosas que se ven en sueños son tan reales como las que se tocan. Y aquel rey-librero [...] había sido el primero en inyectarle sus dos pasiones [...] la de viajar y la de leer. Y las dos se fundían en otra porque leyendo se podía viajar con la imaginación [...]” (*Caperucita*, p. 37).

Lo infinito sobre lo fugaz, la eternidad sobre el devenir del tiempo, el arte contra un mundo hecho para ser devorado por los lobos del capital, pero también, la literatura como creación de sentimientos eternizables: *Romeo y Julieta*, *La Celestina*, *Pascual Duarte*. Y todos ellos nos instruyen en cómo es el mundo y el hombre sin disfraces, enseñan a vivir y a valerse, le dan armas al lector, por ello Sara Allen queda fascinada por *La isla del tesoro*, *Alicia en el país de las maravillas* construyéndose así un guiño con el final de la obra de la salmantina y el cual consiste en que la niña se va a ese mundo de maravilla a buscar su libertad—, *Robinson Crusoe*, *El caballero inexistente* y, por supuesto, los cuentos de

²¹³ Carmen Martín Gaité, *El cuento de nunca acabar*, op. cit., p. 204.

Perrault. Todos los personajes de estos libros son seres solitarios que buscan su identidad, ser a pesar del mundo porque éste, en un principio, al salir de la casa paterna o materna, se les opone hasta que encuentran el modo de relacionarse con él, de ser partícipes de su comunidad, como hacen los diferentes héroes en sus procesos iniciáticos. Conseguir el tesoro mientras se esquivan las bajezas de los demás piratas, salir de la isla del tesoro fortificado, saber que la existencia, el ser hombre no radica únicamente en la envoltura de la carne como lo entiende el caballero de Calvino, incluso el vacío de una armadura puede ser habitada por una conciencia firme y por ello humana, y por último en los cuentos del francés, pero también en las otras novelas, Sara se dará cuenta de que “[...] el verdadero héroe siempre está solo y acomete la lucha contra el entorno a contrapelo de los obstáculos, o bien sacando recursos de su inventiva y de su fortaleza o bien meditando sobre su incapacidad de hacerlo. Pero siempre orgulloso de esa soledad que lo diviniza”.²¹⁴ La cita de la propia Martín Gaité define muy bien no sólo lo aprendido por nuestra Caperucita a lo largo de la novela, también podemos observar el enfrentamiento con su entorno, sus padres, con espacio mismo de Nueva York. Viaja en metro, atraviesa Central Park sola, engaña al chofer Peter, lo burla para reencontrarse con su soledad y su libertad, medita sus acciones, revisa el mapa del subterráneo para saber cómo llegar, cuando ve a Gloria Star con Edgar Woolf decide dejarlos solos y al final medita sobre lanzarse a ese mundo maravilloso y perderse dentro de la estatua de la libertad, un símbolo obvio enlazado con el final de la obra y con las búsquedas de este personaje.

Todas estas lecciones literarias Sara las recibe de su abuela y, de quien fuera su pareja, Aurelio Roncali, el rey de Books Kingdom. Ambos introducen a la niña en el conocimiento no sólo artístico, también intelectual. Pero será Star quien continúe con su

²¹⁴ *Ibidem.*, p. 71.

educación al partir el librero; por tanto, Gloria actúa como su primera hada madrina, una especie de bruja buena, la otra, será Miss Lunatic.

Escribo bruja, como sinónimo de hada, porque éstas descienden, sigo a Mérida Jiménez, de Hécate, de Circe y de Medea, las características de estas tres formaran parte de las dos hadas más reconocidas: Morgana y Melusina. La primera, una bella mujer sobrenatural, dueña de tierras abundantes, rodeada de lujos y riquezas, se enamora de un mortal, ofreciéndole su amor y sus posesiones si se queda con ella; y la segunda, Melusina, la mujer serpiente, otro flechazo de amor con un caballero, se casan pero con la prohibición de que él no la vea en la noche, desgraciadamente el hombre rompe el trato y comienzan las funestas consecuencias.²¹⁵ Estos dos personajes, junto con la rica herencia popular celta,²¹⁶ establecerán la figura del hada y sus primeras propiedades: el amor, el regalo de abundancia y ayuda en momentos de necesidad y una prohibición o condición para recibir todos los beneficios.

En la figura de Gloria Star se concentrarán sobre todo las características de Morgana, al menos en el aspecto más importante: “Morgana encarna la imagen del hada *amante* por excelencia”.²¹⁷ De hecho, el amor carnal dirigirá el comportamiento de la abuela de Sara. Antes de que su pareja partiera a Italia todo era felicidad, al momento de irse queda desconsolada, entierra su verdadera esencia: “Aurelio Roncali, el último novio de su abuela, había enterrado a Gloria Star. Y Sara los situaba a ambos en un mundo habitado por lobos que hablan, niños que no quieren crecer, liebres con chaleco y reloj y náufragos que aprenden soledad y paciencia en una isla” (*Caperucita*, pp. 36-37). Y con

²¹⁵ Cfr., Rafael M. Mérida Jiménez, *El gran libro de las brujas*, Barcelona, RBA, 2006. En especial confrontar las primeras dos partes del libro.

²¹⁶ *Ibidem.*, p. 218.

²¹⁷ *Ibidem.*, p. 219.

ello también sepulta no sólo a los cuentos de hadas, entierra la *fairyland*, el mundo de la maravilla, de las criaturas sobrenaturales, cuyo espacio aparecía en los terrenos de la librería de Aurelio, gracias a los libros, a las historias contadas y a las creadas por medio de su propia imaginación.

Gloria Star es el nombre artístico que toma Rebeca Little, la abuela de Sara Allen, pero al partir su novio la abuela será llamada por este último nombre y así perderá todas las características y significaciones que le daba el primero, mostrando ahora un ser depresivo y nada glamoroso: “[...] algunas veces estaba amodorrada o triste, se le caían los párpados y no tenía ganas de hablar” (*Caperucita*, p. 56). Desarreglada y descuidada en su apariencia, Sara le insistirá en ponerse un vestido verde, pero la abuela, sólo al recuperar a Gloria Star, esto es, al enamorarse de nuevo, ahora de Edgar Woolf, lo usará de nuevo. Mientras tanto, su propio espacio se degrada: “[...] el dormitorio estaba hecho una catástrofe. Presentaba un aspecto que dificultaba seguir jugando a ser Gloria Star en sus tiempos de esplendor [...] Olía a colilla, a cerrado, a sudor, y a perfume barato [...] y encima de la gran cama [...] cartas, fotografías y recortes de prensa [...]” (*Caperucita*, pp. 61-62). Rebeca Little representa el fin de los sueños, de la imaginación, su presencia destruye el mundo de las hadas, pues es un personaje sucio, nervioso o ansioso –los cigarros–, caótico –el cuarto mismo–, vulgar –el perfume barato–, ella es como su habitación, por ello a Sara le cuesta interpretar a Gloria Star en un mundo negado para esta princesa de cuento. Las características de la señora Little, pequeña en inglés, son propias de una persona inmersa en el mundo capitalista, a diferencia de Gloria Star, estrella en inglés, brillante, ilumina a quien la vea, lejana, hermosa, pero es algo que tampoco se compra, pues nadie aún le ha puesto precio a un astro.

Gloria Star, en cambio, era una estrella, una cantante, una mujer libre: “[...] se había casado varias veces y había sido cantante de *music-hall* [...] vivía sola en Manhattan [...] Era muy aficionada al licor de pera, fumaba tabaco de picadura [...]” (*Capercucita*, pp. 17-18). En pocas palabras, es una mujer emancipada, también se nota en la cita que no se adapta al modelo de mujer impuesto por la sociedad: bebe, fuma, ha tenido varios maridos y amores, no necesita a nadie para vivir. Estas características también son propias de Morgana, pues “acabará representando la feminidad maléfica, uno de los arquetipos de la *mujer fatal*, modelo también basado en Lilith, otra bruja para Édouard Brasey, pues ésta “prefirió huir [...] antes que contentarse con ser «la novia» de Adán, es decir, la mujer sometida al hombre”.²¹⁸ Lilith, al igual que Morgana, desciende de Hécate; por tanto no es difícil pensar que ambas dotan de sus características a las hadas.²¹⁹ Para Sara, Gloria representa una princesa de cuento, tanto es así que la niña se disfraza de Gloria Star cuando su abuela sale a tomar una copa al bar y le dice al gato: “¿No comprendes que estoy esperando a Aurelio? Va a llegar del reino de los libros para llevarme a bailar” (*Capercucita*, p. 61).

A resaltar la calidad de artista de esta hada moderna, sus gustos refinados, su capacidad para crear narraciones y, por supuesto, su afición a cantar, pues también son características de estos seres feéricos. Jane Wilde o Lady Wilde, madre de Oscar Wilde, folclorista y escritora irlandesa, aporta, en el relato “Las hadas”, otras características de estas criaturas: “[...] aman apasionadamente la belleza y el lujo [...] detestan la mano avarienta y tacaña [...]”²²⁰ y “Todas las tradiciones sobre las hadas reflejan su amor por la belleza y el esplendor, la gracia de movimientos, la música y el placer [...] en oposición a

²¹⁸ Édouard Brasey, *Brujas y demonios. El universo feérico V*, Barcelona, José J. de Olañeta, 2001, p. 167.

²¹⁹ *Vid., Ibidem.* p. 172.

²²⁰ “Las hadas” en cuentos populares irlandeses. p. 5

lo que puede ser un disfrute brutal y violento”.²²¹ En definitiva, Gloria Star representa al hada amorosa, creadora, artística e imaginativa, pero circunscrita a la esfera íntima y hedonista. Las enseñanzas dadas a Caperucita recaen sobre el ámbito personal, ser a pesar de la sociedad, elegir sin importar ir en contra del mundo, amar por sobre todas las cosas, incluso, la propia soledad, porque ésta no debe ser vista como algo negativo, es el encuentro con uno mismo, es estar con nosotros, amándonos, conociéndonos, reflexionando sobre nuestro ser y sobre el mundo.

Miss Lunatic representa a la otra hada, pero ésta instruirá a Sara en la esfera social, su conocimiento se basa en la relación del ser con el mundo. Este personaje, a primera vista, parece cargar con los valores que Bauman señala sobre los vagabundos, pues aparenta ser muy vieja, viste con harapos y se cubre con un sombrero de grandes alas, tiene la cabellera larga y blanca y arrastra un cochecito de niño vacío (*Caperucita*, p. 86). La descripción no sólo encaja con la de cualquier pordiosero, además el carrito parece indicar un estado de locura o desapego con el mundo, pues quién en su sano juicio y a una edad avanzada llevaría uno de estos hacia todos lados. Para Bauman, los vagabundos son “[...] oscuras lunas errantes que reflejan el resplandor de los soles turistas [...] mutantes de la evolución posmoderna, monstruosos marginados de la nueva especie feliz. Los vagabundos son los deshechos de un mundo que se ha consagrado a los servicios turísticos”.²²²

En la novela, la presencia de Miss Lunatic con los diversos personajes de la obra hace evidente este contraste, ya sea con el comisario O’Connor o con el propio Edgar Woolf, lo interesante radica en cómo logró ella entablar, ya no sólo una charla, sino una amistad. La empatía forjada por este personaje resquebraja la relación señalada por

²²¹ Ibidem. p. 6.

²²² Zygmunt Bauman, *La globalización. Consecuencias humanas*, op. cit., p. 100.

Bauman, pues ya no existe un contraste sino una comunicación verdadera, sincera a pesar de las diferencias sociales de los personajes. Amistad iniciada por la curiosidad a su persona, pero también por el modo de relacionarse con el mundo. Le pregunta O' Connor: "He oído decir que no tiene usted ingresos conocidos. Y que tampoco pide limosna [...] ¿Es que no le interesa el dinero? No; porque se ha convertido en meta y nos impide disfrutar del camino por donde vamos andando. Además, ni siquiera es bonito, como antes, cuando se gozaba de su tacto como del de una joya" (*Caperucita*, p. 91).

En el párrafo citado queda claro cómo Lunatic no entra en la dinámica del capitalismo, ni siquiera el concepto de vagabundo puede ser empleado en ella porque para Bauman tanto turistas como vagabundos necesitan el dinero para "viajar". Ella no necesita del dinero para vivir, no está engrillada a él; en sus palabras muestra cómo ve el mundo y su visión en gran medida se parece al modo en el cual Gloria lo hace, de una manera sensible, estética, hermosa. Pero indudablemente también habla de la utopía, siguiendo a Attali: "El mercado mata por tanto la utopía como tema de reflexión, al tiempo que la recupera como objeto de consumo [...]".²²³ Como se ve, de ser un espacio para habitar, el capitalismo convierte a la utopía como un bien material, alcanzable si se tiene el poder adquisitivo suficiente. Esta cita se puede equiparar con el mundo de los turistas y vagabundos de Bauman, pues el viaje, ya sea real o virtual, generaría esta misma sensación utópica de libertad y bienestar, pero sería sólo alcanzada por aquellos con los recursos económicos suficientes para obtenerla. Por tanto, esta utopía en el mundo globalizado seguiría imponiendo un modelo de estratificación social. El dinero, nos dice Miss Lunatic, no nos deja relacionarnos con los otros, impide mirarnos, "disfrutar del camino", de la vida, pero también forma los muros visibles e invisibles entre las diversas clases sociales, las

²²³ Jacques Attali, *op. cit.*, p. 56.

cuales en una utopía totalizante no existirían, pues se buscaría que todos los miembros de ese espacio gozaran libremente de ese mundo.

Miss Lunatic consigue hablar con este tipo de personajes tan arraigados en la sociedad de consumo gracias a su poder de observación y a la sinceridad con que se comunica con ellos y, por supuesto, a sus encantos o a sus características únicas, pues “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 por donde estaba a punto de producirse incendios, suicidios, derrumbamientos” (*Caperucita*, pp. 85-86). La propiedad adivinatoria está presente en la tradición de las brujas, en la misma Hécate, en cuanto a la preparación de medicamentos también se debe al conocimiento sobre las plantas adquirido por estas mujeres, el cual era muy profundo como lo corrobora el *Papiro IV*, fechado hacia la mitad del siglo IV y conservado en la Biblioteca Nacional de París, consignado por el propio Mérida: “Tan importante como el conocimiento de las cualidades de cada vegetal y su preparación posterior era el conjuro o la invocación”.²²⁴ Además, Morgana guarda también enorme similitud con las brujas curanderas,²²⁵ y otras de las cualidades de las brujas o hadas son: “Su capacidad para volar y transformarse”.²²⁶ Lo increíble del merodeo de Miss Lunatic es que la habían visto, sin poderse explicar, en varios lugares, muy distintos y lejanos, casi a la vez (*Caperucita*, p. 86). Por supuesto, es un indicio de su capacidad de volar o al menos de trasladarse por medios no naturales; y por último, su capacidad de transformarse también está presente en el relato, pues ella misma es la estatua de la libertad, Sara le pregunta que si no la han visto transformarse en el monumento, Miss Lunatic lo niega y enseguida explica: “Envejezco allí

²²⁴ Rafael M. Mérida Jiménez, *op. cit.*, p. 89.

²²⁵ *Ibidem.*, p. 219.

²²⁶ *Ibidem.*, p. 220.

dentro [de la estatua de la Libertad] para insuflarle vida a ella, para que pueda seguir siendo la antorcha que ilumine el camino de muchos, una diosa joven y sin arrugas” (*Caperucita*, p. 148). La cita destaca también porque nos señala puntualmente cuál es la misión o la tarea de este personaje, guiar a las personas, a la sociedad, a las niñas como Sara Allen en los laberintos de este mundo, alumbrar su viaje hacia la libertad, símbolo de la estatua misma.

Su papel difiere del de Gloria Star, ambas le enseñan, cierto, el camino del amor, pero su abuela a nivel personal, íntimo, y en Miss Lunatic hacia el otro, su conocimiento es social, pues ésta sabe escuchar y responder con sinceridad, algo muy difícil de hacer en una sociedad cuya importancia no está cifrada en esos valores, pues para ello se necesita tiempo y observar al otro. Miss Lunatic charla tanto con el inspector, preguntándole cómo está para poder ayudarlo y lo mismo sucede con la conversación sostenida con Edgar Woolf y ni se diga con la misma Sara, pues se toma toda una tarde para escucharla y ser su amiga.

El mundo para ella está lleno de vasos comunicantes, para Lunatic no existen puertas cerradas, con Sara logra, incluso, colarse al lugar de una filmación, estar presente en cualquier lugar que se le necesite y lo mismo pasa con las personas, a ella no le importa relacionarse con una clase social determinada. Esta hada se relaciona con todos los hombres por igual, pues la cuestión de “clase” en el fondo tiene que ver con la estratificación causada por la economía mundial.

Después de enseñarle estas dos hadas a Caperucita un nuevo modo de vivir, ésta finalmente comprende que su vida es suya, y por ende las decisiones tomadas también, por lo cual, al tener de ejemplos a estas maestras decide ser como ellas, es decir, no apegarse a los valores de esa sociedad globalizada y aventurarse, literalmente, al mundo de las maravillas, gracias a que ha aprendido cómo llegar a ser libre.

En este sentido la protagonista es una niña que madura muy rápido para su edad, pero es cierto que es ayudada en su proceso, gracias a ello percibe la realidad de una forma compleja y determina, después de reflexionar sobre ésta, el camino a seguir. Jurado Morales apunta que esta conducta tiene más que ver con la madurez de la escritora, que con el personaje, por ello escribe que “[...] Sara Allen es una niña cuando menos atípica, cuyas reflexiones, sensaciones, acciones y relaciones con los demás son excesivamente maduras para su edad biológica. Se muestra así en la línea de otros protagonistas de narrativa infantil-juvenil, también muy listos, como la Celia de Elena Fortín, la Matilda de Roald Dahl [...]”²²⁷ Ciertamente, Sara es un personaje infantil atípico, pero es precisamente por ello que decide emprender al final de la novela un nuevo viaje. Y su periplo iniciará leyendo una especie de enigma que recuerda las pruebas de héroe en los cuentos populares, pero éste no sirve para que le abra alguna puerta o encuentre un tesoro, pues ella ya sabe el modo de acceder a la estatua de la Libertad, que es a donde se dirige. El escrito es un mensaje para que lo reflexionen, tanto ella como el lector, pues no pide respuesta y Sara tampoco la da: “No te hice ni celestial ni terrenal/ ni mortal ni inmortal, con el fin de que fueras libre y soberano artífice de ti mismo, de acuerdo con tu designio” (*Caperucita*, p. 204). Finalmente el enigma se centra, como toda la obra en la libertad; no importa la materia o la esencia del ser con que fue hecho, lo que importa es ser libre, es tomar nuestras propias decisiones.

Así, con la fuerza que le da el mensaje: “Metió la moneda en la ranura, dijo: «¡Miranfu!», se descorrió la tapa de la alcantarilla y Sara, extendiendo los brazos, se arrojó al pasadizo, sorbida inmediatamente por una corriente de aire templado que la llevaba a la Libertad” (*Caperucita*, p. 205). Como se vio anteriormente, entre otras cosas, la palabra

²²⁷ José Jurado Morales, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité. 1925-2000*, Madrid, Gredos, 2003, p. 303.

Miranfú le abre ese otro mundo, pero también le da ánimos para lanzarse a esa nueva aventura.

Sara con esa acción empieza a construir una utopía, un mundo levantado con la libertad de la imaginación, pero también de sus deseos, un espacio completamente alejado y ajeno de la realidad de todos los días, pues ella misma abandona Nueva York, se va, no se sabe a dónde, pero es indudable su partida en pos de la felicidad, y todo ello lo logra porque es consciente de sus propias necesidades, ha logrado conocerse. Este mirar hacia ella le permite percibir como ajeno y hostil el mundo de sus padres. Como dice Attali: “La última característica del discurso utópico es que sólo pueden entenderlo los que se arrogan el derecho de exigir un futuro mejor, más vasto y más rico, los que piensan que la desgracia o la resignación no resumen el lote definitivo que les toca: en pocas palabras, los mediocres no necesitan utopías”.²²⁸ Y la novela de *Caperucita en Manhattan* precisamente trata de enseñar caminos divergentes de la mediocridad, del estar encerrado en casa por el miedo causado por el lumpen y tantos terrores creados por la *mass media* o de conformarse con un trabajo mediocre o con una vida atada a las fluctuaciones de la bolsa de valores. La literatura, el arte en general y la empatía con los demás forman seres pensantes, comprometidos con su entorno, pero sobre todo permite la madurez personal, el desarrollo intelectual para tomar las decisiones que mejor convengan a cada individuo con el fin de hacerlos libres y romper con esta dinámica de turistas y vagabundos planteada por Bauman.

²²⁸ Jacques Attali, *op. cit.*, p. 55.

4. El exilio hacia el país de las hadas: *Tonto, muerto bastardo e invisible*

4.1. Rasgos posmodernos dentro de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*

Pepa Anastasio en su ensayo titulado: “*Tonto, muerto, bastardo e invisible: El sujeto político español y la fantasía de la novela familiar*”, centra el análisis en los factores posmodernos de dicha obra escrita en 1995, finales del siglo XX. La autora indica: la novela presenta una crítica a la actitud posmoderna que, con su énfasis en una micropolítica del deseo, promueve una visión extremadamente cínica de la política”.²²⁹

No analizaré los aspectos de la micropolítica del deseo, el contexto histórico que toca la obra tampoco entrará en mi análisis. Sin embargo, la época dentro de la novela para el valenciano Juan José Millás (1946) resulta importante, los factores posmodernos indicados por Pepa Anastasio surgen en el siglo pasado y para finales del XX han sido trabajados minuciosamente por diversos teóricos de la posmodernidad como Bauman, Lyotard, Vattimo... Por otro lado, Anastasio no es la única en ver en la obra de Millás características posmodernas; Rocío Martín Aguilar, escribe respecto a los personajes del autor valenciano: “el sujeto posmoderno carece de una identidad fija, permanente y esencial, no está definido biológica sino históricamente.”²³⁰

Rocío Martín Aguilar, desde otro punto de vista, toca los factores políticos e históricos que configuran a ciertos personajes de Millás. La identidad, una de las obsesiones de la escritura del valenciano, es trabajada en la tesis de Martín Aguilar. En el

²²⁹ Pepa Anastasio “Tonto, muerto, bastardo e invisible: El sujeto político español y la fantasía de la novela familiar” en Kathryn A. Everly, *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Heldref, New York, summer, 2004, p. 123.

²³⁰ Rocío Martín Aguilar, *La búsqueda de identidad, el doble y la importancia de la escritura en una selección de cuentos de Juan José Millás*, México, el autor, p.15 (Tesis maestría, UNAM).

caso de la novela a tratar, la identidad también rige el accionar del personaje, éste aparecerá con tres nombres, primero con el de Jesús, después cambia por el de Olegario, y por último, Hansel. Dichos cambios reflejan estos factores que señala Martín Aguilar, este renombrarse sucede por una crisis en el rol social del personaje. Jesús al perder el empleo, también finiquita su relación con el sistema político y económico que rige su realidad. Este tema será tocado únicamente en este trabajo cuando se relacione con la utopía y el cuento de hadas, centro de este análisis.

No puedo obviar en este recuento ciertos elementos posmodernos señalados sin quererlo por Juan Antonio Masoliver Ródenas. Él realiza una crítica feroz hacia la novela de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*. El autor habla de un desencanto político del gobierno socialista presente en autores como Javier Marías, Pombo o el valenciano. De la obra de este último señala su carácter inferior respecto a las otras novelas de los narradores previamente citados: “La curiosa mezcla de elementos costumbristas y grotescos acaba por convertirlo todo en una caricatura”,²³¹ al mismo tiempo señala: “Millas, es pues, el escritor del desencanto por excelencia. Su actitud es negativa porque no aparece, o él no la representa, una alternativa encantadora [...] Y para expresar [...] esa realidad de vacío, el novelista recurre al absurdo demencial”.²³² Todos los adjetivos colocados por el crítico son de signo negativo, además continúa: “su fracaso como narrador está en la puerilidad de algunos planteamientos y en una verosimilitud no siempre justificada artísticamente”.²³³

Las citas anteriores sirven para señalar ciertos valores o factores posmodernos dentro de dicha obra, los cuales me permitirán tratar la utopía posmoderna. Juan Antonio

²³¹ José Antonio Masoliver Ródenas, *La actual novela española: ¿un nuevo desencanto?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, p. 30.

²³² *Ibidem.*, p. 32.

²³³ *Ibidem.*, p. 33.

Masoliver observa el contexto social del escritor y cómo éste responde a ciertos factores posmodernos. Por supuesto, no escribe de posmodernidad, pero sí establece una dinámica entre el costumbrismo y lo grotesco, también habla de un mal manejo de la verosimilitud. En esencia habla de características estéticas presentes en muchos escritores posmodernos. No reflexiona a profundidad sobre ello, entiendo no era su tema de estudio, por ello me detengo un poco en sus palabras.

Lo grotesco, para David Roas,²³⁴ es una categoría estética, depende de la combinación de la risa y del horror.²³⁵ Señala, además su función: “[...] deformar los límites de lo real, de llevarlos hasta la caricatura [...] con el objetivo esencial de revelar el absurdo y el sinsentido del mundo y del yo”.²³⁶

La cita anterior pone de manifiesto lo dicho también por Masoliver, la diferencia del “absurdo demencial” señalado por este crítico, se debe fundamentalmente al uso consciente de lo grotesco por parte de Millás; éste no pretende crear una novela realista o costumbrista, más bien necesita llevar al absurdo las diversas situaciones vividas por el personaje principal, por medio de lo grotesco, para lograr construir dentro de su discurso artístico una crítica social, pues el objetivo de las obras grotescas “[...] es provocar las muecas risueñas del receptor, al mismo tiempo que lo inquietan al revelarle el absurdo horror de lo real”.²³⁷

La risa, el humor provocados dejan una sensación agrisulce, incómoda, hasta el desagrado, las cuales desencadenan situaciones inverosímiles o demenciales como las

²³⁴ El autor al tratar lo grotesco toma como referente la narrativa del siglo XX, no la medieval, como lo hace Bajtín en gran parte de su libro canónico: *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Si bien Bajtín es esencial para un análisis pormenorizado de lo grotesco, este trabajo no pretende analizar dicha categoría estética, por tanto, para los fines de este análisis, lo propuesto por Roas va más en consonancia con este trabajo.

²³⁵ David Roas, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011, p. 67.

²³⁶ *Ibidem.*, p. 73.

²³⁷ *Ibidem.*, p. 72.

experimentadas por Masoliver, porque el lector se posiciona gracias a ese juego desde una altura superior respecto al escenario grotesco, a la risa y al horror, por ello es más fácil percibir el malestar, la deformación, la falta de verosimilitud, la propia “falsedad mimética” entre la realidad y la novela, porque “[...] la distancia [emocional] es intensificada por la hipérbole y la deformación propias de dicha categoría: de ese modo, los seres, objetos y situaciones representados siempre se sitúan en una posición inferior al receptor [...] incluso [...] lo grotesco y lo fantástico pueden compartir una misma voluntad de negación del discurso racional y [...] de la visión objetiva del mundo”.²³⁸

Esta negación del discurso racional y de una visión objetiva del mundo se relacionan ampliamente con el siglo XX, puesto que el arte posmoderno no pretende establecer un pacto realista con la realidad, no hay una univocidad en el discurso, la realidad aparece fragmentada, caótica como lo pretendían las primeras vanguardias como el surrealismo, el dadaísmo, a partir de la desautomatización del discurso o la deconstrucción del mundo a través del *collage*. “Ello explica que la narrativa posmoderna rechace el contrato mimético (cuyo punto de referencia es la realidad) y se manifieste como una realidad autosuficiente que no requiere la confirmación de un mundo exterior («real») para existir y funcionar”.²³⁹

La novela de *Tonto, muerto bastardo e invisible* sí habla del desencanto, por supuesto, pero no sólo es por lo acontecido históricamente en la España de la segunda mitad del siglo XX y su gobierno de izquierda, como bien señala Masoliver, también este desencanto se aprecia narrativamente, y artísticamente en general.

²³⁸ *Ibidem.*, p. 71.

²³⁹ *Ibidem.*, p. 29.

Existe en los creadores del siglo pasado y en el de nuestro propio siglo un desencanto por las poéticas anteriores, ya no existe una verdad unitaria, cohabitan infinidad de perspectivas cuyo referente ha dejado de ser la realidad, porque ya no importa, como señala Roas, si ésta confirma lo dicho en determinado relato, pues la propia obra se autodetermina, es su propio referente, por ello, el propio Millás rechaza el pacto mimético, aunque otros mecanismos como lo grotesco le ayuden a criticar a su propia sociedad, a través de señalar la dinámica establecida entre el hombre y el Mercado.

Patxi Lanceros escribe: “La posmodernidad, en la medida que adopta modos fragmentarios, deconstructivos, discontinuos e, incluso, «débiles», no hace sino negar su supuesta existencia unitaria [...] No hay posmodernidad, sino una multiplicidad de estrategias parciales que carecen de propósito común [...] Los contenidos múltiples [...] no comparecen sino como tantos puntos de fuga [...] sin profundidad ni perspectiva”.²⁴⁰

La desaforada mezcla de imaginación y realidad por parte del escritor valenciano parecería descuido, como señala Masoliver, pero este aparente descuido, la manera en que el personaje no le da peso a su despido laboral, al divorcio con su mujer o a dejar atrás a su propio hijo, señala una crisis y al mismo tiempo le resta importancia a la realidad, pues ésta no es vital para el personaje, por ende éste no siente la responsabilidad moral o política de seguir perpetuando sus modelos de convivencia.

Este mecanismo de hacer leve o líquido lo pesado es uno de los mecanismos de la novela del siglo XX, de la sociedad posmoderna, quien al no dar profundidad o perspectiva o dotar de tragedia a una situación terrible nos indica el estado interior del individuo, su insensibilidad y falta de empatía por el otro.

²⁴⁰ Patxi Lanceros, “Apuntes sobre el pensamiento destructivo” en Gianni Vattimo, José María Mardones *et al.*, *op. cit.*, p. 142.

La tragedia clásica como género dentro del teatro muestra relaciones humanas, deseos contrapuestos, anagnórisis y catarsis, muestra un ser torturado por sus relaciones con el otro y con el mundo. ¿Dónde encontrar la tragedia en este mundo cada vez más impersonal, en el cual asumimos el papel de un hombre en la multitud o el de un sujeto sin atributos?; configurados, como bien indica Patxi Lanceros, en esta falta de profundidad y perspectiva, o en esa manera en que Millás desborda la imaginación, no de Jesús, sino en el personaje que se crea para sí mismo: Olegario, y también en Hansel; éstos dejan constancia de la pérdida de realidad, de ese mundo carente de empatía y del cual, como sociedad, podemos encontrar un símil con la nuestra, una “verosimilitud”, si se me permite, interna y vital; no tanto en el sentido de un sujeto confrontado con otro en un espacio y tiempo determinados, porque esa verosimilitud, por supuesto no está en la novela de Millás, pero tampoco a éste le interesa plasmarla. El escritor valenciano muestra, al contrario, el miedo, la angustia provocados por perder el empleo, lo difícil y complejo de la vida al ser despedido y no tener un lugar al cual volver, no saber qué hacer con una identidad que ya no funciona en dicho sistema económico.

Juan Antonio Masoliver, sin quererlo, al señalar el desencanto de Millás originado por la caída del gobierno socialista de Felipe González, representado en la novela por esa “realidad de vacío” configurada a través del “absurdo demencial”; pero también por la “curiosa mezcla de elementos costumbristas y grotescos” está en sintonía con Rocío Martín, con David Roas y Patxi Lanceros. El personaje de Jesús y después Olegario dan señales de ir perdiendo la identidad a partir del desencanto de su propia sociedad.

La reflexión de Masoliver sobre la obra de Millás tiene enormes similitudes con el pesimismo de la sociedad posmoderna, Fernando Savater en “El pesimismo ilustrado” escribe sobre este concepto: “El pesimismo [...] considera que los más altos ideales

humanos (felicidad, justicia, solidaridad, etc.) nunca pueden ser conseguidos [...] esto se debe [...] a la estructura de la realidad [...] como a la índole de nuestros deseos [...] volcados hacia la desmesura [donde la] muerte es la única liberación definitiva [...]”.²⁴¹

El fracaso del gobierno de izquierda para Juan Antonio Masoliver señala el inicio de este pesimismo en los escritores españoles del siglo XX, los cuales vivieron dicha situación. Los ideales humanos, siguiendo lo dicho por Savater, vistos por escritores como Millás en ese gobierno de izquierdas no son concretados. Por otro lado, la estética misma de la novela muestra este pesimismo. Lo grotesco y el absurdo demencial señalados por el crítico en la obra será representado por Olegario, el cual se contrapone a Jesús quien representa esa realidad opaca, la cual se está resquebrajando, pues al ser despedido como jefe de recursos humanos en una empresa papelera estatal pierde su lugar en ese mundo.

Los deseos de este personaje quedan aniquilados, tratará de mantenerlos mezclando realidad y fantasía al crear una serie de ficciones sobre sí mismo y los demás, las cuales le permitirán asirse a una realidad que lo rechaza, pero a lo largo de la obra, estas ficciones lo irán sustituyendo, hasta perder el nombre y ser remplazado por el doble que él mismo ha creado: Olegario; el cual cifra los deseos desaforados, incompatibles con la realidad tangible, histórica, política, social. Por tanto, es de vital importancia esta descripción grotesca y absurda en la novela.

La fealdad, la hiperbolización de ciertos rasgos, el llevar más allá de la censura, de lo moralmente correcto a la imaginación, la degradación sufrida por Olegario, las situaciones vividas por los distintos personajes ponen de manifiesto el sufrimiento humano, el miedo ante un futuro desconocido.

²⁴¹ Fernando Savater, “El pesimismo ilustrado” en *Gianni Vattimo, José María Mardones et al., op. cit.*, p. 118.

El trazar una línea entre realidad e imaginación y después borrarla por parte de Olegario muestra la orfandad del hombre dentro del capitalismo, el cual no es regido por un humanismo, sino por el poder económico. Umberto Eco escribe: “[...] en este mundo hay algo irreductible y tristemente maligno. Por eso muchas voces e imágenes de este libro [*Historia de la fealdad*] nos han invitado a comprender la deformidad como drama humano [...] Al final, después de tantas complacencias en las distintas encarnaciones de la fealdad, quisiéramos concluir con esta llamada a la piedad”.²⁴²

Lo grotesco, apuntado por Masoliver, no es otra cosa que un llamado, como bien señala Eco, a la piedad sobre este personaje de novela, pero también por cualquier hombre sin un lugar dentro de este sistema económico global. La fealdad, lo grotesco descrito por Millás en su obra, acentúa el drama humano, como reflexiona el italiano.

4.2. La utopía del siglo XX

El progreso, escribe Bauman, “representa la amenaza de un cambio implacable e inexorable que, lejos de augurar paz y descanso, presagia una crisis y una tensión continuas [...] Incapaces de aminorar el ritmo vertiginoso del cambio [...] buscamos blancos sustitutivos hasta donde dirigir nuestro excedente de temores existenciales a los que no hemos podido dar una salida natural [...]”²⁴³

La cita anterior podría funcionar como una síntesis de gran parte de la novela de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* de Juan José Millás. El personaje principal Jesús pierde su empleo, lo cual presagia la crisis y la tensión vividas por éste, entonces buscará “blancos sustitutivos” para atenuar el temor, éste excede al mismo personaje, y por tanto se

²⁴² Umberto Eco, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007, pp. 436-437.

²⁴³ Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos, op. cit.*, p. 21.

construye una nueva identidad y realidad para escapar de este estado causado por el progreso, según describe Bauman.

Jesús se transforma en Olegario al no soportar la realidad de quedarse sin empleo, de no ser productivo socialmente, este ser ficticio en el que poco a poco se transforma, constituido por una serie de motivos provenientes de los cuentos de hadas y de la literatura de tradición oral, lo arrojan hacia el lumpen, pues su rol social cambia al identificarse con un héroe de cuento de hadas, como Pulgarcito, por ejemplo, cuya función no estará dentro del Mercado, sino dentro de un mundo maravilloso, una utopía donde el dinero no sea lo importante sino la imaginación, por ello termina siendo un paria, parte del lumpen, pues por más que mentalmente viva como un héroe de cuento de hadas, la realidad seguirá allí.

En la novela, al perder su empleo, se coloca un bigote postizo, éste servirá para reconducir el miedo, pues “podía confundirse con un animal muerto, o quizá con el embrión de un individuo”²⁴⁴ Si nos damos cuenta el bigote está entre dos extremos: la muerte y la vida. El orden entre estos dos estados es de enorme importancia. La pérdida del empleo de Jesús significará la muerte del empleado, pero también de su propia vida como Jesús; el embrión al ponerse el apéndice comenzará a transformarlo en otra persona: Olegario.

La primera mención de éste aparece cuando David, el hijo de Jesús, le pide “que le contara un cuento y yo inventé [Jesús] sobre la marcha la historia de un niño, Olegario [...] que vivía en un pueblo alegre y confiado [...] se había hecho un bigote postizo, idéntico al de su padre, que solía llevar en la cartera del colegio” (*TMBI*, p. 16.).

²⁴⁴ Juan José Millás, *Tonto, muerto, bastardo e invisible*, Madrid, Alfaguara, 1995, p. 9. A partir de este momento se citará en el cuerpo del texto como: (*TMBI*, p.)

Lo importante de este párrafo surge en dotar de un origen al bigote, éste permitirá unir al personaje ficcional, “el de los cuentos”, Olegario, con el propio Jesús. La ficción también le concederá una manera de mirar la propia realidad del padre de familia. El implante le permite habitar ambos mundos, puesto que el postizo existe en ambos planos. “El pueblo alegre y confiado”, por su parte, connotará inocencia, felicidad, como ocurre en la infancia y como sucedía en la realidad misma de Jesús antes de su despido.

La novela desde sus primeras páginas nos presenta la situación antes señalada, por tal motivo no podemos pensar en una utopía premoderna que, como señala Bauman, se basa “en una imagen de otro universo, diferente del que se conoce por experiencia directa o por haber oído hablar de él. La utopía, además, prefigura un universo enteramente creado por la sabiduría y la devoción humanas”.²⁴⁵

Olegario y Jesús perciben diferente el mundo, el primero lo poblará con una imaginación desbordada que aniquilará paulatinamente a Jesús. En este sentido podría empatarlo con la primera parte de la cita, la manera de actuar sobre una misma realidad por parte de Olegario representaría “una imagen de otro universo, diferente del que se conoce por experiencia directa”. Escribe Millás: “Con el bigote puesto, me senté sobre el retrete [...] mientras que el proceso de desrealización comenzado en el pecho se extendía en círculos concéntricos en dirección al vientre y a los hombros” (*TMBI*, p. 16).

El cuerpo va desapareciendo, se “desrealiza” por la acción del bigote, el cual funciona como un elemento mágico, transforma a Jesús en Olegario, desvanece al primero por el segundo; el apéndice es el instrumento que a pesar de “desrealizar” sigue presente en esas dos fronteras donde existe la materialidad de la carne o del cuerpo de Jesús y la nueva

²⁴⁵ Zygmunt Bauman, *op. cit.*, p. 138.

percepción de Olegario: “En unos minutos lo único real que quedó en mi cuerpo fue el bigote, la prótesis” (*TMBI*, p. 16).

No podría suceder lo mismo con la segunda parte de la cita de Bauman con respecto a la utopía premoderna, porque no existe la devoción humana en el trazado de ese mundo literario de *Tonto, muerto...*, sí, se encontrará la sabiduría, pero no es ésta a la que se referirá Millás en su novela; al pensar Bauman en la premodernidad, se debe tener presente la sapiencia referida al conocimiento divino, pues Dios gira en el centro del mundo premoderno; por tanto, el saber, la conducción de la utopía se construiría bajo la tutela cristiana, como las utopías de Moro o de Campanella.

Tampoco podríamos pensar en aquellas creadas a comienzos de la modernidad, éstas trataron de dibujar un mundo mejor por medio de la razón. Las diversas utopías presentes en los cuentos de Voltaire como “Micromegas”, el propio fin de *La Enciclopedia* de Diderot y d’Alambert (1751 y 1772), o las reflexiones teatrales del primero, o sus novelas dan cuenta de la importancia de la razón como una manera no sólo de combatir el fanatismo religioso, también funcionan como el eje rector de un proyecto de sociedad más igualitaria, fraterna y libre. El siglo XIX aportó a este tipo de utopías modernas las ideas de su época como el positivismo de Comte, la teoría de la evolución de Darwin y las leyes de la genética de Mendel. Estas ideas dotarán a la utopía de un sujeto o sujetos los cuales poseerán las mejores cualidades físicas e intelectuales para guiar a la sociedad.

El sueño utópico de inicios de la modernidad, por tal motivo, tampoco aplicaría a la obra de Millás, pues éste precisa de dos condiciones, la primera, “una abrumadora [...] sensación de que el mundo no estaba funcionando como debía y que difícilmente podría arreglarse sin una revisión total. Segunda: la confianza en la energía humana para llevar a

cabo la tarea [...] armados como estamos con la razón, capaces de analizar lo que no funciona en el mundo y encontrar qué usar para reemplazar las partes insanas [...]”.²⁴⁶

Al observar este sueño utópico podría encontrar dentro de *Tonto, muerto...*, la primera condición: el mundo no funciona como debe y necesita cambiarse. Jesús, la pérdida de su empleo y el comienzo del miedo serán los indicadores del mal funcionamiento del mundo. “El viernes anterior, el director de personal me había indicado que tenían que prescindir de mí [...] el domingo [...] la glándula del miedo había comenzado a liberar una sustancia nueva [...] parecía que el aire se hubiera espesado o contuviera grumos [...]” (*TMBI*, pp. 10-11).

La pérdida del empleo lo conduce hacia la incertidumbre, al miedo, físicamente éste toma la forma de una glándula, por tanto es corpóreo, tangible, suelta un peso sobre el cuerpo. Lo psíquico de pronto es físico, mientras el personaje al ponerse el bigote deja de tener consistencia en la realidad donde fue despedido. “Los miedos nos incitan a emprender acciones defensivas. Una vez iniciada, toda acción defensiva aporta inmediatez y concreción al miedo”.²⁴⁷.

Las acciones defensivas consistirán en un inicio en dejar de ser él mismo por medio del bigote y conservar la rutina de ir al empleo y emular las mismas acciones, en los mismos horarios cuando tenía contrato hasta que el otro, su exjefe, se lo impida; para ello, se hace un escritorio imaginario en la propia empresa después de haber sido despedido, después ronda por el edificio donde trabajaba para aferrarse a esa realidad ya perdida, la de antes del miedo (*TMBI*, pp. 27, 38-43).

²⁴⁶ *Ibidem.*, pp. 138-139.

²⁴⁷ *Ibidem.*, p. 18.

La segunda condición del sueño utópico, señalada por Bauman, no se adapta a la utopía del siglo XX, en la cual se circunscribe la obra de Millás. El progreso en el siglo pasado aparenta un vendaval donde el hombre es arrastrado por éste y arrojado al miedo, al no poder seguir su ritmo. La incertidumbre, el temor a no pertenecer o a quedar fuera del engranaje del progreso económico es una constante de la época, puesto que no existen las condiciones para un beneficio general, únicamente particular, por ello, vuelve imposible la segunda condición del sueño utópico, pues no es la razón, ni la esperanza en el hombre de hacer lo correcto lo que rige el mundo en la posmodernidad.

No es el Estado en el siglo XX, ni en el XXI, quien gobierna la sociedad, es el poder económico, éste determina el actuar de las personas. La sociedad “progresivamente despojada de la protección institucionalizada [...] ha quedado expuesta a los caprichos del mercado [...] se ha dejado en manos de los individuos la búsqueda, la detección y la práctica de soluciones individuales a problemas originados por la sociedad [...]”.²⁴⁸ El hombre, por tanto, como individuo buscará con sus propios medios solucionar sus conflictos; la sociedad, las instituciones no velan por un interés general, no entra en la planeación del modelo capitalista el bienestar de la comunidad.

En el mundo del siglo XXI y de finales del XX, escribe Alain Guerreau, “[...] ninguna noción de «interés colectivo» es viable salvo que no esté en estricta conformidad con los intereses de las firmas multinacionales [...] La explotación capitalista salvaje se ha convertido en la base de toda ética [...] bajo el pretexto de la ideología de los «derechos del hombre», cuya única lógica es la maximización de la eficacia en la explotación de la mano de obra”.²⁴⁹

²⁴⁸ *Ibidem.*, pp. 24-25.

²⁴⁹ Alain Guerreau, *El futuro de un pasado. La Edad Media en el siglo XXI*, Barcelona, Crítica, 2002, p. 63.

Cuando esta mano de obra deja de producir lo suficiente se desecha, esto ocurre con el personaje de Jesús, cuya primera consecuencia de su despido se traduce en el miedo de ya no pertenecer a ese modelo de explotación humana, por ello trata en una primera instancia de ir a su trabajo como si nada hubiese sucedido; cuando le es imposible el regreso, comienza a crear productos maravillosos, como el ungüento para crecer el pelo, el cual otras personas tratarán de comercializar para obtener una ganancia económica, o tendrá relaciones con una prostituta china, la cual verá como una muñeca de cuento (*TMBI*, pp. 100-101), pero estas realidades contradictorias no podrán mantenerse por mucho tiempo y el personaje tendrá que decantarse por una u otra.

Nos queda una tercera opción de utopía, de la cual Bauman hace una metáfora, la del cazador. En ella, el hombre vive para cazar (comprar), la felicidad radica en ese juego, cuando el individuo no puede seguir dentro de ese círculo infinito queda relegado de la utopía. El hombre está preso al seguir esta dinámica de consumo, pues los objetos son desechables y por tanto debe de conseguir otros y así sucesivamente. Los objetos aportan felicidad al obtenerlos y desaliento si no se consiguen; la felicidad también conlleva una fecha de caducidad, los objetos no duran para siempre, por tanto la caza no termina jamás. “El sueño de convertir la incertidumbre en algo menos desalentador y lograr que la felicidad sea algo permanente gracias a retocar el ego [...] la utopía de los cazadores: una versión «liberalizada», «privatizada» e «individualizada» de las viejas visiones de la buena sociedad”.²⁵⁰

La utopía la rige el mercado al ser privatizada ya no es un proyecto de nación, es individual porque no representa el bienestar colectivo, sino el producto deseado por tal persona en el momento en que éste lo anhela, es liberalizada, porque representa el

²⁵⁰ Bauman, *Tiempos líquidos*, *op. cit.*, p. 150.

pensamiento liberal, capitalista que rige la sociedad del siglo XX y del XXI. Al permanecer dentro de la dinámica de consumo el individuo no reflexionará sobre sus verdaderas necesidades, vivirá para comprar “[...] la caza se convierte en una compulsión, en una adicción, una obsesión [...] se trata de una utopía sin final [...] la utopía del cazador es el sueño de un trabajo sin final [...] En vez de encaminarse *hacia* la utopía, a los cazadores se les ofrece vivir dentro de la utopía”.²⁵¹

Resulta un trabajo sin fin porque se necesita dinero para consumir, para cazar. Los objetos, los cuales sustituyen la felicidad, se encuentran dentro de la propia sociedad, los fabrica el Mercado, por tanto, la utopía pervive dentro de nuestros hogares, la construimos y mantenemos al comprar en línea, al salir y adquirir cualquier producto sin parar a pensar en su utilidad o necesidad, etc. La felicidad ya no es un desarrollo personal, espiritual, un modelo de sociedad, un ideal..., en el siglo XX y XXI se compra, por ello se agota rápidamente y por tanto el individuo tiene que buscar o “cazar” un sustituto. Lo preocupante sucede con la gente sin empleo, como este personaje de la novela de Millás, el cual trata de seguir dentro de esta utopía, pero no lo logra porque ya no tiene el poder adquisitivo para permanecer en ella.

4.3. El héroe, la muñeca y la bruja

Bauman escribe: “En el orden semántico, escapar es lo opuesto a la utopía, pero en el psicológico, en las presentes circunstancias, es su único sustituto lógico”.²⁵² La utopía ya no genera un beneficio general, sólo refleja una ganancia material, también la reflexión sobre uno mismo queda anulada por la tendencia compulsiva a las compras, las cuales generan

²⁵¹ *Ibidem.*, pp. 151-153.

²⁵² *Ibidem.*, p. 147.

adicción. El hombre, por tanto, necesita fugarse para tratar de encontrarse, de reflexionar sobre él mismo. Desgraciadamente al salirse de las dinámicas del mercado, será anulado de la realidad creada dentro de este mundo, enviándolo al exilio, convirtiéndose, finalmente, en un *outsider*.

Jesús al ponerse el bigote dará paso a un ser creado por su propia imaginación, el cual verá el mundo completamente diferente a éste, de hecho, trasladará la imaginación dentro de su propia realidad: “[...] ya no había nada que no estuviera contenido dentro del cuerpo imaginario que había crecido como un conjunto de constelaciones a partir del centro de gravedad del bigote” (*TMBI*, p. 15). Olegario nace del bigote y de los cuentos de Jesús contados a su hijo Daniel, el mismo apéndice tendrá su contraparte en estas narraciones, por ello física e imaginativamente el postizo existe.

Ericka Vergara escribe: “los cuerpos ficticios creados por Millás adquieren dimensiones mágicas o rituales, pues tanto la metamorfosis como la segmentación que llevan a cabo, suelen relacionarse con cambios decisivos en la vida de los personajes”.²⁵³ Como lo señala la autora, la creación de Olegario responderá a un cambio decisivo, a una crisis de identidad (tema también muy socorrido por el escritor valenciano). Jesús cumplió con su rol social, por tanto, es desechado, la metamorfosis que sufrirá éste por él mismo servirá para buscarse un nuevo lugar o construir él mismo una utopía distinta. Las dimensiones mágicas y rituales también estarán presentes en el relato pues la propia concepción de este espacio nace de la magia de las palabras, de los cuentos dichos por Jesús a su hijo.

²⁵³ Ericka Vergara García, *La idea del viaje, el doble y el cuerpo en una selección de cuentos de Juan José Millás*, México, el autor, 2006, p. 104 (Tesis licenciatura, UNAM).

Los cuentos serán entonces el mecanismo principal para la metamorfosis de este nuevo personaje, el primero cuenta dónde vivía Olegario, cómo era su pueblo: confiado y alegre (como se vio anteriormente), nos dice también que vive con sus padres y hermana (TMBI, p.16); la segunda, quizá resulta más importante porque Olegario “[...] se había hecho a escondidas un bigote postizo idéntico al de su padre [...] y todos le tomaban por su padre [...] el padre de Olegario pereció a causa de un accidente, y Olegario, para que su madre y hermana no sufrieran [...] se colocó el bigote [...] había cambiado su vida por la del padre [...] de ahí que hubiera desaparecido al mismo tiempo que éste resucitó” (TMBI, pp.16-17).

La cita es interesante porque juega con el tabú de la sustitución de las funciones del padre por el hijo, el cual el *Motif-Index* consigna dentro de la clasificación de “Tabú y sexo”: C100 -C199,²⁵⁴ y dentro de este apartado puedo señalar las categorías “incesto” con la clasificación: C114;²⁵⁵ de igual modo con “el tabú del esposo o de la esposa”, cuya clasificación: C170;²⁵⁶ tangencialmente con el “tabú de la madrastra y el hijo”, C171.²⁵⁷

Menciono el *Motif-Index*, pues a Olegario lo creará Jesús a partir de elementos de cuentos de hadas, o de motivos provenientes de la literatura popular. Los elementos o situaciones maravillosas o sorprendentes se relacionarán con este personaje. Para dejar clara esta relación en la novela, Millás escribe: “[...] sus antiguos compañeros de escuela, convertidos ya en agresivos jóvenes, no hacían otra cosa que cortejar a su hermana, cuya belleza y buen carácter eran la envidia de todas las mujeres del lugar [...] ella los rechazaba

²⁵⁴ Thompson, *op. cit.*

²⁵⁵ *Idem.*

²⁵⁶ *Idem.*

²⁵⁷ *Idem.*

a todos con desdén, como si esperara a alguien cuya llegada le hubiera sido anunciada por un ángel” (*TMBI*, p. 18).

Noto, indudablemente varios motivos de diversos hipotextos, como es la anunciación de María, pero también la mujer virtuosa y bella acosada por diversos hombres que no son dignos de sus cualidades está presente en infinidad de historias (pertenecientes o no al cuento de hadas), además la hermana de Olegario espera a “su príncipe azul” como sucede en varios relatos de la tradición oral. El relato de “La Bella y la Bestia” presenta varios de estos elementos, también el cuento de “La Cenicienta”, lo mismo sucede con la historia de Penélope esperando a Odiseo en Ítaca incluida en *La Odisea*.

Al encontrar diversas narraciones con partes de esta configuración narrativa pone de manifiesto que los elementos, funciones o motivos puestos en ella, indudablemente pertenecen a la literatura de tradición oral y popular. Las pruebas de la mujer virtuosa por ejemplo se encuentran en el *Motif-Index* con la clasificación H.²⁵⁸ Dentro de ésta, vemos pruebas de castidad, de atributos tanto psíquicos como físicos, pruebas de matrimonio y de noviazgo.... Todos estos motivos convergen dentro de la cita tomada de Millás.

Olegario en la historia de la novela deja a su familia después de que sustituyen a su padre por otro y se encuentra con la escena de la cita anterior a su regreso, éste es presentado por Jesús dentro del cuento que él mismo crea de la siguiente manera: “Todo el mundo se quedó deslumbrado por la apostura de aquel desconocido [...] atravesó las calles con la decisión de un príncipe y fue directamente a pedir la mano de aquella joven. La joven aceptó sin dudar [...] se casaron y vivieron felices” (*TMBI*, p. 18). Olegario al regresar a su pueblo lo hace con las cualidades de un “príncipe azul”, las cuales conquistan a su hermana y por ende se casan y viven felices para siempre.

²⁵⁸ *Idem*.

Esta cita pone en evidencia la manera en la cual Millás construye al personaje sustituto de Jesús. Es evidente el origen de Olegario como un personaje de cuento de hadas, las cualidades impresas en una primera instancia por los cuentos de Jesús son atributos completamente positivos y favorecedores, aunque quien encuentra guapo a este personaje será su propia hermana, cometiendo incesto. Pero quizá este motivo es el que conservan sin censura los cuentos de tradición oral y no las reelaboraciones escritas, autorales tanto del preciosismo del siglo XVIII -aunque éstas no eran escritas para niños-, como las del siglo XIX.

El tabú a finales del XVII y XVIII estaba sobreentendido, por ejemplo, cuando el lobo le pide a Caperucita en el cuento de Perrault que se quite la ropa -el cual ya se trató en este trabajo en el capítulo correspondiente a *Caperucita en Manhattan*-, no era algo crudo, morboso, pues estas características son más propias de los cuentos populares, no de esos siglos, ni mucho menos del XIX donde el cuento de hadas se utilizó, como ya se vio también, a modo de una herramienta para educar al niño.

Angela Carter indica lo siguiente: “Eliminar el lenguaje *grueso* era un pasatiempo común en el siglo XIX [...] La extirpación de las referencias a las funciones sexual y excretora, la atenuación de las escenas sexuales [...] contribuyeron a desvirtuar el cuento popular y, en efecto, desvirtuaron el concepto de la vida cotidiana encerrado en los mismos”.²⁵⁹ El personaje de Millás no sólo recupera esta extirpación de motivos realizada en los cuentos del XIX, las referencias sexuales están desde el inicio del relato sobre la génesis de Olegario, es decir, la novela de Millás recupera ese carácter lúdico, morboso de los cuentos populares, gracias a que vuelve a jugar con ciertos motivos que son tabú en

²⁵⁹ Angela Carter, *op. cit.*, p. 27.

nuestros tiempos: la violencia, los diversos motivos populares sobre la sexualidad como el incesto.

El valenciano toma en cuenta un conjunto de motivos de la literatura oral. En la clasificación del *Motif-Index*, los motivos sobre el matrimonio, las relaciones de pareja ocupan un espacio central en el trabajo comenzado por Thompson. La génesis del personaje Olegario se nutre de la literatura escrita de lo maravilloso, pero también de su caudal más antiguo: la literatura de tradición oral.

El propio Jesús le dice a su esposa Laura cuando ésta le pregunta sobre los cuentos contados a su hijo: “Los de toda la vida [...] incestos, parricidios, madrastras, niños abandonados, antropofagia... Lo que pasa es que los actualizo un poco [...]” (*TMBI*, p. 125). Después Laura le pregunta quién es ese Olegario, Jesús le responde: “No has leído muchos cuentos infantiles, está en todos, es esa clase de tonto que al final resulta más listo que los demás [...] si un tonto disimula bien no se entera nadie de su minusvalía”. (*TMBI*, pp. 125-126).

En la primera cita lo dicho por Jesús deja patente lo consciente del escritor sobre la literatura popular, gran parte de Olegario nace de este caudal. Irene Serrano Larrea indica algo muy similar sobre los cuentos de hadas, éstos “nos muestran su capacidad de supervivencia a través del tiempo. El cuento, con su infinidad de reescrituras, adaptaciones o versiones se ha ido adecuando hasta nuestros días”.²⁶⁰

El cuento popular se mueve, no se queda fijo, la adaptación en el tiempo es vital. En el primer capítulo de este trabajo se señaló una de las características vitales de la utopía

²⁶⁰ Irene Serrano Larrea, “Para leer mejor: Versiones de Caperucitas en la colección personal de Pedro Cerrillo” en *La voz de la memoria, nuevas aproximaciones al estudio de la Literatura Popular de Tradición Infantil*, ed. César Sánchez Ortiz y Aránzazu Sanz Tejeda, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2019, p. 476.

según Ricœur: su capacidad de adaptarse al tiempo, su perenne movilidad. Cuando se queda quieta la utopía ésta se transforma en ideología, por tanto, no puede detenerse, sigue adaptándose. Esta característica se encuentra dentro de los cuentos de hadas, señalado tanto por Serrano Larrea, como por Millás. Por ello, el personaje de *Tonto, Muerto...* escoge una estructura similar a la vivida en su realidad para continuar su existencia, es decir pasa de la utopía del cazador al cuento de hadas.

Jesús también al ser despedido cuenta en múltiples momentos las similitudes compartidas con personajes como Pulgarcito: se dice tonto o subnormal. En la primera mitad de la novela, recuerda cómo aparentó su propia minusvalía a lo largo de su vida y que nadie la notó, gracias a ello pudo conseguir su trabajo y poder permanecer de ese lado de la realidad sin que nadie se diera cuenta del engaño. Citaré un ejemplo de ello, cuando alguien le pregunta cómo quiere su café, Jesús responde: “Sólo, sin azúcar. No me gusta, pero siempre lo he tomado así para disimular mi subnormalidad”. (*TMBI*, p. 34).

El no gustarle el café sin azúcar y aceptarlo así, indica la manera de comportarse dentro de esa realidad; allí no importan los deseos o los gustos personales, lo importante es alinearse dentro de lo que los otros consideran como normal. También la cita señala cómo Jesús desde antes de la creación de Olegario ya luchaba con estas dos realidades. En el fondo, él mismo se sentía como Pulgarcito, el de los cuentos, atrapado en una realidad donde estos personajes deben de fingir para sobrevivir; además, el propio título de la obra empieza a cobrar un nuevo significado, pues la parte de Tonto dentro del título correspondería a esta subnormalidad y complejidad para adaptarse a una realidad cuyos miembros no comparten dicha característica.

Al salir de la utopía del cazador, la cual no permite reflexión alguna, Jesús de pronto empieza un proceso de reflexión sobre sí mismo, este escape de las dinámicas del Mercado,

del consumismo desaforado lo impelen a crear un doble de sí mismo para tratar de explicar y explicarse este nuevo mundo al cual ha sido arrojado. Desgraciadamente, fuera de las dinámicas del Mercado la realidad deja de existir y por ello la palabra generará un nuevo discurso sobre el mismo espacio que se construirá a partir de los relatos de Jesús a su hijo David, y después, cuando Jesús construya al personaje de Olegario, este último se comportará como un personaje de cuento de hadas dentro de la realidad regida por las leyes del Mercado, llámese España o Dinamarca. El cambio se da en la perspectiva del personaje sobre el mundo, pues el mundo no cambia, lo que se transforma es la manera en que el personaje mira su propio entorno, reconfigurando su relación con el espacio y con los personajes que habitan en él.

Se inicia una nueva utopía a partir de ese momento, porque en ella “Lo medular [...] es el poder del conocimiento [...] en tanto [...] es siempre un intento de reemplazar al poder existente [...] trata de alterar la realidad [...] modificar las cosas establecidas [...]”.²⁶¹ Los cuentos de Olegario precisamente buscan encontrar cierta sabiduría opuesta a la representada por la utopía del cazador, este nuevo conocimiento podría sintetizarse en la posibilidad de alcanzar la felicidad por otros medios diferentes al consumo, pues en la nueva utopía del cuento de hadas el poder del Mercado no rige la vida del personaje.

La sabiduría del cuento de hadas es algo más profundo que un bien material, Gustavo Martín Garzo comenta lo siguiente: “No leemos para buscar lo que existe [...] sino para ver más allá. No para acercarnos a lo que somos, sino a lo que deberíamos ser [...] Los cuentos nos enseñan a querer no saberlo todo. Son el círculo encantado que protege los pequeños misterios de la vida”.²⁶²

²⁶¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p.306.

²⁶² Gustavo Martín Garzo, *op. cit.*, pp. 12-13.

El ver más allá sólo se logra con la imaginación, y ésta es uno de los mayores atributos de los cuentos de hadas, el más allá también representa una distancia, un mirar hacia el futuro, dar el paso hacia esa realidad desconocida, misteriosa, y lo más importante de esta sabiduría radica en la capacidad del hombre para transformarse, nos acerca, siguiendo a Martí Garzo, a lo que deberíamos ser.

El proceso de transformación de Jesús a Olegario queda claro desde esta perspectiva, el cuento de hadas, su esencia es transformar al hombre, conducirlo a una realidad más amplia, a un futuro misterioso desconocido donde éste pueda ser libre. Características compartidas por la propia utopía y señaladas a lo largo de este trabajo.

El futuro desgraciadamente, indica Fredric Jameson “[...] no sólo existe [...] como un simple espacio utópico de proyección y deseo, anticipación y proyecto: también debe traer consigo esa angustia frente a un futuro desconocido [...]”²⁶³ El personaje no puede prescindir de su contexto histórico; Jesús representa a la perfección lo dicho por Jameson: “[...] toda mi capacidad de percepción estaba concentrada en el miedo al futuro; a mi edad [...] lo previsible es que no volviera a encontrar trabajo” (*TMBI*, p. 44).

La angustia del personaje radica precisamente en el miedo a no poder recuperar su lugar en el mundo, una vez desplazado la posibilidad de volver a un estadio anterior resulta imposible. Por ello, Olegario desplaza a Jesús, pero el futuro, si bien pareciera prometedor con el cambio de identidad, la angustia provocada por éste, la severidad del mundo, del propio espacio actuará también sobre su sueño utópico de cuento de hadas, pues éste surge de su propio proceso de transformación y construcción de una nueva identidad.

²⁶³ Fredric Jameson, *Una modernidad singular. Ensayo sobre la ontología del presente*, Barcelona, Gedisa, 2004, p. 33.

Rocío Martín Aguilar define con agudeza la manera en que Millás trabaja la identidad en sus personajes: “La identidad es tratada [...] de tres maneras [...]: como algo social, es decir, se relaciona con cómo los otros determinan y modifican quiénes somos; como la ficción o invención que el sujeto hace de sí mismo; y como la imposibilidad de conocerse a sí mismo, ese “no eres nadie” que marca el punto de partida para construirse y el final donde la identidad se diluye”.²⁶⁴

Tanto la identidad de Jesús como de Olegario parten de lo social, la utopía misma se define o es modificada por las condiciones socioeconómicas; pero hay más, en el propio título: *Tonto, Muerto, Bastardo, Invisible*; podemos encontrar las características citadas por Martín Aguilar, lo subnormal o lo tonto señalado por el propio personaje de Jesús como una de sus características siempre se relaciona con el aspecto de cómo lo ven los demás, éstos lo obligan a fingir, gustos, aspiraciones, su propio carácter dentro de esa sociedad, ésta termina por determinar su comportamiento y encamina el juicio sobre sí mismo. Es tonto porque así lo ven los otros, porque no se adapta naturalmente a ese mundo, porque su sensibilidad, la manera de percibir su entorno no corresponde con los de la mayoría.

Simula que le gusta tomar el café sin azúcar, por ejemplo, y no sólo él, dentro de la sociedad misma otros más realizan el mismo engaño: “[...] comprendí que el mundo estaba dirigido por idiotas que habían sabido disimularlo [...] Tuve [...] la visión de un mundo en que los oligofrénicos, imitándose unos a otros, de generación en generación, lograban engañar con sus maneras aprendidas a la población normal” (*TMBI*, p. 36).

La característica del engaño, de la apariencia revela no sólo la subnormalidad, sino otra característica de los cuentos de hadas: la perspicacia; ésta les permite salir adelante de los problemas, como el propio Pulgarcito o tantos otros personajes de este tipo de

²⁶⁴ Rocío Martín Aguilar, *op. cit.*, p.18.

narraciones, otro ejemplo sería el gato del cuento “El gato con botas”, la propia Sherezada logra salvarse gracias a la astucia de prolongar su relato cada noche al hilar distintas historias en ella. La subnormalidad, de aspecto negativo en Jesús, al ser trasladada a Olegario es de signo positivo no sólo por esta adaptación de los “tontos” a este mundo, sino por formar parte del carácter de tantos personajes de cuentos de hadas.

El siguiente aspecto para señalar sobre este personaje es el del bigote (el cual se trató someramente), el cual al constituirse en prótesis tanto de Jesús como de Olegario configura una anormalidad. Simbólicamente “Las culturas antiguas creían que los anormales o los seres deformes estaban dotados, como los chamanes de poderes extraordinarios [...] en el mundo de los cuentos la falta nombra el lugar de la apertura hacia el otro [...] es el lugar donde se plantea la pregunta sobre si podríamos ser de otra manera”.²⁶⁵

La transfiguración misma de Jesús a Olegario, la cuestión sobre si “podríamos ser de otra manera” se encuentra también en el centro mismo de las historias maravillosas, muchos personajes de cuento de hadas sufren una transformación, un cambio de estado como Pinocho, la Bestia, la Bella Durmiente, Cenicienta... Nos encontramos ante un personaje formado por todo este caudal proveniente de la literatura de tradición oral.

La falta, la mutilación, los apéndices figuran en el imaginario de Millás, no son exclusivos de esta obra, Martín Aguilar señala: “[...] los cuerpos ficticios creados por Millás adquieren dimensiones mágicas o rituales, pues tanto la metamorfosis como la segmentación que llevan a cabo suelen relacionarse con cambios decisivos en la vida de los personajes”.²⁶⁶ En esta novela los apéndices como el bigote, la amputación del propio

²⁶⁵ Gustavo Martín Garzo, *op. cit.*, pp. 17-18.

²⁶⁶ Ericka Vergara García, *op. cit.*, p.104.

nombre marcan una transformación, una muerte y un nuevo nacimiento, Jesús muere y con ello también la utopía donde vivía y nace Olegario para crear la utopía del cuento de hadas.

En la novela tanto Jesús como Olegario al ponerse el bigote adquieren ciertas características mágicas, como es el no ser reconocidos, ser otro, también permite acceder a otra manera de comunicarse con el mundo; el bigote actúa, de igual modo, como un elemento para el ritual de paso, la otra parte del rito estaría signada en la propia palabra, en el acto mismo de contar una historia imaginativa, porque la palabra también es un apéndice que traza un algo, un verbo en la nada, nombrar es existir, crear; por tanto, el discurso, los cuentos contados por Jesús se convierten en el cuerpo del personaje ficticio Olegario: “[...] comprendí [...] que la escritura es un cuerpo lleno de órganos de todas las medidas, quizá por eso antiguamente los libros se encuadernaban en piel. Decidí entonces que yo necesitaba un cuerpo de aquel tipo [...] debía [...] escribir en seguida para colocar mis riñones, mi hígado y mi corazón fuera de mí, sobre una hoja de papel [...]” (*TMBI*, pp. 177-178).

La metamorfosis es mágica, pero requiere de elementos de esta misma naturaleza: “La gente como yo necesitaba amuletos, pócimas, cuentos en general, para abrirse camino en la vida, y para comprenderla. Si no fuera por nuestra capacidad para la magia, ya nos habrían destruido [...] no hay más que ver el perfil de trabajador que yo mismo elaboré para la papelería del Estado” (*TMBI*, p. 202). Es decir, el personaje principal necesita de herramientas, instrumentos que le ayuden a enfrentar un peligro como puede ser la espada Excalibur para Arturo, el anillo para Frodo en *El señor de los anillos*, la barita mágica en infinidad de relatos maravillosos..., además estos instrumentos deben de pertenecer a ese mundo sobrenatural, no pueden ser objetos que se puedan encontrar en ninguna tienda o comercio, deben ser singulares.

En la cita anterior tenemos una definición de la sabiduría que dejan los cuentos de hadas, como una manera de comprendernos y lograr hacerlo también con la vida misma. Consuelo Rubio Alcover lo dice de la siguiente manera: “[...] estos relatos [los de tradición oral] serían manifestación de una necesidad que los seres humanos acusamos profunda e intensamente, y estarían cargados de ese *sentido de la vida* que todos, de alguna manera, hemos buscado alguna vez”.²⁶⁷ Olegario necesita la magia de esos relatos para entenderse y lograr encontrar una manera de estar en armonía con el mundo, de explicarse el sentido del accionar tanto de todo aquello a su alrededor como de él mismo. Después de la pérdida del empleo y del sentido de ese ritmo de vida, requiere de una explicación de aquello que vivió, pero al mismo tiempo necesita quien guíe sus pasos a través del miedo, de la incertidumbre por un futuro desconocido. El cuento de hadas servirá de guía para encontrar un sentido de la vida diferente al abandonado.

En la segunda parte de la cita de Millás: “Si no fuera por nuestra capacidad para la magia, ya nos habrían destruido [...] no hay más que ver el perfil de trabajador que yo mismo elaboré para la papelera del Estado”, se observa el antagonismo entre la magia y el Estado, y cómo éste trata de destruir esa parte sobrenatural, de búsqueda espiritual y personal intrínseca a los cuentos de hadas. Pongo de relieve lo anterior por señalar una característica de la utopía y el cuento de hadas, pues los espacios conformados más allá de la realidad se oponen y son una alternativa ante la opresión del mundo.²⁶⁸

Jesús se transforma en Olegario, al igual que distintos personajes de los cuentos populares; los cisnes, niños maldecidos; la vieja harapienta se troca en hada o en bruja o en joven; el patito feo dará paso al cisne más hermoso del lago, el muñeco de madera en un

²⁶⁷ Angela Carter, *op. cit.*, p. 7.

²⁶⁸ El primer capítulo de este trabajo menciona esta característica y los análisis realizados tanto de Matute como de Gaité muestran también la oposición mencionada.

niño, una bestia en realidad resulta príncipe, la huérfana o la hermanastra tratada como criada terminarán como reinas o princesas...

El cuento maravilloso signa la transformación de Olegario, forma el camino hacia el reino de las hadas. Los personajes relacionados con éste también sufren ese cambio. La prostituta china se vuelve una muñeca, por tanto, el espacio donde se desenvuelve también cambia. La *sex-shop* se describe del siguiente modo: “El conjunto, en general, evocaba el interior de una casa de muñecas que yo ya había visto en un escaparate de mi infancia” (TMBI, p. 49); y a la trabajadora sexual así: “jugaba con la miniatura china, cuyos movimientos, gracias a mis instrucciones y a mi paciencia, iban pareciéndose cada vez más a los de los autómatas de mi infancia [...]” (TMBI, p. 78).

La prostituta al ser un juguete a los ojos de Olegario se transforma también (al igual que el bigote) en una herramienta, en un objeto mágico que lo traslada al universo de lo maravilloso. La importancia, a su vez, de trocarse en un juguete sin voluntad connota, por supuesto, la manera en la cual son tratadas estas mujeres asiáticas, las cuales no conocen el idioma del país donde son llevadas, además que les faltan el respeto, niegan su libre albedrío; como dice el personaje, son juguetes, pues siguen las instrucciones del hombre que paga por estar con ellas. Por ello es necesaria la magia (como anteriormente señalaba Olegario en una de las citas anteriores) para ayudar a esta mujer a escapar de la destrucción, de la realidad opresiva e inhumana del Estado regido por las leyes del Mercado.

La manera de librar a la muñeca por parte de Olegario consiste en mirarla como juguete, de hacer tangible su estado, volverla literalmente un juguete, para este personaje, si en la realidad la china es tratada así, entonces debe ser sólo un muñeco. Millás tiene en mente a Pinocho: “El rostro de la china del sex-chop y el de la mujer de la caja de autómatas se confundían, quizá fueran la misma, aquella autómata de mi infancia podría

haber sufrido un proceso de extrañamiento por el que se había transformado en una mujer de carne y hueso, hay precedentes, Pinocho, que era de madera, se alienó en un niño de carne” (*TMBI*, p. 197); pero Millás hace lo contrario que Carlo Collodi con su muñeco de madera, pues no puede humanizar a la muñeca, tampoco ésta piensa en querer ser un niño de verdad, porque la humanización no es posible, el hombre permanece alienado al capital, por tanto Olegario hace lo contrario, de ser humano la transforma en juguete, la saca de esta dinámica, la retira del mundo globalizado.

La china, como mujer, no tiene la magia del juguete que ve Olegario en ella; él, en consecuencia, no desea transformarla en humana, anhela llevarla a un mundo donde pueda ser libre siendo como es, una muñeca de cuento, por ello hará lo posible por llegar a su país de las hadas junto a la china. Epicteto Díaz Navarro escribe sobre Millás: “Hace que el lector tenga que ver desde otro ángulo, con otra luz, una vida cotidiana que toma lo anormal por normal, lo ilógico como lógico, porque cree que el mundo actual se ha alejado tanto de la realidad que ya no podemos reconocerla”.²⁶⁹

Lo ilógico, es decir, lo no regido por las leyes de la naturaleza, por las normas creadas por el hombre, por las leyes del Mercado se impondrá sobre éstas, lo sobrenatural por sobre lo real, lo imaginativo sobre lo concreto, lo anormal por lo normal. En esta novela la realidad tritura al individuo, no lo deja ser libre; por tal motivo, Olegario no trata ya de adaptarse, al contrario, intenta crear un nuevo vínculo con esa realidad obtusa, tan poco bondadosa para el hombre, intenta construir un nuevo sentido de vida, porque en el mundo actual, como escribe Epicteto Díaz Navarro resulta imposible.

²⁶⁹ Epicteto Díaz Navarro y José Ramón González, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002, p. 206.

Otro personaje importante visto de esta manera imaginativa es la psicoastróloga Beatriz Samaritas (una estafadora con lengua de plata), a los ojos de éste tiene las características de una bruja real, de hecho, el bigote falso, el segundo que se hace al arruinarse el primero, se confeccionó con el vello púbico de ésta, mostrando las cualidades mágicas de su cuerpo (*TMBI*, pp. 68-73, 113). En su última aparición en la obra Olegario la describe así: “[...] la única luz procedía de la pantalla del ordenador [...] una luz verdosa o ámbar, una luz magnética que iluminaba los pechos de la bruja [...]” (*TMBI*, p. 215).

Millás toma en consideración un factor importante, el primero, como son percibidas las brujas contemporáneas: meras adivinas o redactoras de horóscopos. Escribe Mircea Eliade: “El interés contemporáneo por la brujería no es sino una parte de una tendencia más amplia, la moda del ocultismo y el esoterismo, desde la astrología [...] [hasta] el yoga, el tantrismo [...]”²⁷⁰.

Resulta relevante que Millás parte de un lugar común sobre la brujería contemporánea, como señala Eliade, ve a la bruja como una mera astróloga, una profesión de moda, sin un peso social importante, cuyo rol pertenece más al terreno del entretenimiento. En el siglo XX las profesiones sin un sustento científico viven en el descrédito, no son vistas con buenos ojos. En este sentido los oficios de esta astróloga, como el de la prostituta son relegados, están dentro del sistema económico, sí, pero no son reputados, más bien tienden a mostrarse marginales, que si bien la prostitución no es exclusiva del siglo XX, no ha tenido la reputación de un médico, una modista o un carpintero... Es decir, estos oficios adquieren importancia en el relato porque son vistos de una manera distinta, construyendo símiles con los oficios propios o los roles que adquieren

²⁷⁰ Mircea Eliade, *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Barcelona, Paidós, 1997, p. 97.

ciertos personajes dentro de los cuentos de hadas, como el de la bruja, el mago, el príncipe o la muñeca que habla -el gólem-, etc.

En esta breve descripción, además, la atmósfera se torna oscura, predomina el verde, esa luz magnética atrae a Olegario hacia los senos de “la bruja”. Existe un énfasis sobre el aspecto sexual, además el color verde es muy usado para caracterizar a muchos personajes que tienen un lazo con lo demoniaco. Este color para Jean Chevalier posee “[...] un poder maléfico. La esmeralda, que es una piedra papal, es también la de Lucifer antes de su caída [...] se convirtió durante la edad media en el símbolo de la sinrazón y en el blasón de los locos. Esta ambivalencia es la de todo símbolo ctónico: Satán, sobre una vidriera de la catedral de Chartres «con la piel verde y grandes ojos verdes»”.²⁷¹

Al tener dicho color un lazo con el mal será utilizado para describir un sinnúmero de personajes cuya característica es su lazo con lo malévolo, como ogros, brujas representadas con una piel verdosa, muy emparentada con los reptiles, sobre todo con las serpientes; si nos vamos a algo más contemporáneo y bastante popular, en *Harry Potter*, por ejemplo, la casa de Slytherin cromáticamente se representa también con el verde, cuyo animal totémico es una serpiente. Lo mismo sucede en la cultura pop, pienso en el Duende verde de *Spider-man*... Con ello, sólo deseo señalar lo arraigado a la cultura de dicho color con lo demoniaco.

La descripción de Beatriz Samaritas continúa: “[...] me acordé de La Casita de turrón, ya digo, y de Hansel y Gretel, porque el cuerpo de Beatriz, a la luz de aquella fosforescencia verdosa, parecía un edificio acogedor [...]” (*TMBI*, p. 215). La metáfora sexual continúa, pero ahora, a la luz sobre los senos, agrega Millás la casa construida con dulces de la bruja en “Hansel y Gretel”.

²⁷¹ Jean Chavalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 2007, p. 1060.

Esta característica logrará crear una imagen de deseo, de gula; Olegario anhela comerse el cuerpo de Beatriz Samaritas, en este sentido el cuento de los Grimm, tomado como hipotexto es modificado en este hipertexto, el cual logra que el espacio de tentación sea la propia bruja; además, el escritor valenciano transforma a Hansel y a Gretel en el propio Olegario quien se enfrenta a ese deseo imposible de contener.

Beatriz posee una característica esencial de las brujas consignadas por Eliade, éste señala: “[...] existió un culto precristiano de la fertilidad y restos específicos de ese culto habían sido estigmatizados como brujería en la Edad Media”.²⁷² El atributo de fertilidad está en la descripción corporal de Beatriz Samaritas y la manera en la cual Olegario lo percibe, como un “edificio acogedor”.

El cuento de los Grimm se puede resumir en estos motivos: el hambre y la pobreza de la familia, el subsecuente abandono de los hijos por esta causa, el posterior enfrentamiento de éstos con un representante del mal y el retorno al hogar una vez vencido éste.²⁷³ Esta estructura, funciones o motivos los encontramos en una infinidad de cuentos populares, pero la mayoría de éstos no son tomados en cuenta por Millás en el episodio de Beatriz Samaritas, salvo el enfrentamiento con el mal y el salir adelante de la tentación provocada por la bruja.

En la clasificación de Thompson²⁷⁴ estos motivos están en los apartados: H, concerniente a “Las pruebas”; U, la cual trata sobre “La naturaleza de la vida”; W, “Rasgos de carácter”; y, el más importante para este análisis, la categoría G, la cual responde a “Los ogros”, dentro de esta figura “El canibalismo” (G10, G70 -Ocasional y deliberado

²⁷² Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 82,

²⁷³ También podrían verse como ciertas funciones señaladas por Propp en su *Morfología del cuento*, *op. cit.* Sólo dejaré señalado este aspecto porque no me propongo hacer un análisis de “Hansel y Gretel”. El estudio de las funciones, según Propp, superaría los límites de este trabajo.

²⁷⁴ *Vid.*, Thompson, *op. cit.*

canibalismo- y “Brujas” (G200-G299). Sólo los consigno para dejar patente la importancia de lo popular dentro de la novela de Millás, en el caso de los Grimm, por supuesto, ellos mismos dejan patente esta huella.

También la prostituta asiática y Beatriz Samaritas comparten no sólo la marginalidad de sus profesiones, también aparecen sexualizadas por el personaje de Olegario, quien al igual que con la china, transforma la realidad circundante de Beatriz Samaritas. Genera a través de su visión distorsionada de la realidad o imaginativa a los personajes adecuados para formar el cuento que él mismo se está contando. Puebla de este modo la realidad con seres sobrenaturales, con la maravilla de los cuentos de hadas.

Millás hace una mezcla, realiza ciertas variaciones, como lo hace el cuento de tradición oral o el cuento de hadas, tanto de motivos, como de personajes y características para inducir la maravilla.²⁷⁵ El cuento de hadas de tradición oral, por supuesto se construye como lo hace Olegario, pues es a partir de la época y el lugar se adapta a las necesidades de esa comunidad, mezclando en el proceso motivos de ese inmenso caudal de la tradición popular, permitiendo de ese modo la evolución del género, pero también dicha mezcla de motivos debe de estar al servicio de lo maravilloso, pues lo característico del cuento de hadas radica en estos elementos sobrenaturales.

La realidad, a pesar de los intentos del personaje por salir de ésta, sigue presente, conserva sus maneras de conducirse en el mundo maravilloso creado por Olegario, Beatriz Samaritas, no deja de ser una criminal: “[...] ya había estado en los brazos de la rubia de un gángster que quería obtener el secreto del crecepelos para luego liquidarme; salía de un cuento de hadas y me metía en una novela de asesinos [...]” (*TMBI*, p. 221). El Mercado

²⁷⁵ Zipes en *Spells of Enchantment. The Wondrous Fairy Tales of Western Culture*, *op. cit.*, p. XIV., escribe: “The characters, settings, and motifs are combined and varied according to specific functions to induce wonder”.

sigue presente en esta dinámica imaginaria creada por Olegario. La bruja de pronto tiene una doble personalidad, la de hechicera y espía; la primera funciona en el mundo maravilloso y la segunda le permite vivir dentro de la realidad a la cual el personaje trata de evadir.

Tanto ella como la prostituta china tienen una doble identidad, una se rige de acuerdo con los valores de la realidad común y corriente y la otra es sobrenatural vista a los ojos de Olegario, éste personaje también presenta esa doble identidad, la de ser Jesús, el que tiene un empleo de burócrata y después al transformarse plenamente en Olegario, el héroe del cuento de hadas.

Esta nueva identidad ficcional creada por los propios personajes, en este caso por Olegario, sigo a Martín Aguilar, también afectará a sus padres, éste piensa que toma la mano del padre incorrecto cuando se pierde en unos grandes almacenes, y aquel señor finge que ese niño perdido a su vez resulta su hijo (*TMBI*, pp. 106), desde ese instante el personaje piensa: “[...] yo crecí con la idea de que era un bastardo, y aunque mi padre luego se dejó bigote quizá nunca fui su hijo ni el hijo de mi madre” (*TMBI*, p. 106).

La bastardía no resulta un asunto menor, ya que también configura un motivo dentro de los cuentos populares, ¿cuántas historias existen de niños cuyos padres no son aquellos quienes lo criaron? En la tradición judeo-cristiana, en la historia de Jesús se da este motivo, lo mismo pasa con Hércules y con tantos otros hijos de Zeus, los cuales en principio ignoran quién fue su padre, lo mismo sucede con Edipo y tantos otros personajes. Olegario conoce la importancia de su estado: “[...] Yo tenía que viajar a Copenhague para visitar a mis padres daneses y hacerme cargo de mis verdaderos orígenes, porque yo era Olegario [...] un héroe bastardo [...] porque un héroe lo soporta todo [...] excepto el de no saber quién es” (*TMBI*, p. 207).

Al conjugar el héroe y al bastardo, el índice de Thompson arroja algunos motivos relacionados, para este trabajo “Revelaciones y Fortuna”²⁷⁶ (L) sería el más relevante, va de L111.4-L111.4.5, estos submotivos se relacionan con el héroe huérfano, el hermano huérfano como héroe, el héroe bastardo, el héroe bastardo maltratado... Gracias al índice podemos comprobar con mayor claridad cómo la bastardía de este personaje está en función de tantos otros dentro del cuento popular.

El personaje no sólo crea historias al estilo del cuento de tradición oral o trae a colación personajes de este mundo, la construcción misma de su identidad depende profundamente de la manera en la cual están contruidos este tipo de personajes dentro del relato maravilloso. Millás toma vario motivos de diferentes ámbitos de lo popular para darle sustento a Olegario.

La muerte seguirá el mismo sentido, pues funciona como un tránsito hacia esa otra realidad, también indicará la transformación total de Olegario: “[...] pienso con un poco de pena, no mucha, la verdad, en Laura y en David, ella viuda y él huérfano, porque ha muerto el Jesús que conocían y está a punto de regresar mi cuerpo con otra identidad. El hombre del bigote postizo regresa” (*TMBI*, p. 143).

El héroe sale de la muerte con otra personalidad, fortificado con el conocimiento de ese estado. Este proceso también es un motivo del personaje dentro del cuento de tradición popular. La muerte (Clasificación E dentro del índice de Thompson²⁷⁷) contendría el motivo de esta parte de la novela, donde, a su vez se habla de la resurrección, en este sentido la palabra y las reliquias u objetos mágicos (E64.7, E64.12, E79²⁷⁸) ayudarían a transformar a Jesús en Olegario: La palabra serían los propios cuentos que inventa y la

²⁷⁶ Thompson, *op. cit.*

²⁷⁷ *Idem.*

²⁷⁸ *Idem.*

reliquia o el objeto mágico estarían condensados en el bigote. También la Reencarnación es importante, Jesús da paso a Olegario y dentro del motivo “Muerte” dispone de su propio subapartado E600 a E699,²⁷⁹ quizá los más importantes para este estudio sería el E605,²⁸⁰ el cual trata sobre reencarnar en otro, ya sea en un dios, en un príncipe.

Lo visto anteriormente en los personajes aborda de una u otra forma el tema del doble, no sólo está presente en esta novela, resulta a su vez otra de las obsesiones de Millás, escribe Vergara García sobre cómo funciona el desdoblamiento en los personajes: “[...] como un instrumento [...] para sobrevivir a su realidad; [...] valiéndose de dos recursos básicos: uno es adoptar, por medio del desdoblamiento, una personalidad cuyas características los sitúen en un grupo social específico, y otro, vivir a través de un doble imaginario, experiencias hasta entonces 'prohibidas’”.²⁸¹

La cita anterior sintetiza lo expuesto con anterioridad, el doble sitúa a Olegario en otro grupo social, de hecho, en distinta realidad, como lo hace este personaje con todos los otros personajes con quienes tiene trato, en especial con Beatriz y la prostituta asiática; el convertirse en otro les permite, como indica la crítica, acceder a nuevas experiencias, a ver el mundo de diferente forma y por lo mismo a cambiar su propia relación con éste. Olegario se transformará en un héroe de cuento y transformará así a personajes y espacios para adaptarlos a su nuevo rol, lo lleva a cabo (como ya se señaló) con la china y la sex-shop, la cual termina por transformarse en una casa de muñecas, la misma Beatriz se convierte a los ojos de Olegario en una bruja que, según él, trata de tentarlo, cambiando la casa de dulces de Hansel y Gretel (espacio de tentación) por su propio cuerpo.

²⁷⁹ *Idem.*

²⁸⁰ *Idem.*

²⁸¹ *Ericka Vergara García, op. cit., p. 72.*

Entre Jesús y Olegario el cambio se debe a la manera de relacionarse con el mundo, es decir, sus experiencias son diferentes, no empatan. Lo vivido por el primero no corresponde al pasado del segundo. El doble también surge del conocimiento propio, intransferible que poseen ambos personajes. Si conocieran lo mismo, si experimentaran el mundo de la misma forma el desdoblamiento no existiría.

José Manuel Pedrosa al escribir sobre el doble aclara su importancia dentro de las narraciones de tradición oral, por ende, en la cultura misma, hace énfasis sobre lo importante de este mecanismo, el cual radica en el poder sobre el silencio: “[...] entre ambos sujetos debe haber un cinturón de silencio, una discontinuidad o interrupción del lenguaje, un callar que imponga una tregua al flujo de la voz y de la información”.²⁸²

En esta novela de Millás, la discontinuidad, la interrupción del lenguaje se da en dos niveles, Jesús interrumpe el lenguaje de su cotidianidad al perder su empleo, a partir de este momento el personaje empieza a crear sus ficciones, nace Olegario y la interrupción de la propia vida de Jesús tiene lugar; la voz y la información cambian, no comparten más que el cuerpo, lo mismo sucede con los otros personajes, quienes a ojos de Olegario adquieren una nueva voz e información. Este personaje les otorga una identidad distinta, la prostituta ahora troca en muñeca, la astróloga dentro de este mundo maravilloso toma el papel de bruja. Estos dobles están plenamente diferenciados unos de otros, pues el conocimiento que poseen, sigo a Pedrosa, se encuentra en los polos opuestos.

Los personajes dentro de este juego no pueden llegar a confundirse entre sí, no existe ese miedo a ser reemplazado por otro y no saberlo, el cual es un tabú en diversas

²⁸² José Manuel Pedrosa, “La lógica del cuento: el silencio, la voz, el poder, el doble, la muerte”, en Rafael Beltrán y Marta Haro, *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Valencia, Universitat de València, 2006, p. 261.

sociedades.²⁸³ En este sentido, el juego del doble no crea opresión, miedo, angustia, al contrario, el cambio de identidad funciona como un sacrificio necesario para seguir existiendo de una forma distinta, porque la anterior manera de enfrentarse al mundo ya no funciona, el cambio de identidad marca la nueva perspectiva del personaje sobre su propia realidad. El doble deja clara la transformación, Jesús mismo dentro de la obra dice que ha muerto; la angustia no está en este juego del doble sino en la realidad misma, la cual obliga al cambio, a buscar otra perspectiva distinta de abordarla.

Villarreal Aguilar lo reflexiona de la siguiente manera: “[...] la sociedad en la que están inmersos [los personajes] no permite un desarrollo pleno [...] las circunstancias en las que se encuentran no son favorables. Julio y su carácter idealista, no encuentran cabida en el pragmatismo, utilitarismo y consumismo totalitario y dictador del sistema [...]”²⁸⁴ El doble no surge por una necesidad interior, más bien las condiciones sociales, económicas, el Mercado obligan al personaje a desdoblarse; para seguir existiendo, debe dejar su vida pasada y adquirir otra fuera del sistema que lo oprime, para ello necesita ser otro y pensar y actuar como ese otro.

Lo acontecido al personaje de Julio en el *Orden alfabético* de Millás, les sucede a los personajes de la novela de *Tonto, muerto...* Jesús al ser despedido deja de desarrollarse dentro de ese sistema capitalista, su situación es sumamente desfavorable, pues las condiciones del Mercado pautan el modo de vivir, sin dinero es imposible ningún tipo de desarrollo. En ese momento, Jesús da paso a la idealización de su infancia en la figura de un personaje proveniente de esa realidad, de los cuentos de hadas. Esa idealización, sigo a

²⁸³ Vid., *Ibidem.*, pp. 262-263.

²⁸⁴ Javier Carlos Villarreal Aguilar, *El tratamiento del signo en el orden alfabético de Juan José Millás*, México, el autor, 2016, p. 120 (Tesis de Maestría, UNAM).

Villarreal, hace imposible el retorno al pragmatismo, utilitarismo, consumismo desahogado de ese mismo sistema del cual fue desechado.

La figura del doble no provoca el miedo, éste proviene de perder el lugar en el mundo. El buscar una identidad distinta actúa como un sistema de defensa del propio personaje, éste se transforma para habitar un mundo utópico donde los seres no se muevan a partir de un valor económico. La configuración del nuevo ser, Olegario, el héroe de cuento de hadas, corresponde, a su vez, a la construcción de un mundo para este tipo de personajes.

El retorno, la vuelta al pragmatismo también es imposible, pues el doble “[...] es también un monstruo, porque está más allá de la norma”.²⁸⁵ Todo ser sobrenatural excede la norma, el parámetro de los hombres, tanto Olegario, como la muñeca china y la bruja Beatriz, superan los límites de lo real, son monstruos por su carácter maravilloso. Olegario se lleva a la muñeca china de España, pues su esencia no corresponde a un mundo regido por los hombres, sino por la imaginación; por ello, estos personajes desdoblados buscan también un lugar alternativo, el doblez de esa realidad, una nueva utopía para poder seguir existiendo fuera de la norma, del mundo capitalista, del miedo generado por las condiciones económicas que generan en un desempleado y en una prostituta.

4. 4. Hacia el país de las hadas

La búsqueda de este territorio maravilloso tampoco quedará exenta de elementos realistas; dentro de los cuentos de hadas también el hambre, el matrimonio, los tabúes (si hablamos de éstos por fuerza se necesita una comunidad, relaciones sociales...), representan motivos compendiados por Thompson, nos indican el arraigo social dentro de lo maravilloso.

²⁸⁵ David Roas, *op. cit.* p. 89.

Cenicienta es pobre, no tiene un vestido para ir al baile del príncipe, Caperucita le lleva comida a su abuela, el reino de la Bella Durmiente cayó en desgracia por un hechizo y las consecuencias sobre la población son igual de terribles, El Gato con botas requiere de un carácter avisado para poder sobrevivir a ese mundo lleno de pobreza y desigualdad.

A pesar de lo cruento del mundo, al leer dichas historias la sensación provocada no resulta la misma del realismo, porque los elementos maravillosos nos sorprenden, pero a su vez nos alejan del mundo, de lo cotidiano, pues en el nuestro no hay brujas o un bigote mágico, el cual nos transporte hacia la maravilla. Escribe Carter: “Aunque el contenido del cuento de hadas pueda ser un documento fidedigno (a veces, incómodo) de la vida real de la gente pobre y anónima [...] su estructura no suele invitar al auditorio a compartir una sensación de experiencias vividas”.²⁸⁶ Los elementos maravillosos no nos invitan a sentir como nuestra esa realidad representada, nos aleja de ella y al alejarnos nos pensamos a salvo de esa realidad a la cual Olegario se enfrenta, a pesar de ser terrible; añado una condición más, lo grotesco dentro del relato señalado por Masoliver Ródenas, y siguiendo a Roas, al conjugar lo risible y lo horrendo de lo vivido por parte de Olegario logra distanciarnos aún más, pues hace evidente el carácter ficcional de la obra al llevar lo grotesco hacia un punto absurdo, irreal, inverosímil, como se indicó al inicio de este capítulo.

Este doble alejamiento provoca en el lector una sensación de estar leyendo una historia completamente irreal, ligándola así con todas esas historias de corte maravilloso. Además, remarcan las dos realidades contrapuestas, los dos espacios separados no por la materialidad de los edificios, sino por el punto de vista del personaje que, por medio de su imaginación, transforma, deforma el mundo, crea una nueva dinámica dentro de su

²⁸⁶ Angela Carter, *op. cit.* p. 20.

distorsión, establece un poder diferente, la imaginación, la cual es regida por la sabiduría popular de los cuentos de hadas. Este nuevo poder difiere completamente al de las leyes del Mercado.

El poder de los cuentos de hadas necesita un espacio para ejercerse. Olegario encontrará su extraterritorio, su nueva utopía en otro país europeo, la nación de Hans Christian Andersen: “[...] tuve la impresión de haber llegado a la realidad. Sabía que no era posible, porque la realidad comenzaba en Dinamarca” (*TMBI*, p. 217). El personaje vive en España, pero pretende llegar allí; al final de la narración lo logra, junto con la prostituta china. La fuga, por tanto, no solo resulta psíquica, imaginativa, también se recorre, es física, el cuerpo se traslada a Dinamarca, pero esta región también sufrirá la deformación de los cuentos de Olegario: “[...] era para ella un lugar mítico ese sitio, también para mí, en eso éramos iguales” (*TMBI*, p. 208). La concibe como mítica por ser el país del escritor Danés, el país de los cuentos de hadas.

Dinamarca, por tanto, es la verdadera realidad a la que aspira el personaje, porque ésta es mítica, es decir, *mythos*, cuya traducción literal es relato o cuento, es decir ficción. Con ello se notan las características del mundo maravilloso buscado por Olegario. Los edificios, las casas, el trazado de la ciudad no importan, para el personaje, sólo importa la capacidad de la ciudad para transformarse en algo más, en un espacio mítico, simbólico; Dinamarca contiene todos los elementos buscados por el personaje para configurar su propio cuento de hadas, es el país de origen del héroe Olegario, el extraterritorio donde sólo lo maravilloso puede tener cabida.

No es aleatoria la selección del país por parte de Millás, tampoco la mención por mi parte del escritor danés es arbitraria, pues su sólo apellido, Andersen, sobre todo visto a través de la propia obra, donde el cuento de hadas y la literatura infantil (mencionadas y

connotadas varias veces) tienen un lugar destacado. En este sentido, Millás nos pone en alerta y ya no podemos separar a Dinamarca del nombre de uno de los autores más reconocidos dentro del género de lo maravilloso.

Es necesaria una mención más al respecto para entender esta coordinada descriptiva sobre Dinamarca y Andersen. Olegario, cree que sus verdaderos padres tienen la nacionalidad danesa y quiere conocer sus orígenes (*TMBI*, pp. 200-213), la China desea ir a Dinamarca, pues su madre maquilaba libros infantiles “[...] estaba harta de ver en su país cuentos de hadas que sucedían en Dinamarca, de manera que ese país era para ella el paraíso” (*TMBI*, p. 205). La cita anterior deja en evidencia el lazo entre el cuento de hadas y el país de Dinamarca. El hecho de suceder los cuentos en ese país connota la existencia de un escritor danés, quien colocó a sus personajes dentro de dicho espacio, y el más renombrado escritor de dicha tierra, cuyas historias más reconocidas resultan pertenecer al género de lo maravilloso, no puede ser otro más que Andersen.

El escritor danés representa uno de los momentos más importantes de la historia del cuento de hadas, pues como señala Maria Tatar, Hans Christian Andersen escribe imitando en sus esfuerzos literarios a los narradores del folclor para tratar de capturar su estilo y espíritu²⁸⁷. Jesús, al crear las historias de Olegario para su hijo David, al no edulcorarlas, intenta imitar a dichos narradores de la literatura de tradición oral, a su vez Millás, al escribir su obra, al delinear tanto al personaje de Jesús como Olegario nos deja la misma sensación señalada por Tatar sobre Andersen, como si ambos personajes fueran narradores de historias, no escritores. Un factor no menos importante, aunque no vital, para pensar en la figura de Andersen, sería la conmemoración del día del libro infantil y juvenil, el 2 de

²⁸⁷ “Hans Christian Andersen and Oscar Wilde can be seen as moving in an imitative mode, attempting to capture the style and spirit of folk racounters in their literary efforts”, en Maria Tatar, *op. cit.*, p. XV.

abril, el cual resulta un homenaje al nacimiento del escritor danés. Por ello, Dinamarca no sólo es un territorio dentro de Europa, míticamente, como señala Olegario, este país pertenece al territorio de los cuentos infantiles, donde suceden las historias de hadas.

Antes de llegar al reino de las hadas, tanto Olegario como la china vivirán una nueva metamorfosis “[...] un día estaba con la china en la cama y al irme ella a acariciar como a un hermano (nos tocábamos como hermanos ya, ella era Gretel y yo Hansel) [...] y yo firmaba sin mirar, unas veces ponía Olegario y otras Hansel [...] también firmé la demanda de divorcio [...] mi firma ya no valía nada en esa dimensión [...] estaba al fin llegando a lo real [...]” (TMBI, pp. 228-229).

No es un cambio en sí de Olegario a Hansel o de la muñeca china a Gretel, más bien resulta una indeterminación, ya no importa ser uno u otro, ambos parecen intercambiables. Al tomar la identidad de personajes de cuento, pueden vivir cualquier historia dentro de dicho universo, personificar a cualquier héroe o tomar cualquier rol dentro de esos relatos maravillosos. Al tomar dichas identidades la realidad resulta líquida, sin importancia, por ello no hay un drama o tristeza o un sentimiento de fracaso o dolor al firmar los papeles de divorcio, al hacerlo el personaje pierde completamente los últimos lazos con esa realidad. El contrato también parece sugerir motivos dentro del cuento de hadas, como le sucede a la propia sirenita al firmar un contrato para convertirse en humana, pero al no existir una configuración descriptiva para sustentar lo anterior dentro de la novela, sólo lo dejo mencionado.

Para Pepa Anastasio, “La nueva identidad de Jesús/Olegario/Hansel le sitúa en una zona desterritorializada, desenchufada de la máquina social (el capitalismo) y la máquina familiar (Edipo), y le convierte en un personaje virtual, desconectado de la realidad e

incapaz, por lo tanto, de actuar moralmente. Supone, en definitiva, la muerte del sujeto político”.²⁸⁸

Al poner atención en la cita podemos notar en las palabras de Anastasio, cómo las características mencionadas sobre Olegario, la realidad y la nueva virtualidad corresponden a una definición de la utopía y del cuento de hadas; ambas realidades son mundos o zonas desterritorializadas, cuyas leyes se oponen a las de la realidad, es decir se “desenchufan” de la máquina social (política, económica y familiar) en aras de una mejor vida.

Olegario, por supuesto, no puede actuar moralmente, al menos no con la moral de la realidad abandonada, por ello asume otras identidades más acordes a las leyes de comportamiento señaladas dentro de los cuentos de hadas, no es tanto el renegar de la moralidad, como trasladarse a otra. Rocío Serna escribe: “La literatura de tradición oral [...] es una parte fundamental y básica de nuestra cultura y, en general, la adquirimos desde que somos pequeños”.²⁸⁹

La adquisición de ciertos saberes y deberes propios de cada cultura se aprenden de los relatos de tradición oral, para conducirnos lo mejor posible dentro de una comunidad determinada. Este tipo de literatura se adapta al país y a la época donde se produce, nos ayuda a vivir mejor dentro de la sociedad, por ello educa desde la más tierna infancia, sin ser ésta su principal función. En este sentido resulta política. Olegario abandona las leyes del Mercado, el mundo regido por éste, pero no puede dejar atrás las leyes dentro del mundo del cuento de hadas, él busca otro tipo de sabiduría, de conocimiento, una nueva manera de conducirse para ser feliz, en este sentido deberá respetar las reglas y las dinámicas pautadas para los diversos personajes de los cuentos.

²⁸⁸ Pepa Anastasio, *op. cit.*, p. 133.

²⁸⁹ Rocío Serna, “Érase una vez, cuando Aurora dormía, una hada madrina que defendía la espada”, en César Sánchez Ortiz y Aránzazu Sanz Tejeda, *op. cit.*, p. 819.

Él mismo construye sus leyes, su cuento de hadas, de acuerdo con dicha sabiduría, se ve como un héroe de cuento, el cual rescata a una muñeca china encerrada y abusada por el hombre, tiene diversos enfrentamientos, el más importante con la bruja Beatriz Samaritas, después de vencerla está listo para adquirir una nueva identidad y retornar a su país de origen, el reino de las hadas, el país de las maravillas. Dentro de este “rodeo” hay una multitud de motivos o funciones, si seguimos a Thompson o a Propp, las cuales ya fueron señaladas, pero este “rodeo” resulta esencial para poder entender el mundo.

El mismo Jesús deja patente la importancia de la sabiduría de los cuentos de hadas: “[...] los cuentos infantiles dan muchos rodeos para explicar las cosas” (*TMBI*, p. 126). La enseñanza permanece implícita en todas estas narraciones, el rodeo es parte fundamental en la narración, indica el recorrido necesario, el cual debe de realizar el lector, junto con el héroe del relato, para entender las causas que llevaron a la desgracia a este último, del mismo modo aprenderá salir adelante de una situación parecida al ver la manera por la cual el héroe lo consiguió. No les hizo caso a sus padres, por ejemplo, cometió un acto prohibido y por ello sufrió, en su camino ayudó a un desconocido, el cual le regresó el favor para salir del peligro. Lo escrito anteriormente muestra la manera en que se configuran una infinidad de cuentos de tradición oral, sus motivos están consignados por Thompson o por Propp, y lo mostrado representa la sabiduría de los cuentos de hadas, nos muestran cómo caímos en una situación desventajosa y cómo podemos salir de ésta.

Olegario-Hansel señala: “Resultaba inquietante ir solo, por en medio de una calle de juguete, sabiendo que en el interior de las casas de muñecas podían estar sucediendo las historias atroces de los cuentos [...]” (*TMBI*, p. 235). La lectura de los cuentos infantiles, de hadas o maravillosos nos advierten de los peligros del mundo; el relato de tradición popular al no edulcorarse permite protegernos del mal presente en la realidad de todos los

días. El personaje sabe que la realidad no siempre es bondadosa, es terrible también, por ello se debe tener cuidado, estar alerta al pasear de noche por el bosque o al entrar a una casa de muñecas. Lo social sigue presente en el cuento popular, pues el conocimiento generado por estos relatos ayuda al hombre a vivir en armonía dentro de una comunidad determinada. En este sentido, la narrativa se opone a las leyes del Mercado, al capitalismo donde el hombre no es el centro, como lo es el consumo; por ello, si Olegario pretende seguir existiendo debe abandonar esa realidad, donde la enseñanza del cuento de hadas no es ponderada.

Dinamarca, desgraciadamente, también se rige por las leyes de este mundo globalizado, por ende, el futuro de este personaje, como el de la china, no terminará en un final feliz. Bauman escribe: “Lo que espera a los perdedores confesos, a los pobres que han sido eliminados del juego del consumo, es una vida de rebelión esporádica, aunque con mayor frecuencia de adicción a las drogas [...]”.²⁹⁰

En Dinamarca, si bien la fantasía se apoderará por completo de la realidad de Olegario, ésta se perpetuará por medio de psicotrópicos, la utopía sólo puede eternizarse de ese modo, el cuerpo del personaje está fincado en la realidad europea de finales del siglo XX y el héroe de cuento de hadas, aunque anhela ser invisible, no tener existencia, su propia corporalidad lo obliga a habitar dos realidades a la vez. La física y la inventada, la capitalista, ya no vista por él como utopía, pues dentro de ella no existe felicidad posible y la nueva, la del cuento de hadas.

Olegario se rebela al Mercado, pero éste lo termina desechando, lo vuelve a su vez en invisible, lo desaparece de esa realidad: “La ayudé [a la china] a seleccionar los tesoros que contenía el cubo de basura [...] supe que una vez que regresara al hotel para transferir

²⁹⁰ Zygmunt Bauman, *Tiempos líquidos. Op. cit.*, p. 147.

al papel del Estado lo poco que quedaba de mi cuerpo, volvería con ella y viviríamos los dos sin cuerpo [...]” (*TMBI*, p. 241)

¿Es posible vivir sin cuerpo? El personaje fue condenado al perder el empleo, desde ese momento empieza a desaparecer, su invisibilidad se da de dos maneras, una buscada, tratando de convertirse en un personaje de cuento de hadas; la otra, inevitable, el Mercado, al desecharlo, lo desaparece, ya no tiene razón de ser, sólo le queda ser nada.

La obra termina de una manera terrible porque cambia la perspectiva de la transformación de Olegario. La utopía perseguida por el personaje sólo es posible al desaparecer dentro de la pobreza y las drogas, y éstas quizá son el medio por el cual se imagina como otro, lo mismo sucedería con su viaje hacia Dinamarca, todo una ilusión, un paraíso artificial formado por las drogas, pero a su vez por su propia palabra; tal vez nunca se fue de España: “[...] quizá tampoco aquello fuera Dinamarca, sino un espejismo producido por las drogas que habíamos tomado los dos antes de entrar en el cuartucho donde quizá yo me la estaba follando por dos duros con la furia del que no ha sido nadie y baja de vez en cuando al barrio chino para obtener una dosis de realidad” (*TMBI* p. 241).

Al final de la novela, el personaje retorna a un realismo cruento, cambia en el último párrafo el sentido perfilado por la obra hasta ese instante. El escritor valenciano abre la posibilidad, pues el “quizá” repetido dos veces construye la ambigüedad y la duda sobre lo leído hasta el momento. La prostituta china podría ya no ser una muñeca, ni él personificaría a Olegario, un héroe de cuento de hadas; sólo, un drogadicto, el cual imagina un viaje a Dinamarca al estar drogado. Además, éste vuelve nuevamente al mundo globalizado, a las leyes del Mercado, al efectuar una transacción mercantil: pagarle dos duros a la prostituta. Con ello, obtiene su dosis de “realidad”, para después volver a perder la conciencia en la utopía construida por las drogas, la del cuento de hadas.

La utopía marcada por Millás dentro de esta ambigüedad resulta terrible, no existe ya un mundo ideal donde el hombre pueda vivir en armonía, sólo se puede acceder a éste al serle negada al personaje la realidad de todos los días, y su acceso sólo se puede dar al convertirse uno mismo en desecho. Olegario se transforma, sí, pero en un *outsider*, un paria, no un héroe de cuento de hadas, este rol sólo se alcanza a través de las drogas, quizá ésta sea el único elemento mágico a fin de cuentas que permite al hombre habitar un mundo más justo, donde los seres viven en armonía, con leyes adecuadas para crecer felices y plenos a pesar de los peligros del mundo, como sucede en las utopías de los cuentos de hadas.

Conclusiones

A lo largo de este trabajo se estableció una relación entre la utopía y el cuento de hadas a partir de diversas características compartidas. Ambos géneros suceden fuera de la realidad, forman un extraterritorio con una manera distinta de gobernarse o de ejercer el poder al del mundo de todos los días.

La utopía no puede fijarse en una forma de gobierno, el poder no debe permanecer estático dentro de su estructura porque en ese momento se vuelve ideología y totalitarismo (como se indicó en el primer capítulo de este trabajo), en los cuentos de hadas sucede lo mismo. El mal, representado por una bruja, una ogra, un lobo..., detiene el movimiento del reino de las hadas, la acción del héroe dentro de este tipo de relatos consiste en fracturar o terminar con esa inmovilidad, luchar contra el poder establecido, ya sea representado en un personaje o en todo un sistema de gobierno (como actúa Olegario en la novela de *Tonto, muerto, bastardo e invisible*) y trata de instaurar otro modo de vida, como sucede con las utopías, las cuales siempre se comportan de manera alterna a nuestra propia realidad.

Un claro ejemplo lo encontramos en “La Bella Durmiente”, este mundo detenido empieza a tambalearse al llegar el príncipe Azul; éste despierta a la princesa, cambia de ese modo el poder establecido, estancado, el tiempo vuelve a fluir, así como la vida misma. Las tres novelas analizadas siguen lo antes señalado, el cuento de hadas rompe con un mundo estático, donde el orden y las jerarquías parecen inamovibles hasta que el personaje decida asumir el control y reclamar el poder para sí mismo.

El orden del análisis siguió dos criterios, el primero por la edad de sus autores, las de mayor edad primero, Matute y Gaité, Millás (1946) el último; el segundo criterio, se estableció debido a la edad de ambas autoras (son del mismo año: 1925), fue determinado por la propia estructura de la utopía y del cuento de hadas presente en sus novelas, si seguían estructuras de corte más clásico, el análisis iría primero, el grado de alejamiento

determinaría entonces la disposición. De hecho, la edad determina la forma de escritura y la manera de construir tanto la utopía como el cuento de hadas; aunque los tres escritores pertenecen al siglo XX, los factores históricos, políticos, sociales afectan sus estéticas, pues la de Millás, al nacer en 1946, pertenece al fin de siglo. Su primera novela, por ejemplo, es de 1974, *Cerberos son las sombras*; por ello, la construcción de su mundo maravilloso resulta tan distinta de las dos obras anteriores, aunque en Matute y Gaité también existen grandes diferencias.

La primera novela analizada fue *El verdadero final de la Bella Durmiente* (1999) de Ana María Matute. En esta obra, una vez despierta La Bella Durmiente la forma de gobierno o el poder se vuelve a estancar debido a la madre del príncipe, Selva, la cual al irse su hijo a la guerra se queda a cargo del reino, pero ésta sigue gobernando con la fiereza del pasado, en su reinado no hay paz, la guerra, la barbarie están signados en su propia figura, pues es una Ogra, que intenta devorar a los hijos del príncipe Azul y a la misma Bella Durmiente. Al morir, el príncipe con lo aprendido en la guerra, con su propio crecimiento como personaje, se dará cuenta de que esta forma de gobierno es anticuada, entonces busca una manera de ejercer el poder sin violencia, sin que la guerra sea el factor preponderante para sostener a su pueblo.

Existen varios factores a señalar en esta utopía creada por Matute. El primero, el mundo donde narra su historia tiene todas las características del creado por Perrault. En este sentido, está más cerca de una utopía clásica, el contraste entre el mundo maravilloso y la realidad resulta evidente. En consecuencia, esa distancia entre un mundo y otro logra crear en el lector un paralelismo evidente entre los cuentos de hadas de los siglos XVII al XIX, el homenaje a Perrault y a los hermanos Grimm resulta evidente.

El gran cambio dentro de esta utopía de cuento de hadas se encuentra en el comportamiento de los personajes principales, la Bella Durmiente y el príncipe Azul; la primera, no resulta como un personaje pasivo, su accionar dentro del relato permite impedir el asesinato de sus hijos y de ella misma; por su parte, el príncipe, no se caracteriza por el valor, ni por el belicismo de su padre, el antiguo rey. Matute caracteriza al príncipe azul como un personaje sensible a las artes, empático con el otro, capaz de establecer un diálogo con el propio enemigo para vivir en paz, su diplomacia determinará el nuevo rumbo de su gobierno.

La búsqueda de la felicidad, la cual es vital tanto en la utopía como en el cuento de hadas, la podemos observar en el modo de ejercer el poder, se centrará en respetar las diferencias del enemigo y encontrar lo compartido para así terminar con el ciclo de barbarie. La muerte de la madre y del padre representan el abandono del régimen anterior, el poder cambia y al mismo tiempo la manera de ejercerlo.

Esta novela de Matute puede ser vista como una prolongación de la historia de “La Bella Durmiente”, retomada a partir de la muerte de la Ogra madre, pero en la autora la vida interior de los propios personajes, sus motivaciones, sus anhelos (los cuales no son trabajados en las versiones de Perrault o la de los hermanos Grimm) determinarán el nuevo final. La novela concluye con la búsqueda de una nueva forma de relacionarse con el otro y el mundo. La felicidad radica dentro de esta utopía en la nula necesidad de la guerra para lograr la subsistencia y bienestar del mundo.

De las tres obras analizadas en este trabajo, termina por ser la menos arriesgada, pues no abandona el mundo ficcional planteado por Perrault; nadie dudaría en catalogar su novela dentro de las narraciones maravillosas, como sí podría suceder con Millás, de hecho para mostrar no sólo una relación entre el cuento de hadas y la utopía, sino para señalar la

existencia del cuento de hadas dentro de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* se requirió de un trabajo de interpretación, reflexión no necesaria (sólo en este sentido) con Matute o con Gaité, pues en ambas escritoras eran obvios los hipotextos en sus respectivas novelas: “La Bella Durmiente” y “Caperucita Roja”.

La diferencia fundamental entre los mundos ficcionales de Matute y Carmen Martín Gaité en *Caperucita en Manhattan* (1990), se basa en colocar la historia de Caperucita en un espacio cuyo referente espacial es indudable: Nueva York. En este sentido el cuento de hadas y la utopía perviven dentro de una misma realidad.

Las relaciones entre los personajes del cuento de hadas y el entorno, las establecen las dinámicas del capitalismo, las leyes del Mercado, representadas por la figura del empresario Edgar Woolf, el empresario se opondrá a los anhelos y aspiraciones de esta nueva Caperucita: Sara Allen.

En *El verdadero final de La Bella Durmiente* no es el mundo globalizado el poder opuesto a la utopía, más bien estaría representado por un gobierno violento, donde el más fuerte es el más apto para gobernar y cuyo mandatario o rey tiene rostro, nombre y apellido. El hombre dentro de un mundo globalizado se despersonaliza, no tiene atributos, ni existen lazos afectivos, las personas actúan por el miedo generado en su propia sociedad, ya sea por perder el empleo o por la propia violencia generada dentro del tejido social e hiperbolizada a través de los *mass-media*.

La utopía dentro de la novela de Gaité trata de buscar un espacio donde Sara Allen pueda vivir sin miedo, sin esta impersonalidad, sin gobernarse bajo las reglas del mercado inherentes a esta capital norteamericana. Por ello, la magia y las artes representadas la primera, por Miss Lunatic, y la segunda, por su propia abuela, Gloria Star, nombre artístico de Rebeca Little, le ayudarán a conocerse, a transformar su propia relación con el mundo.

Gracias a estos conocimientos, ella podrá buscar una nueva forma de gobierno, un camino a la felicidad y por la libertad ofrecida por la maravilla, la imaginación y el arte.

El cuento de hadas, gracias a sus elementos sobrenaturales y a la imaginación desbordada y soberana presente en ellos, constituirá la utopía buscada por el personaje de Sara Allen; pero no sólo a ella le ayudará a sobrevivir a ese Nueva York poco empático con el otro. Al propio Edgar Woolf, cuyo personaje es una reinterpretación del lobo feroz, lo ayudará a salir de este modo de gobierno, éste dejará de relacionarse con el mundo de una manera “feroz”, ya que veía el dinero como el centro de su vida y al conocer a la abuela de Sara, Gloria Star, este hombre antepondrá la libertad de vivir, de ser feliz a la necesidad imperiosa de acumular cada vez más capital.

Gloria cortará esta relación de Woolf con esta dinámica impuesta por el Mercado, gracias a que le enseñará a vivir de una manera más armónica con el otro, donde el amor lo religará de una forma distinta con la realidad construida por él mismo, pues como empresario él representaba en la obra al capitalismo. Es decir, el nuevo poder propuesto por Gaité en la obra opuesto al dinero estaría basado en las artes, la empatía, el amor.

En el caso de Juan José Millás y *Tonto, muerto, bastardo e invisible* no existe un hipotexto para ligar la obra con el cuento de hadas, no tenemos un personaje base como sí sucede con La Bella Durmiente en Matute y Caperucita Roja con Gaité. Lo primero por hacerse fue encontrar esta relación, la cual se halló gracias a las menciones de distintos personajes dentro del imaginario del género maravilloso, como son: Pulgarcito, Pinocho o la mención de una bruja y su cuerpo como casa de dulces, el nombre de Hansel y Gretel, las contadas menciones al cuento infantil y a los personajes dentro de esta tradición oral de lo maravilloso; lo segundo, fue la búsqueda de motivos de los cuentos de tradición oral dentro de los personajes analizados. Al encontrar distintos elementos de los cuentos de hadas se

llegó a una primera conclusión: la obra presentaba un número importante de referencias y connotaciones al género de lo maravilloso o del cuento de hadas, no de uno en particular, estructuralmente emulaba estas narraciones maravillosas, además de las referencias puntuales a este universo narrativo.

Después de localizar estos elementos (dentro del análisis éste fue el primer aspecto analizado), se indicó cuál sería la utopía presente en esta novela. De las obras analizadas fue la más diferente, porque tanto en Matute como Gaité la utopía tenía características modernas (siglo XIX), en Matute el sueño utópico podría darse gracias al esfuerzo individual de seres preparados para gobernar (*La Bella Durmiente* y *del príncipe Azul*). En Gaité la utopía no establecería una nueva forma de gobierno para la colectividad, más bien la utopía sólo sería individual, la acercaría más a la señalada por Bauman, pero la diferencia radicaría en que la utopía del cazador la crea el Mercado, y esta nueva Caperucita trata de escaparse de este modo de gobierno. No sabemos si su utopía se consolidará, pero ella intenta escapar de ese mundo hacia otro muy distinto, donde la felicidad sea sinónimo de libertad.

La manera reconfortante, positiva de terminar la novela por parte de Gaité señalan un trabajo clásico en la elaboración de este nuevo cuento de hadas, finalmente la comunidad (*Gloria Star* y *Miss Lunatic*) ayuda a Caperucita en el enfrentamiento con el mal presente en el mundo; gracias a ese conocimiento podrá emprender otro viaje para forjar su propio camino hacia la felicidad.

Las raíces del cuento de hadas, los motivos populares determinan esta utopía, pues la heroína realiza un proceso muy parecido al de los personajes de la literatura de tradición oral y al del cuento de hadas escrito sobre todo en los siglos XVII al XIX, aunque es importante recalcar lo individual sobre lo comunitario, pues en esta obra la utopía es

personal, es una búsqueda de la propia felicidad, no la de todos, ese sería el aspecto más contemporáneo de la obra con relación a la utopía clásica o a las elaboradas en la modernidad.

En la obra de Millás, ninguna de las dos opciones resulta viable (ni la utopía clásica ni la moderna), su utopía reflejaba el pensamiento posmoderno, donde el Mercado rige al mundo (como en la obra de Gaité). Por tanto, no existe un proyecto social dentro del gobierno (la utopía de esta obra también se centrará en el individuo, como en Gaité), los derechos y las obligaciones del hombre no corresponden tampoco a valores sociales, pues dentro de la globalización, el dinero resulta lo principal, mientras se tenga el hombre puede vivir su utopía, porque ésta se compra, la felicidad, por supuesto es todo aquello otorgado por el dinero.

El personaje de Millás, Jesús, termina expulsado del Mercado, es despedido, entonces ya no pertenece a esa utopía del cazador señalada por Bauman. La gran diferencia entre las novelas analizadas con anterioridad radica en esto. Tanto en Matute como en Gaité el mundo se rige por un poder autoritario, el cual dejará de ejercer su influencia (ya sea colectivamente o individual), cuando el poder de la utopía construida por los personajes empiece a actuar. En Millás no existe esa posibilidad porque la utopía ya existe, no se detiene, porque ésta es creada por el Mercado, se adapta, crea deseos fugaces para que el hombre siga consumiendo los productos que los grandes capitales crean para el hombre. La utopía radica en que el hombre puede realizar todos sus deseos, siempre que éstos tengan una forma material, es decir, sean un producto que se pueda adquirir y consumir. Por ello, el personaje, al no tener recursos económicos, debe fugarse de esa utopía posmoderna.

Al ser desechado, éste tratará de construir una utopía dentro de la realidad, con las características del cuento de hadas, pero físicamente él no cambiará, la única

transformación sucede en su mente, la cual deforma los espacios habitados. Poco a poco vivirá una realidad alternativa en el interior de sí mismo, la cual se basa en el cuento de hadas.

La utopía de este personaje a pesar de su semejanza con las narraciones del género de lo maravilloso, al construirse sólo en su mente (de acuerdo con dicha posibilidad planteada al final de la obra) y no trasladarse también al cuerpo, no podrá evitar la degradación física.

Millás, a diferencia de las autoras analizadas en este trabajo, deja con la duda al lector, el final de su novela es abierto, pues queda en manos del lector creer que el personaje llegó a su país de las hadas o que sólo realizó el viaje por encontrarse drogado. Este final abierto lo logra al utilizar la palabra “quizá” en la conclusión de la obra, ésta abre la doble posibilidad interpretativa del desenlace.

A lo largo de la novela el autor juega con la inverosimilitud y con la imaginación desbordada por parte del personaje principal, no fomenta en ningún momento la interpretación de estar leyendo el relato de un drogadicto, para nosotros el personaje se mueve y al moverse reconfigura su realidad, está lúcido, pero su lucidez es imaginativa, creativa; por ello resulta intrigante que al final de la obra el autor, con el uso del “quizá”, abra la posibilidad al lector para que piense que el personaje al que siguió a lo largo de todas sus aventuras no sea más que un drogadicto que contó todas esas peripecias gracias al influjo de algún psicotrópico.

Si el lector quiere tener esa lectura, el final resulta aún más terrible, pues el personaje no se transforma en otro por sus propios medios, no hay instrumentos mágicos que le ayuden a ser un héroe de cuento de hadas, no sería su imaginación libre de sustancias quien decida su destino, es más, el personaje no se movería a lo largo de la obra, estaría

tirado por los efectos de la droga mientras imagina otra realidad. Las connotaciones de la novela resultarían incluso más terribles porque nos encontraríamos únicamente en el viaje de un drogadicto, cuyos psicotrópicos son creados por la misma sociedad de consumo, es decir sería devorado por el Mercado mismo, sin posibilidad de crear una nueva utopía, porque la que está creando bajo los efectos de los estupefacientes se sostiene también del dinero, porque la droga es un objeto a consumir, y sólo se obtiene al pagar por ésta.

La utopía dentro de *Tonto, muerto, bastardo e invisible* no termina de manera grata como sí lo hace en las otras dos obras analizadas, pero en ellas tampoco existe un final cerrado, es decir no concluyen con el “y fueron felices para siempre”. Millás juega con la ambivalencia, pero Matute y Gaité terminan sus novelas cuando los personajes se hacen responsables de construir o seguir construyendo sus respectivas utopías, porque éstas en la narración no arreglan al mundo, sólo muestran el camino a seguir para construir las condiciones necesarias para vivir feliz.

Después de muerta Selva en *El verdadero final de la Bella Durmiente*, el príncipe Azul y La Bella Durmiente se encuentran ante un mundo en el cual tratarán de gobernar a partir de lo aprendido en el viaje, pero el viaje queda abierto porque éste no concluye, pues el futuro siempre está por verse. En el caso de *Caperucita en Manhattan*, Sara después de aprender de la magia y el arte, se encamina hacia la felicidad, hacia su libertad, pero no indica Gaité si lo logró o no, porque la obra concluye con el personaje desapareciendo dentro de la Estatua de la Libertad. Pero en ambas obras existe un aprendizaje previo para poder relacionarse de una mejor forma con la realidad.

En Millás es clara la sabiduría dejada por el cuento de hadas, por sus personajes, sus mismas acciones responden al de los héroes de dichos relatos, desgraciadamente este comportamiento sólo daría sus frutos si la utopía del cuento fuera realizable, pero para

lograrlo, Olegario (el personaje principal cuenta con tres nombres a lo largo de la obra) necesita desaparecer de la realidad y la única forma de conseguirlo consiste en morir físicamente.

La utopía del cuento de hadas a finales del siglo XX para un escritor como Millás, sólo puede darse con la muerte, no existe esperanza para los sueños utópicos, el cambiar la forma de pensar y buscar una nueva forma de relación con el entorno resulta imposible, fuera de la utopía posmoderna no existe nada, el hombre no encuentra otro lugar donde ir, podrá imaginarse feliz dentro de una utopía creada por su mente, pero irremediablemente morirá, si se ciñe a ésta.

Matute y Gaité al nacer en 1925 aún encuentran en la utopía del cuento de hadas una manera en que el hombre puede vivir de un mejor modo, ya sea de manera colectiva o individual; Millás (1946), no. Para él, los relatos orales, la imaginación si bien sirven para distraernos, ser felices dentro de la ficción, no funcionan más allá de los propios terrenos del arte. El capitalismo desprecia todo aquello que no se pueda consumir o que produzca dinero. Hacia afuera, la imaginación, la maravilla, la empatía por el otro, la transformación personal, el conocerse a uno mismo, no dan dividendos.

Matute y Gaité aún recuperan el optimismo implícito en los cuentos de hadas y en las utopías, Millás nos ofrece un panorama desolador, pero lleno de esta sabiduría popular. Afortunadamente, los tres autores conservan la irrealidad, la imaginación desbordada, la irreverencia de estos relatos, nos ofrecen también, como en los cuentos de la tradición popular, un reflejo de nuestra propia sociedad y del hombre, de cómo éste puede transformarse y luchar por hacerse de un lugar en el mundo.

Leer a estos autores y a tantos otros que escriben o escribieron cuentos de hadas me hacen creer en la posibilidad de un mundo mejor, de soñar con él, porque estas narraciones

indican claramente el mayor deseo del hombre: vivir feliz por siempre. Y esta frase también constituye el núcleo de cualquier utopía.

Bibliografía

- Ainsa, Fernando, *La reconstrucción de la utopía*, Buenos Aires, Ediciones del sol, 1999.
- Álvarez, Blanca, *La verdadera historia de los cuentos populares*, Madrid, Morata, 2011.
- Andrés-Suárez, Irene y Rivas, Antonio, *La era de la brevedad. El microrrelato hispánico*, Palencia, Menoscuarto, 2008.
- Arizpe, Evelyn, *Lectura de imágenes. Los niños interpretan textos visuales*. México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Attali, Jacques, *Fraternidades. Una nueva utopía*, Barcelona, Paidós, 2000.
- Atxaga, Bernardo, *Lista de locos y otros alfabetos*, Madrid, Siruela, 1998.
- Basile, Giambattista, *El cuento de los cuentos o (El pentamerón)*, Barcelona, José J. de Olañeta, 1991.
- Baudelaire, Charles, *Pequeños poemas en prosa. Los paraísos artificiales*, Madrid, Cátedra, 2005.
- Bauman, Zygmunt, *La globalización. Consecuencias humanas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017.
- _____, *Tiempos líquidos, Vivir en una época de incertidumbre*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y Tusquets, 2008.
- _____, *Vidas desperdiciadas. La modernidad y sus parias*, México, Paidós, 2015.
- Beltrán, Rafael y Haro, Marta, *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, Valencia, Universitat de València, 2006
- Bettelheim, Bruno, *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, New York, Alfred A. Knopf, 1976.

- Camarero, Jesús, *Intertextualidad. Redes de textos y literaturas transversales en dinámica intercultural*, Barcelona, Anthropos, 2008.
- Campbell, Joseph, *Diosas*, Girona, Atalanta, 2017.
- Carter, Angela, *Cuentos de hadas de Angela Carter*, Salamanca, Impedimenta, 2017.
- Cerrillo, Pedro C., *El lector literario*. México, Fondo de Cultura Económica, 2016.
- Cervera, Juan, *Teoría de la literatura infantil*, Bilbao, Mensajero, 1991.
- Chambers, Aidan, *Lecturas*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Chavalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Herder, 2007.
- Chesterton, G. K., *Correr tras el propio sombrero (y otros ensayos)*, Barcelona, Acantilado, 2010.
- Colasanti, Marina, *Fragatas para tierras lejanas. Conferencias sobre literatura*, Bogotá, Norma, 2004.
- Dahl, Roaldh, *Cuentos en verso para niños perversos*, México, Alfaguara, 2007.
- Díaz Navarro, Epicteto y González, José Ramón, *El cuento español en el siglo XX*, Madrid, Alianza, 2002.
- Eco, Umberto, *Historia de la fealdad*, Barcelona, Lumen, 2007.
- Eliade, Mircea, *Ocultismo, brujería y modas culturales*, Barcelona, Paidós, 1997
- Ficino, Marsilio, *Sobre el Amor. Comentarios al Banquete de Platón*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- Fleming, William, *Arte, Música e Ideas*, México, Interamericana, 1985.
- Gaignebet, Claude, *El folklore obscuro de los niños*, Barcelona, Alta Fulla, 1986.
- Garralón, Ana, *Historia portátil de la literatura Infantil*, Madrid, Anaya, 2001.
- Garrido Carrasco, Vicenta, *Mujeres y hadas. Desde el cuento a las reivindicaciones femeninas*, Jaén, Universidad de Jaén, 2015.

- Genette, Gerard, *Palimpsestos, La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus, 1989.
- Guerreau, Alain, *El futuro de un pasado. La Edad Media en el siglo XXI*, Barcelona, Crítica, 2002.
- Hans Christian Andersen, *La sombra y otros cuentos*, Madrid, Alianza, 1984.
- Jacob y Wilhelm Grimm, *Cuentos completos 1*, Madrid, Alianza, 2009.
- _____, *Cuentos completos 2*, Madrid, Alianza, 2009.
- Jurado Morales, José, *La trayectoria narrativa de Carmen Martín Gaité. 1925-2000*, Madrid, Gredos, 2003.
- Krotz, Esteban, *Utopía*, México, Edicol, 1980.
- Kundera, Milan, *El arte de la novela*, México, Vuelta, 1988.
- Lezama, José Luis, *Teoría social. Espacio y ciudad*, México, El Colegio de México, 1993.
- MacDonald, George, *Cuentos de hadas para todas las edades*, Girona, 2012.
- Madame D'Aulnoy, *El cuarto de las hadas*, Madrid, Siruela, 2005.
- Magris, Claudio, *Utopía y desencanto*, Anagrama, Barcelona, 2004.
- Manuel, Frank E., *Utopías y pensamiento utópico*, Madrid, Espasa-Calpe, 1982.
- Martín Gaité, Carmen, *Agua pasada*, Barcelona, Anagrama, 1993.
- _____, *Caperucita en Manhattan*, Madrid, Siruela, 2005.
- _____, *El cuento de nunca acabar*, Madrid, Siruela, 2009.
- _____, *Hilo a la cometa. La visión, la memoria y el sueño*, ed., Emma Martinell, Madrid, Espasa Calpe, 1995.
- _____, *Pido la palabra*, Barcelona, Anagrama, 2008.
- Martín Garzo, Gustavo, *Una casa de palabras*, España, Oceano Travesía, 2012.
- Masoliver Ródenas, Juan Antonio, *La actual novela española: ¿Un nuevo desencanto?*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.

- Matute, Ana María, *Casa de juegos prohibidos (Textos inocentes)*, Madrid, Espasa, 1997.
- _____, *El verdadero final de la Bella Durmiente*, España, Espasa Calpe, 1999.
- _____, *La puerta de la luna*, Barcelona, Destino, 2010.
- Mérida Jiménez, Rafael M., *El gran libro de las brujas*, Barcelona, RBA, 2006.
- Mumford, Lewis, *Historias de las utopías*, La Rioja, Pepitas de calabaza, 2013.
- Navarro, Gines, *El cuerpo y la mirada. Desvelando a Bataille*, Barcelona, Anthropos, 2002
- Nikolajeva, Maria, *Retórica del personaje en la literatura para niños*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- Panofsky, Erwin, *El significado en las artes visuales*, Madrid, Alianza, 2015.
- Pedrosa, Juan Manuel, *Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional*
(Consultado en: https://biblio.colsan.edu.mx/arch/especi/lit_tra_005.pdf).
- Pelegrín, Ana, *La flor de la maravilla, juegos, romances, retahílas*, Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2006.
- Pisanty, Valentina, *Cómo se lee un cuento popular*, Barcelona, Paidós, 1995.
- Propp, Vladimir, *Morfología del cuento*, México, Colofón, 2008.
- Ricœur, Paul, *Ideología y utopía*. Barcelona, Gedisa, 2012.
- Roas, David, *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*, Madrid, Páginas de espuma, 2011.
- Rodari, Gianni, *Gramática de la fantasía. Introducción al arte de contar historias*, Bogotá, Panamericana, 1999.
- Sánchez Corral, Luis, *Literatura infantil y lenguaje literario*, Barcelona, Paidós, 1995.

- Sánchez Ortiz, César y Sanz Tejeda, Aránzazu, *La voz de la memoria, nuevas aproximaciones al estudio de la Literatura Popular de Tradición Infantil* Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2019.
- Steiner, George, *Sobre la dificultad y otros ensayos*, México, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- Sterck, Marita de, *El despertar de la belleza. Sesenta cuentos populares de los cinco continentes*, Madrid, Siruela, 2014.
- Tatar, Maria, *The Classic Fairy Tales*, New York, Norton, 1999.
- Thompson, S., *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Indiana, Bloomington, 1955-1958. Consultado en: <http://www.ruthenia.ru/folklore/thompson/>
- Todorov, Tzvetan, *Introducción a la literatura fantástica*, México, Ediciones Coyoacán, 1999.
- Trousseau, Raymond, *Thèmes et mythes. Questions de méthode*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1981.
- Vattimo, Gianni, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna*, Barcelona, Gedisa, 2007.
- Vattimo, Gianni, Mardones, José María et al., *En torno a la posmodernidad*, Barcelona, Anthropos, 2003.
- Walter, Benjamin, *El París de Baudelaire*, Buenos Aires, Eterna Cadencia, 2012.
- _____, "Viejos libros infantiles" en *Sobre literatura infantil. Los niños y los jóvenes*, Buenos Aires, Nueva visión, 1989.

Ynduráin, Domingo, *Literatura y crítica de la literatura española. Época contemporánea: 1939-1980*, Barcelona, Crítica, 1981.

Zipes, Jack, *El irresistible cuento de hadas. Historia cultural y social de un género*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014.

_____, *Spells of Enchantment. The Wondrous Fairy Tales of Western Culture*, New York, Penguin, 1991.

_____, *Why Fairy Tales Stick. The Evolution and Relevance of a Genre*, New York, Routledge, 2006.

_____, *The Great Fairy Tale Tradition*, New York, Norton, 2001.

Hemerografía

Gascón Daniel, “Caperucita Roja y el lobo tóxico” en España, *El País*, 11 de abril de 2019.

M^a Vicenta Hernández Álvarez, “La primera frase... y el final del cuento: Dos cuentos maravillosos de Carmen Martín Gaité” *Cauce*, 28. p. 146. Consultado en:

https://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce28/cauce28_08.pdf

Everly, Kathryn A., *Symposium: A Quarterly Journal in Modern Literatures*, Heldref, New York, summer, 2004.

Diccionarios y enciclopedias

Diccionario de la Real Academia Española, edición del tricentenario, consultado en:

<http://dle.rae.es/?id=DgIqVCc>

Courtés, J. y Greimas, A. J., *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, Madrid, Gredos, 1990.

Grimal Pierre, *Diccionario de mitología, Grecia y Roma*, Barcelona, Paidós, 1981.

Rose, Carol, *Giants, Monsters & Dragons. An Encyclopedia of Folklore, Legend, and Myth*, New York, Norton, 2001

Tesis

Carrillo Romero, María Coronada *Realidad y ficción en la obra de Carmen Martín Gaité*, Extremadura, el autor, Universidad de Extremadura, 2008.

Hernández Sánchez, María Teresa, *El trauma de la guerra civil en Ana María Matute*, México, el autor, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985.

López Viladrich, María de los Ángeles, *La adolescente en la narrativa de posguerra: Carmen Laforet y Ana María Matute*, Madrid, el autor, Universidad Complutense de Madrid, 2013.

Pérez Bucio, María Alejandra, *El mundo de la infancia en 'Olvidado rey Gudú' de Ana María Matute*, México, el autor, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Richterich Suárez, Karla, *La estructura del cuento maravilloso en tres novelas de Carmen Martín Gaité*, México, el autor, Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Ríos Martínez, Sandra Leticia, *Motivos religiosos y alusiones bíblicas en la trilogía 'Los mercaderes' de Ana María Matute*, México, el autor, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007.

Sánchez Reizábal, Raquel, *Buscando el modo propio: el estudio de lo femenino en el ensayo (1972-1987) de Carmen Martín Gaité*, México, el autor, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Tercero Andrade, Jael, *Contracorriente: novela maravillosa en el realismo social (1951-1968)*, México, el autor, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.

Vergara García, Ericka, *La idea del viaje, el doble y el cuerpo en una selección de cuentos de Juan José Millás*, México, el autor, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006.

Villarreal Aguilar, Javier Carlos, *El tratamiento del signo en el orden alfabético de Juan José Millás*, México, el autor, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.

Zapico Lamela, Elena “*¿Colorín, colorado?*”: *Las reescrituras contemporáneas de los cuentos de hadas en la literatura hispánica*, Salamanca, el autor, Universidad de Salamanca, 2015.