

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colegio de Letras Hispánicas

PRINCESAS SUBVERSIVAS EN LA CUENTÍSTICA POPULAR ESPAÑOLA:

TRES CASOS DE ESTUDIO.

Tesina que para obtener el título de
LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

Sara Eloisa Arauna Huerta

Asesora: Wendy Jaqueline Phillips Rodríguez

Ciudad Universitaria, Cd. Mx.

2018



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.

Agradecimientos

A mi familia que me dio la oportunidad de estudiar y sembró en mí el amor y respeto por el conocimiento, especialmente a Paty.

A O.V.M. que me inspira y me acompaña.

A la Universidad que permitió formarme como literata.

Al proyecto PAPIME 401715 “Recursos Didácticos presenciales e impresos para el estudio de las culturas asiáticas en México (India)” por el apoyo otorgado para la realización de esta tesis.

A la Dra. Wendy, mentora que comprendió las necesidades académicas de este trabajo y las acunó cariñosamente para satisfacer los anhelos espirituales de su realizadora.

Y muy especialmente al profesor Javier Octavio Cuetara Priede, y a otros profesores de la facultad, que con su trato descortés y actitud desdeñosa hacia los alumnos me enseñó que no hay conocimiento que valga sin bondad.

Índice

Nota preliminar	4
Estado de la cuestión	6
1. De tiaras y subversiones	21
1.1. <i>La joroba</i>	24
1.2. <i>Rosa Verde</i>	28
1.3. <i>La mata de albahaca</i>	32
2. La subversión como sistema narrativo	37
Conclusiones	40
Referencias bibliográficas	42
Anexos	45

Nota preliminar

Los cuentos para ir a dormir (*bedtime stories*) me han acompañado a lo largo de mi vida. Primero en la cama, como aperitivo de una larga noche de sueños y, luego, como generadores de imaginarios durante los días de clase con mis alumnos del Barco de Cuentos¹ o con el público de mis funciones de cuentacuentos. De entre el piélago de personajes con los que convivía, uno en especial me intrigaba: las princesas; con sus largos vestidos, sus torres, sus dragones y, por supuesto, sus príncipes. Aquellas damas eran objeto de deseo, líderes, a veces agudas mentirosas y extravagantes bellezas que poblaban enormes cantidades de narraciones. Me sorprendían: unas veces tejiendo ortigas y otras suspirando enamoradas. Pasaron los años y las princesas seguían ahí donde las encontré: entre los clásicos de Perrault, Grimm, Andersen, con sus vestidos de siempre; pero ahora también aparecían en las historias contemporáneas que rescataban a amantes olvidados, que inventaban leyendas, que modificaban aventuras.

Durante mis estudios de literatura muchas protagonistas me apasionaron: la Virgen de Berceo, celosa y arrogante; la joven María, de Isaacs, frágil y condenada como flor recién cortada; Cossette, de Victor Hugo, enamorada del ideal. Eran muchas y muy diferentes pero siempre volvía a las princesas, volvía para sorprenderme por qué les cortaban la punta del dedo meñique, por qué siempre perdían pañuelos o anillos, por qué vivían en torres y sabían hilar. No comprendía que después de tantos años, tantísimos, ahora se enamoraran del dragón, que cambiaran la boda por la espada, que abandonaran la torre, pero que al mismo tiempo siguieran siendo princesas, que tuvieran el cabello largo, jugaran con aves, que siguieran siendo hermosas pero ahora a su manera.

¹ Desde hace casi seis años imparto una clase de literatura que lleva por nombre Barco de Cuentos, en ella, a través de los cuentos, se ejercitan las cuatro habilidades del lenguaje: leer, escribir, escuchar y hablar, además de nociones esenciales de análisis textual.

A partir de mi formación literaria me interné en el mundo inabarcable del cuento popular para comprender por qué, por ejemplo, *Las princesas siempre andan bien peinadas* (Brozon, 2002). Conforme más andaba menos comprendía qué unía a *La Bella Griselda* (Isol, 2010) con *La Bella Durmiente* (Perrault); qué compartían Elizabeth que vestía una bolsa de pan (Munsch, 2008) y Piel de Asno (Perrault) y su vestido de amanecer; qué hacía diferentes a la francesa *Cenicienta* de la española *Estrellita de Oro*. La empresa fue ciñéndose hasta llegar aquí, a un grupo pequeño, pequeñísimo, de jóvenes que plantean tantas dudas como las muchas princesas del principio de mi estudio. Es una inquietud para una vida pero había que empezar por algún lado y ése es el lugar de este estudio: el de las princesas subversivas, aquéllas que desmienten los populares discursos sobre que éstas son débiles, dependientes o sumisas. Empecé por aquí porque lo primero era mostrar que las princesas fuertes, astutas y emancipadas, son capaces, también, y por sobre todo, de ser felices para siempre.

Estado de la cuestión

Esta investigación nació de la inquietud por comprender y describir las peculiaridades y rasgos que comparten las princesas como personaje literario en la variedad de narraciones en las que participan. Entre otras cosas, mis pesquisas prestaban atención a qué tipo de función narrativa cumplía el personaje de la princesa (protagonista, ayudante, enemigo, etc.), a los objetos o léxico que las acompañan (anillos, torres, pañuelos, jofainas, etc.), así como a los personajes que se relacionaban con ella (príncipe, rey, dragón, madrastra, etc.) como posibles categorías que pudieran explicar la popularidad que las mantienen, aún hoy, en el mundo literario.

La revisión de los sistemas de análisis existentes me permitió ver qué necesidades no satisfechas se necesitaba cubrir y cuáles eran más o menos prescindibles para los propósitos de este estudio. Como primer paso decidí estudiar la parcela más amplia de narraciones en donde aparecieran princesas: el cuento popular. Con ello se excluían los campos de la novela o libro de caballería medievales, la poesía y el cuento contemporáneo.

Las herramientas disponibles para el estudio de este tipo de historias no son pocas: el primer referente obligado era Vladimir Propp, por supuesto, y su *Morfología del cuento popular*. Propp establece un sistema de esferas de acción y funciones en las que cada esfera engloba un conjunto de actividades realizables por uno o varios personajes indistintos. Por ejemplo: la princesa, en la *Morfología* está implicada en la

esfera de acción denominada "La Princesa y El Padre" (Propp, 45) y por lo general es el portador o el agente de la recompensa, es decir, la princesa es considerada como un premio ganado tras las tribulaciones. Ello dificulta el análisis de los casos donde ella es protagonista pues, al no cambiar el nombre de la esfera de acción (sigue siendo "La Princesa y el Padre"), su descripción, en general, está siempre restringida. En el caso de la princesa como protagonista ella es "El Héroe" (Propp, 51) por lo que tampoco permite una descripción particular.

Otro gran imprescindible es el *Catálogo de tipos de cuentos* de Thompson y Aarne junto con las muchas continuaciones y ampliaciones de su trabajo, incluyendo la versión española: el *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*. Estos catálogos usan el sistema desarrollado por el folklorista finlandés Antti Aarne y posteriormente ampliado por otros estudiosos, el más célebre de ellos Stith Thompson. El primer catálogo, el de Aarne, clasifica todos los argumentos de cuentos conocidos de la tradición danesa y alemana. Cada argumento puede clasificarse en uno de los 540 tipos que son válidos, en principio, para todas las narraciones de Europa occidental. Para complementar la nomenclatura, al número de tipo se le añade una letra o un asterisco que especifica de qué variedad se trata (Aarne, 1995). Esta forma de estudio sólo presta atención específicamente a *quién* o *quiénes* ejercen la acción no al *cómo*. En cierto tipo pueden estar clasificados varios cuentos que son más diferentes entre sí, que parecidos sólo por compartir una cualidad. Hay una versión española del realizada por Maxime Chevalier y Julio Camarena Laucurica, el *Catálogo tipológico del cuento folklórico español: cuentos*

maravillosos, publicado por Gredos en 1995, es una obra en la que el sistema de análisis es aplicado a los cuentos españoles conocidos. Estas monumentales obras son una exhaustiva revisión de los argumentos y de los elementos de los cuentos populares. Sin embargo, al trabajar directamente con una muestra, el uso del catálogo es sumamente complicado pues es difícil decidir si un cuento pertenece a tal o cuál tipo en función de qué elemento se prioriza. Por ejemplo: en un cuento en el que el protagonista es un campesino ingenuo que es ayudado por un animal del bosque es difícil decidir si pertenece a los Cuentos Folklóricos Ordinarios (II) de la subdivisión de Cuentos de Magia (A) específicamente a los de Ayudantes Sobrenaturales (500-559) o si pertenece a los Cuentos Humorísticos (III) del subconjunto de Cuentos acerca de tontos (1200-1349) (Aarne,1995). Los diferentes niveles a los que apela la clasificación en general son apropiados pero hay casos en los que dos variantes de un cuento podrían ser clasificadas en campos totalmente diferentes a causa de la aparición de uno u otro elemento más o menos trivial según en qué elemento se focalice.

Hasta este punto me era claro que la atención de los análisis se centraba en lo que hace a los textos parecidos más que diferentes. Yo buscaba un sistema que me permitiera describir las peculiaridades de un texto en particular, sin descuidar las características que comparte con el resto, es decir, un proceso inductivo en vez de deductivo. Además, para mí era esencial pensar en herramientas que funcionaran para analizar un tipo específico de personaje: la princesa, y sus peculiaridades. En este punto descubrí que a las princesas se les suscribía tácitamente al campo específico de la

Literatura Infantil de la que María Eugenia Negrín bien explica que “no es raro que las exploraciones relativas al tema aborden este concepto [de literatura infantil] a través de cada uno de los términos que la componen (literatura e infancia)” y no es el objetivo de este trabajo (Negrín, 2014, 18).

Al respecto de los cuentos populares, Mario Rey explica que los que así como otros tipos de texto como las leyendas o mitos, entre muchos otros no tienen peculiaridades que permitan que con ellos se conforme un género o grupo con características especiales, al menos desde el punto de vista de la literatura (Rey, 2000, 31). La polémica sobre la existencia o no de la Literatura Infantil no es tema del presente estudio, sólo se toma en consideración que las princesas, en particular, no suelen estar presentes en textos que no sean considerados, por antonomasia, como parte de este género.

Al trabajar el texto como parte del acervo llamado "Literatura Infantil" el primer trabajo imprescindible es el de Bruno Bettelheim *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* en el que el psicólogo austriaco hace una interpretación psicoanalítica sobre algunos de los textos más célebres. En ella postula que el niño reconoce sus propios miedos y ansiedades en las aventuras de los protagonistas al hacer paralelismos o símiles entre las situaciones, por lo que el cuento se convierte en una especie de "terapia" con final feliz que alienta y "sana" al infante (Bettelheim, 52, 1194). Ello explica el deseo del niño por oír la misma historia una y otra vez para reconocer cada elemento, así como para aprehender cada recurso que sea significativo para él. Esta lectura de los cuentos es útil de muchas maneras al trabajar el texto directamente con un público infantil, sin embargo,

teóricamente hablando, condiciona la interpretación de una obra a una situación emocional determinada: supone que el sentido del cuento depende sólo de las emociones de quien lo lee sin considerar que hay muchos otros factores que influyen en la lectura y en cómo ésta genera sentido en la niñez. Por ejemplo, para una niña *Caperucita Roja* tendrá un significado diferente si tiene una capa roja o si tiene un perro que parece lobo, relaciones mucho más claras y menos intrincadas que las propuestas por el psicoanálisis. Además, el estudio de Bettelheim no trata sobre el desarrollo del personaje como una entidad discursiva o literaria sino como una representación o abstracción emocional, lo cual no es pertinente para mis objetivos.

Autores contemporáneos como Antonio Rodríguez Almodóvar han publicado diversos artículos sobre la importancia del cuento popular en la infancia, él habla sobre su valor como depositario de un imaginario mítico casi extinto como referente real y que alimenta la capacidad creativa por medio de éste. El cuento se convierte en parte de la educación sentimental y estética del niño como obra de arte (Almodóvar 2007). Esta postura es una respuesta académica al gradual proceso de abandono al que este género (el cuento popular) ha sido sometido en los últimos años y busca reivindicarlo frente a los textos recientes (mucho menos violentos o con un tipo diferente de contenido maravilloso). Tal tendencia busca mostrar y enaltecer las cualidades del cuento, su valor en el proceso formativo de la educación estética y el gusto literario. Sin duda, la intención y valor de estos trabajos es de gran importancia mas no son análisis sino disertaciones sobre las cualidades y aportaciones de la lectura de los cuentos. Estas obras han sido parte

del esfuerzo editorial de publicar antologías que rescaten los textos y los pongan al alcance del público actual sin edulcorarlos ni censurarlos. De tal suerte, los niños ahora tienen acceso a antologías que contienen los cuentos menos difundidos así como las versiones originales de los más célebres o, incluso, algunos que tienen un matiz claramente regional.

Por otra parte, al estudiar un sólo personaje y su devenir peculiar en la trama resultó ineludible acudir a Joseph Campbell y *El héroe de las mil caras*. Para él, el héroe representa un sinfín de posibles lecturas y escrituras que remiten infinitamente a un conjunto de mitos que al final convergen en un solo *monomito* (Campbell, 154) en el que el protagonista o héroe cumple un viaje y un destino. Esta lectura de nuevo remitía a los factores que unifican más que a los que los diferencian. En la búsqueda de la definición de un personaje en particular, un tratamiento que buscara englobarlos a todos en un sólo tipo o modelo no ayudaba a comprender las formas peculiares en las que ciertas princesas funcionaban en sus tramas, mucho menos a comprender las reelaboraciones y vueltas de tuerca que algunas de ellas implican.

Era necesario idear en mecanismos que permitieran describir al personaje como caso único, un sistema por medio del cual pudiera exponer claramente cómo una princesa puede ser diferente de una *versión*² a otra, aunque los cuentos estuvieran clara y cercanamente emparentados. De esta manera el análisis se centra en los detalles estilísticos que dan a cada cuento su calidad de obra única en vez de tratarlos como a un

² Para fines de este trabajo se llamará *versión* a las variaciones de un cuento que se reconocen por tener el mismo argumento pero desarrollado de manera distinta, ya sea por el lugar de origen del texto o por la tradición a la que pertenecen.

grueso informe de narraciones parecidas. Al considerar esto comenzaron a salir a colación narraciones que no podían ser consideradas solamente como una versión, sino—más bien—como textos de autor que reinterpretaban la historia y/o la adaptaban, alejándose de la estructura propiamente popular. Tales textos quedaron estrictamente fuera del corpus, aunque pudieran sacar a la luz posibilidades analíticas que agrupaban a un conjunto de cuentos en función de una trama, un personaje o un motivo bien definido (por ejemplo, todos los cuentos que pueden leerse como la Cenicienta: *Catskin*, *Estrellita de Oro* o *Piel de Asno*, están estrechamente emparentados sin llegar a ser un mismo cuento, a pesar de tener un eje narrativo común). María Tatar en su libro *The Classic Fairy Tales* reúne diferentes versiones, reelaboraciones o reinterpretaciones de un cuento a partir de la trama, el tipo de personaje (Tatar, 36, 2014) o las acciones más importantes que lo definen. Su método, que consiste en comparar textos que están emparentados (a veces en relaciones difíciles de explicar pero evidentes), me permitió considerar cómo y qué tan pertinentes eran ciertos recursos de este tipo de análisis en la medida en que los textos populares y modernos seguían compartiéndolos a pesar de las distancias cronológicas de su elaboración. Entonces, comprendí que la pertinencia del sistema que yo deseaba usar dependería, en alguna medida, de si destacaba o no estas características en común pues eran éstas las que me permitían emparentar las narraciones y los personajes.

Después de ello, revisé obras más modernas que reelaboraran las tramas de los cuentos canónicos o las sometieran a un giro de tuerca produciendo un texto absurdo, hilarante, humoroso o crítico entre muchas otras posibilidades. Estas

reescrituras han abundado en el cine de los últimos años, pero en especial en la industria editorial llevan varios años de apogeo. Antologías ya no comparativas, como las de Tatar, sino ideadas por el autor como conjunto (*Cuentos políticamente correctos* de James Finn Garner y *Había una vez: cuentos de cabeza y al revés* de Vivian Mansour, entre otros) así como cuentos sueltos (*La princesa de los largos cabellos* de Annemarie van Haeringen) y que en general son textos que reviven el espíritu libre del cuento popular al permitir tantas lecturas y versiones como autores haya, a la vez que recrean panoramas narrativos que parecían en decadencia o que se alejaban del público infantil conforme otros géneros se consolidaban. En los cuentos sueltos (aquellos que no aparecen en antologías) las princesas parecen ser las más populares con decenas de textos tan sólo en un par de editoriales en español. Una revisión más exhaustiva promete cientos de princesas nuevas que, sin embargo, siguen teniendo algo en común con *La Cenicienta* o *La Bella Durmiente*. Empero, estas princesas no han sido abordadas por la crítica desde el punto de vista narrativo sino que abundan las lecturas de género que, por otra parte, no eran parte de mi interés.

Ya que la parte central de las indagaciones gravitaban alrededor del estudio de un personaje en particular (la princesa), decidí que el análisis debía basarse en un estudio de los rasgos que definieran su personalidad. Así, desarrollé una metodología que —por un lado— me permitiera definir al personaje de la princesa —y por otro—incluyera las cualidades de cualquier heroína sin importar en qué narración se encuentre. Para ello analicé rasgos de personalidad que funcionaran como reflejo de cuatro grandes

posibilidades actanciales en relación con otros personajes o actores. Es decir, tras la revisión de numerosas princesas, descubrí que éstas podían ser, en general, pasivas o activas: que ellas eran depositarias de la energía narrativa o que otros personajes lo eran; que tenían o necesitaban antagonista o no, o que tenían ayudante o no. Desde esta perspectiva agrupé los rasgos de personalidad en dos tipos esenciales: "características", que marcan la agentividad, y "caracterizadores", que indican energía narrativa recibida o pasividad. Los primeros se refieren a las acciones o cualidades de la princesa, mientras que los segundos a las que recibía o sufría de otros. Esta primera clasificación permitió definir al personaje en tanto lo que hace, lo que dice o lo que otros hacen y dicen de él, con la finalidad de describirlo de la manera más completa posible. Ante la necesidad de organizar las cualidades en rubros más pequeños, decidí agruparlas en parcelas que los califican de positivos y negativos en relación con las concepciones morales promovidas en los cuentos populares. Así, los rasgos positivos son los promovidos, mientras que los negativos son aquéllos usualmente censurados en los cuentos populares canónicos³. Sin embargo, no hay que olvidar que estas nomenclaturas de *positivo* y *negativo* conllevan implicaciones culturales cuestionables que no fueron consideradas a fondo pues no se pretende analizarlas en este estudio.

Como base para poder organizar y nombrar la información necesaria para mis pesquisas, tomé la introducción de Roland Barthes del *Análisis estructural del relato*

³ Cabe recordar la discusión sobre que los cuentos canónicos no son estrictamente populares, pues estos textos fueron adecuados tanto en forma como en contenido cuando los autores los fijaron en la escritura. Tal adaptación tomó en consideración su probable público: la burguesía y, en especial, los niños, por ello los valores allí planteados no son necesariamente apropiados desde otros puntos de vista.

y *El relato en perspectiva* de Luz Aurora Pimentel. Para abordar el texto narrativo, el primero sugiere un método donde lo primordial es 1) la forma en que la información se distribuye a lo largo del texto y 2) las relaciones semánticas que se generan entre enunciados. Barthes delimita unidades de análisis que toman al personaje (y a todos los hechos narrativos) en relación con la conformación de la trama (Barthes, 8, 2014), pero no la forma en la que el personaje se configura como objeto cultural, producto de todo un proceso en el que sus características rebasan las fronteras del texto donde se encuentra (Barthes, 24, 2014). Por su parte, Pimentel explica la naturaleza de personajes de definición social (como el rey, el mendigo y la princesa) (Pimentel, 63, 2002) así como el valor e importancia del nombre por el que responden. Aunado a ello, su exposición sobre los discursos fue especialmente ilustrativa para definir las naturalezas y tipos en los que se agruparían los rasgos de carácter de la princesa (sean características o caracterizadores), además de haber servido como una guía para la manera en que ésta información podía interpretarse (Pimentel, 59, 2002). En conjunto, ambos teóricos me permitieron establecer el *rasgo* como unidad contable que aparece en una o varias frases con el mismo sentido semántico, es decir, cada frase o conjunto de ellas tiene una función narrativa que describe cómo la princesa es obediente, astuta o auxiliada; y ello se puede hacer en una sola oración o en varias de ellas y es un *rasgo*. Por ejemplo: en un cuento se envía a la princesa a realizar alguna tarea, diversas oraciones describen paso por paso cómo la realiza, sin embargo se trata de un sólo rasgo, el de la obediencia, y sólo se ha expresado una vez, aunque varias frases u oraciones la describan.

Con base en la lectura que realicé de un corpus inicial de aproximadamente cien cuentos, pude establecer un inventario de rasgos de personalidad que apliqué a los tres textos de mi corpus final. En cada narración se contabilizaron los rasgos y la proporción de oraciones en las que se encuentran, lo que permitió establecer la "densidad caracterizadora" que tiene cada princesa en su cuento, es decir, qué tanto se dice de ella o cómo se la describe: hay princesas que tienen más variedad de rasgos pero menos apariciones en total de todos y otras que tienen pocos rasgos pero son expresados en altas proporciones. Todas estas relaciones tienen implicaciones narrativas de diferentes tipos que, gracias al corte estructuralista del análisis, quedaron expuestas estadísticamente.

Entonces, en cada cuento se revisaron todos los rasgos que expusieran la personalidad de la princesa por medio de su discurso (directo), por medio del narrador (indirecto) o del discurso de otros personajes (dramático) (Pimentel, 67, 2002). Es decir, todo lo que describiera, expresara o ejemplificara cualquier acción, actitud, hábito o rasgo de carácter de la princesa. Así establecí un inventario de 49 rasgos: 15 características positivas, 16 características negativas, 8 caracterizadores positivos y 10 caracterizadores negativos.⁴

⁴ Estos rasgos fueron encontrados en los 100 cuentos hispánicos de princesas del corpus inicial y en narraciones otras tradiciones.

Relación rasgos

Características			
Positivas			Negativas
Astuta / ingeniosa	A+		Altanera / grosera a-
Obediente	B+		Vanidosa / soberbia b-
Curiosa	C+		Cruel c-
Dedicada / constante	D+		Descuidada d-
Educada	E+		Empecinada e-
Con fe / religiosa	F+		Desobediente f-
Discreta	G+		Ingenua g-
Hacendosa / servicial	H+		Humor / irreverente h-
Paciente	I+		Inútil i-
Justa / honrada	J+		Tramposa j-
Coqueta	K+		Celosa k-
Valiente	L+		Rebelde l-
No ambiciosa	M+		Mentirosa m-
Noble / buena	N+		Vengativa n-
Se reconoce	Ñ+		Cínica ñ-
			Orgullosa o-

Caracterizadores

Positivos		Negativos	
Bendita / recibe un don	1+	Dormida	1-
No asesinada	2+	Enferma	2-
Perdonada	3+	Envidiada	3-
Acogida / refugiada	4+	Fugitiva / perseguida	4-
Escondida / la ocultan	5+	Acosada	5-
Disfrazada / oculta	6+	Atrapada / encerrada	6-
Desesperada	7+	Secuestrada	7-
Arrepentida	8+	Maltratada	8-
		Mutilada / deforme	9-
		Hechizada / envenenada	10-

Cada uno de los tipos y naturalezas de los rasgos representa, a su vez, una energía narrativa (*fuerza*) en la trama: las características son la energía de la protagonista, mientras que los caracterizadores son las energías de los ayudantes o auxiliares, por un lado, y del antagonista, por otro. La fuerza **C+** son los rasgos característicos positivos e indicarían (canónicamente) una princesa "buena"; **c-** (nótese las negritas, no confundir con c-, cruel) a una princesa subversiva; la fuerza caracterizadora **K+** (notar la mayúscula) puede ser San Pedro o la Virgen, en los cuentos españoles y la fuerza de los rasgos caracterizadores negativos **k-** indica la fuerza de la antagonista, tal vez la típica madrastra de alto valor narrativo.

Tipo	Naturaleza	
	Positiva	Negativa
Características	Fuerza : C+ Ej. Princesas del canon	Fuerza: c- Ej. Princesas subversivas
Caraterizadores	Fuerza: K+ Ej. Auxiliar	Fuerza: k- Ej. Antagonista

Este sistema es el andamiaje sobre el cual se describirá cómo es la princesa: no sólo a partir de lo que hace sino de lo que le hacen. En otras palabras, permite que ésta sea juzgada a partir de un esquema de criterios específicos para su *especie*, un sistema crítico a la medida. La cualidad estadística del análisis nos da una base sólida sobre la que se construye y reconstruye la personalidad de la protagonista, no necesariamente en relación con la época o modo de su manufactura sino con sus homólogas en distintos tiempos y culturas. Así, cada caso expone sus peculiaridades y semejanzas en el contexto de una tradición leída transversalmente. La lectura de los textos parte, entonces, de una visión más o menos homogeneizada del personaje de la princesa a la vez que expone las minucias sobre cada heredera.

Como antes había mencionado, trabajé inicialmente con un total de 85 narraciones españolas en las que aparecía algún tipo de princesa. Luego, de entre ellas, seleccioné aquéllas en las que ella fuera protagonista, es decir, cumpliera con el rol de héroe, tras lo cual ceñí mi estudio a 25 heroínas. Tras la aplicación de mi análisis de identificación de rasgos logré extraer nueve sobresalientes por la peculiar proporción de estos: la abundancia inusual de algún rasgo o la carencia de éste⁵. En tal selección –casi final– había casos de princesas brutalmente maltratadas, travestis, ingenuas con suerte, mutiladas e irreverentes, entre otros. Sin embargo, el estudio de un grupo tan variopinto, sugería –pero no explotaba– la lectura de una parcela aún más pequeña de princesas: las subversivas. De los nueve cuentos, tres eran sobre mujeres que desafiaban, se burlaban o desdeñaban el sistema dentro del cual se les leía, así nació este trabajo. De 85 princesas, éstas tres son las que no cuadran, las que rompen esquemas no sólo estadísticamente sino ideológicamente.

⁵ Desgraciadamente, este proceso dejó de lado algunos textos que destacan por cualidades que no se reflejaban en las estadísticas (como una chica cuya ayudante era una bruja) y cuyo estudio, aunque tentador, implicaba el desarrollo de otras herramientas metodológicas complementarias y que, por su parte, podían germinar en, más bien, otra investigación hermana.

Son las jóvenes que, además de ser poco usuales, lo son en contra de un canon bastante identificable. La peculiaridad de estas princesas no sólo es estadística, sino que sus propias tramas ponen a la luz discursos subalternos no representados por el canon. Curiosamente, las princesas contemporáneas, que parecen proponer alternativas innovadoras en la construcción de su personaje al mostrarse independientes, contestatarias, rebeldes, provocativas, etcétera, puede que abreven –mucho más de lo sospechado– de esta porción poco conocida (pero igualmente genuina) de protagonistas del cuento popular.

De tiaras y subversiones

De entre todos los personajes del cuento popular, la princesa es uno de los más célebres. Mientras que algunos critican su fama por ser un mal ejemplo que refuerza estereotipos machistas, roles de género superados y por promover comportamientos pasivos y conformistas en las niñas; en la práctica editorial actual, las protagonistas modernas presumen originalidad al contravenir a estos por medio de reinterpretaciones sobre su rol en la trama, su relación con otros personajes o el tipo de argumentos inusuales que ésta admite. Sin embargo, ambas posiciones están erradas: ni los cuentos populares promueven en todos los casos prejuicios (sociales o de género) ni estas posturas subversivas son un invento del siglo XXI.

La princesa, a lo largo de los años y a través de todo tipo de narraciones, ha generado un estereotipo de cómo es o cómo debe ser. La torre, el ave, el dragón y, por supuesto, el príncipe la acompañan en relaciones aparentemente claras: el príncipe salva a la princesa encerrada en una torre, custodiada por un dragón, acompañada por un ave, etcétera⁶. Sin embargo, si tan monolítica parece la figura de la princesa en el cuento popular tan variada puede serlo en el moderno donde hay casos en los que ella salva a su príncipe (*Tiemblen dragones*, Munsch, 2008); su belleza termina siendo una catástrofe (*La bella Griselda*, Isol, 2007) o prefiere conocer el mundo y al dragón que casarse (*Tres cabezas y un volcán*, Hernández, 2006). La tendencia de “renovación” a la que está siendo sometido este personaje no es, sin embargo, tan novedosa como podría parecer. Las

⁶ Si bien este argumento, exactamente así, puede que no exista, hay muchos lo suficientemente parecidos.

protagonistas contemporáneas subvierten la imagen canónica de la cual son herederas por medio de varios recursos o de una combinación de ellos: un cambio en las relaciones entre los personajes, una exageración de alguna cualidad (hasta el absurdo en algunos casos como en *La princesa de los largos cabellos*, Haeringen, 2007) o una ruptura con la disposición usual de los elementos de la trama (*La historia medio al revés*, Machado, 1994). Las posibilidades son infinitas.

Estas subversiones lo son en relación con un canon conformado, mayormente, por los cuentos de las grandes antologías de los Grimm y Perrault y sus múltiples reelaboraciones que son el monopolio referencial en cuanto a princesas (así como lo son las princesas de Disney en el panorama televisivo y cinematográfico) y por lo tanto se han establecido como canon. Sin embargo, históricamente, siempre han existido parcelas menos explotadas de cuentos en los que las princesas han desarrollado otras posibilidades narrativas, en las que los valores e instituciones enaltecidos por el canon se ven cuestionados de diferentes maneras. Es decir, algunas princesas han desafiado autoridades y convenciones desde siempre, en diferentes medidas y de distintas maneras. Para muestra tres botones: *Rosa Verde*, *La joroba* y *La mata de albahaca* son narraciones que muestran a tres protagonistas que contravienen a la mayoría de los discursos de otras princesas; las tres funcionan de manera diferente y sorprenden al lector al no cumplir con el esquema de cómo debería ser una princesa.

La Real Academia de la Lengua, en la edición en línea de su diccionario, define "subvertir" como "un verbo transitivo que indica la acción de trastornar, revolver, destruir, especialmente en lo moral" (del.rae.es, 2018). De este modo analizaré cómo es

subversiva cada princesa y cómo esta subversión funciona narratológicamente en su trama. La manera en cómo se manifiestan tales peculiaridades dependerá tanto de los factores únicos de cada caso como de otros más generales, en el sentido narratológico, que se irán exponiendo.

Para el análisis de cualquier princesa se deben tomar algunas consideraciones que sirven de base para su estudio y que tienen diferentes niveles de importancia. Una de ellas es si la joven es princesa por nacimiento (si es hija de un rey) o por matrimonio (si se casa con un príncipe) o, por otra parte, si es hija única o si es la menor (por lo general tiene siete hermanos mayores o dos hermanas mayores). Así mismo, la “princesa” suele estar denominada sólo por este título, lo más común es que no tenga un nombre propio sino un sobrenombre (Piel de Asno, Cenicienta, Estrellita de Oro) y que sólo se hable de ella como *la joven* o *la chica* o que, en su defecto, se llame María (a semejanza de Juan en el caso de los hombres o Mariquita en particular en la tradición hispánica). Los nombres propios serán, entonces, los menos comunes y suelen ser compuestos y referenciales a alguna cualidad física (Blancanieves, Rosaflor, Rosaverde). Una última consideración es la relación con sus padres, ella suele ser huérfana de madre y la madrastra es la enemiga prototípica, lo menos común es que la protagonista tenga los dos padres. Estas condiciones son la escenografía sobre la cual se desarrolla la trama.

La joroba

El primer caso es el de *La joroba* en el que una joven es castigada, por soberbia, con casarse con un mendigo. Tras deshacerse cruelmente del mendigo la chica se ve perjudicada en su aspecto físico y, como consecuencia, en su desempeño social al quedarse la joroba del mendigo. Sin embargo esto detona su trama: ella se deshace de su joroba por medio de mentiras por lo que puede interrumpir la boda de su príncipe con otra y quedarse con el novio. Por si fuera poco, lo hace con lujo de despotismo.

En el planteamiento del cuento lo primero que se dice, después de especificar que es hija única, es que “la niña que había sido mimada, era voluntariosa y no quería casarse; si su padre no lo hubiera querido, habría rabiado por casarse” (Caballero, 33). Como personaje es una princesa de nacimiento con un solo padre, sin nombre, sin hermanos. La fuerza narrativa del personaje está motivada por este carácter poco dócil: su cualidad de caprichosa que se expresa por medio de su afán de llevar la contraria. Conforme se va descubriendo al personaje uno podría anticipar un aprendizaje o un castigo en concordancia con el discurso tradicional, el cuento hace que el lector *espere* que sea castigada. Al parecer, el inicio es el castigo de la boda con el mendigo que la hace avergonzarse y llorar; por lo general, después de que una princesa llora recibe ayuda de algún tipo (como en Cenicienta o Estrellita de Oro), en este caso no: ella tiene que cargar a su nuevo esposo, lo obedece y así obtiene la oportunidad de deshacerse de él al dejarlo caer al río en pedazos, es decir: obedecer es sólo un medio para eliminarlo⁷ aunque algún rastro le queda de él pues se le queda prendada la joroba. Luego, cuando entra de moza al

⁷ Cabe acotar que en las revisiones más tempranas del *corpus* la obediencia fue el rasgo más común de todos. En el canon, las princesas son obedientes.

palacio del príncipe, se hace pasar por muda mientras ella sufre por la pena y los celos que le provocan la futura boda de éste con otra. Los celos son los que mueven a esta princesa a actuar de nuevo, deshacerse de su joroba y evitar la boda. La fuerza narrativa se desata de nuevo por una emoción “negativa” de la princesa: los celos. Hasta este momento, lo tradicionalmente esperado es que ella pierda la joroba de algún modo (se redima o arrepienta) y luego que el príncipe la elija. Primero ella engaña a la joroba para freírla (una automutilación a manera de cirugía estética) luego la vuelta de tuerca surge, sutil pero esencial: ella humilla a la otra novia (quien se muestra feliz y orgullosa considerando que su boda con el príncipe es ya un hecho ineludible) con lo que retoma la característica por la cual inició la intriga: su altanería o prepotencia.

“Pues miren la gran deshonestista
que aún no ha entrado y ya se muestra” (Caballero, 41)

Sin ser una expresión altisonante, ésta es agresiva e innecesaria, su belleza recuperada a punta de engaños, de nuevo, pudo haber sido suficiente para obtener el favor del novio pero ella agrega este detalle que pone en perspectiva su reaparición. La protagonista sin nombre se muestra grosera y soberbia desde un principio, a la vez que comienza a hacer trampa para obtener lo que desea. Los trucos para cumplir su voluntad se mantienen de manera constante con lo que ella, además, demuestra su astucia. Al manipular muestra constantemente que es inteligente. La princesa es altamente agentiva, ella provoca la acción: no hay villanos, no los necesita, el único personaje que participa en su trama es el mendigo. Hay una ruptura con el código moral de lo que debe ser una princesa, por eso el castigo la pone al mismo nivel del pordiosero mediante el

desventajoso matrimonio. Ella escapa de la situación, recupera su posición pero mediante trampas, es decir que sigue sin cumplir con el código de comportamiento. Este choque se mantiene sólo dentro del campo de lo moral, porque ella al final se casa con un hombre de su mismo estrato social.

El cuento fue escrito por Cecilia Böhl de Faber y Larrea y firmado como Fernán Caballero. Publicado en 1877, el texto tiene más de cien años y ya cuestiona el código de comportamiento, asociado a las princesas. El lenguaje y las construcciones sintácticas muestran una redacción culta y pulida que se muestra, entre otros momentos, cuando describe a la nueva novia del príncipe:

“Arreglados que fueron los contratos matrimoniales con otra Princesa más derecha que un huso y más parlera que una cotorra...” (Caballero, 40)

En términos de lo que las princesas de los cuentos "deben ser" esta princesa es totalmente incorrecta: si realmente los cuentos fomentan ciertos valores, no hay princesa menos adecuada para tal fin. La jovencita se sale con la suya, en este sentido también es la villana: la mala de su propio cuento. Digamos que ella se hace una maldad que no paga sino que reitera: no aprende, y aun así llega a su final feliz, lo cual es una muestra clara de cinismo. Un cuento más domesticado hubiera mostrado un final políticamente correcto o, quizá, llevado a la joven a que aprendiera una lección moral (como en *El Rey Cuervo*, M. Espinoza, 1946). Sin embargo, aquí no hay mensaje que transmitir, lo importante es la personalidad de la princesa y la fidelidad hacia ella misma, ella no tiene que rendir pleitesía a nada ni a nadie.

Relación de rasgos

Oraciones tomadas	15
Rasgos distintos	11
Rasgos sumados	20

Frecuencias			Orden de aparición		
Tramposa (j-)	6	30.0%			
Astuta (A+)	4	20.0%			
Altanera (a-)	2	10.0%	1	a-	9-
Terca (e-)	1	5.0%		e-	4+
Obediente(B+)	1	5.0%		a-	k-
Maltratada (8-)	1	5.0%		j-	A+
Desesperada (7+)	1	5.0%	5	A+	j-
Deforme (9-)	1	5.0%		j-	A+
Acogida (4+)	1	5.0%		7+	j-
Celosa (k-)	1	5.0%		8-	A+
Soberbia (b-)	1	5.0%	10	B+	j-
				j-	b-
Total	20	100.0%			

Rosa Verde

La siguiente princesa del corpus es Rosa Verde del cuento homónimo. Como personaje hay que definirla como princesa de nacimiento, con ambos padres y con nombre propio. Rosa Verde crece lejos de sus padres, entre campesinos, cometiendo todo tipo de "travesuras". Ella frecuenta la casa de siete bandidos a los que hace ver su suerte, en especial al jefe de ellos. Ella los golpea, maltrata y miente. Luego aboga ante su padre para que perdone al ladrón mayor que pide su mano en matrimonio. La noche de bodas Rosa Verde está consciente de lo que ha hecho, por lo que es suspicaz: pone un muñequito de azúcar en su lugar en la cama y después de hacerla aceptar sus travesuras, el bandido la acuchilla. Al momento siguiente del crimen él se arrepiente, ella aprovecha para hacerle saber que no la mató y se reconcilian y así son felices para siempre.

La princesa crece aislada para evitar llegar a ser mundana tal como se había predicho al principio del cuento: "Estos eran un rey y una reina que tenían una sola hija, llamada Rosa Verde, y le leyeron el sino y le dijeron que a los dieciocho años tenía que ser una mujer mundana" (M. Espinosa 26). Sin embargo, nada puede evitar el encuentro con su destino. Su naturaleza curiosa permite que se detone la trama y que al ver la casa de los bandidos desee ir. Desde el principio del cuento está desafiando el futuro que sus padres desean para ella, luego muestra comportamientos muy poco apropiados a su título. La chica visita a los bandidos pero se comporta igual o peor que ellos y sus maldades van en aumento de intensidad: lo que empieza como un poco de desorden termina en golpizas y conatos de asesinato. Durante la primera mitad del cuento predomina una conducta grosera y cruel, además de cínica, pues descubre varias veces su personalidad:

quiere que los bandidos sepan quién es ella: “Y al marcharse, le dijo: -Yo soy Rosa Verde, pa’ que se acuerde” (M. Espinosa 27). Conforme avanza la historia las “maldades” que les hace a sus víctimas aumentan de gravedad. Hasta este momento la princesa es una figura “negativa” a causa de sus intentos para matar al bandido, entre otras cosas. Su astucia sólo funciona en relación con las formas nuevas sobre cómo será cruel con sus víctimas. Ella, sin embargo, muestra cierta nobleza de carácter pues a pesar de haberlo tratado así, intercede ante el rey por el ladrón. Ni el comportamiento ni la compañía son los esperados para una joven de alta cuna. Independientemente de que haya crecido con campesinos ello no justifica que vaya a buscar bandidos. Ella cumple, también en este caso, con la función de villana pues es quien inflige el mal: miente, engaña, golpea. En ella predominan las cualidades "negativas" y es depositaria de la energía narrativa de manera negativa, no busca castigar al ladrón sino burlarse de él. Empero, no es toda maldad pues da la cara por él ante el monarca, ello hace un poco menos incomprensible que el rey le otorgue al rufián la mano de su hija (y heredera).Entonces la trama da un giro, no es tan mala si puede interceder por sus víctimas, tampoco ellos están en una posición tan desventajosa si ella está de su lado.

Después que la princesa habla con su padre, éste concede la mano de su hija al antiguo objeto de las crueldades. Este movimiento en el que la víctima se convierte en el consorte de su victimario es totalmente inusual, las princesas no sólo no son victimarios sino que se casan o con un príncipe o con el campesino astuto o valiente: un varón que en cualquier caso demuestra merecerlas, no se casan con el objeto de sus propias torturas. En este cuento, el bandido es movido por la venganza, no por el deseo

de la princesa por lo que la trama se complica; el enemigo está en casa y es la pareja: el príncipe es el villano ahora. Este movimiento mantiene la tensión narrativa y complica la relación conyugal ¿la solución? Otra trampa: Rosa Verde engaña a su marido y éste la perdona:

“(Rosa Verde) comprendía las intenciones del capitán, y el día de la boda mandó hacer una muñeca con la misma figura que ella. Y se casaron. Y por la noche ella fue primero a acostarse y metió en la cama a la muñeca con una cuerdecita pa’ que dijera sí y no con la cabeza. Y ella se metió debajo de la cama.” (Espinosa, 28)

Esta narración problematiza la institución del matrimonio por medio del humor y del absurdo. La boda suele ser el final feliz pero aquí ésta es un parteaguas que introduce un problema: las consecuencias de sus travesuras. La princesa común suele resolver sus problemas mediante la boda, al casarse entra en un nuevo estado en el que debe aprender y ser mejor para llegar a un final de ensueño de domesticación: pasa de ser soltera a ser una buena esposa y, por lo tanto, feliz. Mas Rosa Verde llega a la felicidad mediante el cinismo y la mentira, ella domestica al futuro rey: lo maltrata tanto que al final lo convierte en malo, pero éste no lo es del todo y se arrepiente de matarla, ella lo ha salvado de asesinarla por lo que está agradecido, sólo falta el “felices para siempre”. ¿Y las travesuras: la caída, las golpizas y los desastres en la casa? Se han borrado como por arte de magia, resulta que el bandido lo ha olvidado y está contento de tenerla a su lado. Claramente, esta solución narrativa no es la mejor promotora del matrimonio. No importa qué tan mal se porte la princesa, su "maldad" queda reducida al plano de la travesura al ser perdonada así nada más: ella no expía sus errores, ni siquiera pide perdón.

Entonces, en este cuento, la subversión es en el plano de las instituciones

sociales que estos cuentos suelen enaltecer: ridiculiza el matrimonio, lo trivializa. En la narración, la decisión de casarse no está en las manos de la joven: el ladrón lo decide pero ella sabe qué va a pasar. No importa pues está consciente de las consecuencias de sus actos por lo que decide conflictuar la relación con su marido. Además, también rompe el código de los estamentos sociales pues la princesa no sólo no se casa con alguien que no pertenece a la realeza, sino que éste es un delincuente: él debería ser perseguido por ella; ella, la figura que representa la ley, en la que se deposita la obligación y su cumplimiento. La relación o proporción entre lo que los esposos se perdonan mutuamente es digna de ser mencionada: él le perdona por torturarlo durante semanas, ella que él intentó asesinarla. En términos de cómo deben ser las relaciones maritales tampoco son un gran ejemplo:

“-Ay Rosa Verde de mi vida, qué muerte tan dulce has tenido! Si yo hubiera sabido que ibas a tener una muerte tan dulce, no te mato. Perdóname.” (Espinosa, 29)

Rosa Verde es una transcripción de un cuento recopilado en la primera mitad del siglo XX, su confección es más rústica y ello puede explicar el cinismo y desfachatez con la que presenta una institución que en muchos contextos debió no ser tan eficaz como los cuentos canónicos pretendían. Rosa Verde es una princesa que ironiza con sus actos su posición y su misión como heroína: casarse. Mediante su personalidad, una y otra vez las cuestiona y ridiculiza sin que ello evite que ella misma termine disfrutando de su necesario final feliz.

“Y entonces salió ella de debajo de la cama y se abrazaron.

Y vivieron toda la vida muy felices y comieron muchas perdices...” (Espinosa, 29)

Relación de rasgos

Oraciones tomadas	21
Rasgos distintos	12
Rasgos sumados	32

Frecuencias			Orden de aparición			
Tramposa (j-)	6	18.8%	1	E+	Ñ+	3+
Cínica (o-)	5	15.6%		6-	6+	Ñ+
Astuta (A+)	4	12.5%		C+	c-	
Se reconoce (Ñ+)	3	9.4%	5	C+	o-	
Cruel (c-)	3	9.4%		a-	Ñ+	
Curiosa (C+)	3	9.4%		a-	N+	
Grosera (a-)	2	6.3%		A+	A+	
Disfrazada (6+)	2	6.3%	10	j-	j-	
Educada (E+)	1	3.1%		A+	A+	
Noble (N+)	1	3.1%		j-	A+	
Encerrada (6-)	1	3.1%		j-	o-	
Perdonada (3+)	1	3.1%		6+	j-	
Total	32	100.0%	15	c-	o-	
				o-	j-	

La mata de albahaca

En *La mata de albahaca* la protagonista es la menor de tres hijas, se llama Mariquita y encuentra oportunidad de ser coqueta y atrevida cuando su padre se va de viaje no sin antes advertirles, a ella y a sus hermanas, que no le abran la puerta a nadie. Las dos hermanas mayores se ven pronto intimidadas por un atrevido príncipe pero la más chica es astuta y no pierde oportunidad de burlarse de él. Tras la primera burla se entabla una lucha de egos en la que príncipe y plebeya se empeñan en hacer ver al otro su suerte, primero como enamorados y luego como enemigos. Después de que los intentos de la joven suben de tono el rey decide intervenir y ésta logra ser aún más astuta que el monarca con lo que logra casarse con el enojado hijo. La noche de bodas él planea la venganza final, ella se anticipa, y después de que éste ha actuado ella lo abandona:

“-¡Mierda *pa'* ti, que estoy bien viva y que ya me voy de aquí!

Y salió corriendo y no paró hasta que llegó a su casa.

Y colorín colorao, este cuento se ha acabaó” (Almodóvar, 205)

En cuanto a las bases de la configuración del cuento, ella es una protagonista clásica del tipo no princesa por nacimiento: es la hermana menor de tres y se llama “Mariquilla”, nombre común en la tradición española (como en otras versiones de *La Mata...*) y sólo tiene un padre. Ella es la más valiente de las tres y también la más cínica, lo demuestra al atreverse a contestarle al príncipe, primero, y luego al regalarle un beso al encajero. La forma en la que responde en la ocasión primera destaca, además, que ella está consciente de las diferencias entre los estratos a los que pertenecen los dos:

“Caballero de alto plumero,
usted que sabrá leer y escribir,
de sumar y restar,
¿cuántas estrellitas tiene el cielo

y arenitas tiene el mar?” (Almodóvar, 199)

Ella le habla sobre la educación a la que tiene acceso y a su condición de caballero, es un juego en el que busca poner en evidencia que él no es el único que sabe provocar aprietos. Desde este momento la forma en la que ella lo reta va subiendo de intensidad, después del beso del encajero (“¿Y el beso del encajero estuvo malo o estuvo bueno?” (Almodóvar, 200)) ella se disfraza de médico y le mete un rábano por el culo, acción soez que ya es una provocación clara, más aún cuando ella se lo dice al príncipe en su siguiente encuentro: “¿Y el rábano por el culo estuvo blando o estuvo duro?” (Almodóvar, 202). Cuando el príncipe se enferma, tras el beso y la desaparición de la joven, es a causa de que está enamorado: su carácter fuerte y audaz lo han cautivado. Pero sus emociones cambian ante la brusquedad de su amada y es cuando hace que el rey intervenga, éste toma cartas y pone en dificultades al padre, de menos luces que la hija, empero ella no pierde en astucia y se burla también del monarca: Mariquilla se ha burlado de su pretendiente cambiando sus sentimientos y ahora se burla de la cabeza de la organización social: el rey. Además, la forma en la que lo hace no es trivial, ella sigue el juego que él propone y le gana en él, primero cumpliendo sus pruebas y luego pidiendo una en verdad imposible: ella no sólo es una atrevida e irreverente, es peligrosamente astuta. En la siguiente parte del cuento demuestra que es tan astuta que se salva del asesinato. Al salvarse del intento de su esposo de matarla, tras haber conseguido casarse con él, lo abandona con lo que demuestra cuánto puede menospreciar a la autoridad que él representa (la monarquía).

La protagonista es una joven astuta y atrevida, valiente por no temer al poder que su antagonista representa ni a las instituciones, ella se las ingenia para imponerse a todas las pruebas. Ella es la que gana la mano del príncipe y no viceversa como suele ser, además no tiene ningún interés en él, lo que busca no es agradarle sino ganarle. En ese sentido parece llevar un rol más masculino en relación con cómo se estructuran los cuentos canónicos (principalmente Perrault): ella es la más

atrevida, busca competir, es quien supera las pruebas, piensa en ganar no en el premio.

La chica lleva la historia por ego, no por deseo, sus hazañas se relacionan con cómo cuestiona al príncipe, primero, y luego al rey. La trama se complica conforme las relaciones entre los personajes empeoran: lo que inició como cariño del heredero real termina como deseo de asesinarla. Ello implica irreverencia hacia la institución que los varones de la historia representan, una plebeya que se burla de ellos, que les gana. Peor aún, la joven se casa con el futuro gobernante sólo para después abandonarlo; entonces también desprecia a la institución del matrimonio. Las princesas se casan para vivir felices para siempre, Mariquilla se casa para mostrar que ganó, después de ello puede regresarse a su casa sin mayor complicación. El matrimonio no es importante, no es un fin, sólo un medio para burlarse. El que la novia no sea de la nobleza y que se burle y deje al esposo noble también puede tener una lectura social en la que el cuento sea una metáfora sobre lo que pasó en la realidad entre estas dos clases sociales: la burguesía tomó el control de la situación y se burló de la nobleza, dejándola con sus juegos de etiqueta.

Esta versión del texto pertenece a una antología elaborada por el escritor y profesor español Antonio Rodríguez Almodóvar, publicada a principio del siglo XXI, es decir, tiene poco más de una década en circulación. Este texto es en realidad una nueva edición de un cuento compilado en muchas otras versiones más o menos parecidas que se caracterizan por los versos que le dan título al cuento⁸. En la mayoría de ellas, la chica no es tan atrevida y en ninguna abandona al esposo. Empero, el propio Almodóvar admite que los cuentos no son suyos sino que él los rescata y a lo sumo los corrige estilísticamente (puntuación, redacción, ortografía, etc.).

En cuanto la princesa, no es una villana, sino una heroína más allá de las convenciones

⁸ Esta narración tiene al menos un heredero célebre en la tradición contemporánea *Tiemblen dragones* (Munsch, 2008) es un nuevo clásico en la que la princesa también decide prescindir de su príncipe. En la tradición clásica, no hay símiles en este aspecto, tanto héroe como heroína suelen quedarse con el consorte tras la boda.

y conveniencias (¿qué podría ser “mejor” que ser princesa y futura reina?). En particular, esta protagonista muestra que las princesas contemporáneas no inventan el hilo negro con sus jóvenes emancipadas e independientes, más bien refuerzan una tradición que se mantuvo subordinada durante siglos.

Oraciones	24
Número de suma	27
Número diferenciado	14

Frecuencias

Astuta (A+)	6	22.2%				
Cínica (ñ-)	5	18.5%				
Valiente (L+)	2	7.4%				
Vengativa (n-)	2	7.4%				
Mentirosa (m-)	2	7.4%	1	L+	n-	j-
Cruel (c-)	2	7.4%		A+	c-	Ñ-
Se reconoce Ñ+)	1	3.7%		h-	c-	Ñ-
Irreverente (h-)	1	3.7%		e-	ñ-	L+
Terca (e-)	1	3.7%	5	Ñ-	A+	Ñ+
Soberbia (b-)	1	3.7%		n-	A+	IV-
Tramposa (j-)	1	3.7%		6+	A+	I-
Rebelde (I-)	1	3.7%		m-	b-	
Disfrazada (6+)	1	3.7%		m-	A+	
Fugitiva (4-)	1	3.7%	10	ñ-	A+	
Total	27	100.0%				

La subversión como sistema narrativo

Al analizar cada caso se evidencian aquellos elementos que los hacen diferentes, se destaca la forma especial cómo funciona la subversión en cada cuento y se abunda en las peculiaridades de la trama y del desarrollo del personaje. En este apartado busco exponer las formas de la subversión como sistema narrativo: ¿qué tienen en común las princesas del corpus? ¿En qué se parecen?

Estudiando los cuentos, cada uno como sistema narrativo, descubrí que funcionan en dos planos esenciales a partir de la protagonista: 1) uno que trata de cómo ésta se define a partir del discurso que ella misma genera y que se expresa en lo que dice o hace, así como lo que otros dicen que hace o expresa y 2) el discurso que se genera a su alrededor y que también lo definen, las acciones y hechos lingüísticos que recaen en ella. En la forma cómo se expresen y relacionen estos dos planos, el personaje será más o menos agentivo o pasivo, más o menos positivo o negativo⁹.

En estos términos, las protagonistas del corpus son princesas claramente agentivas que llevan la energía narrativa del cuento en los tres casos, con una proliferación de rasgos “negativos”: son crueles, cínicas, tramposas y mentirosas. El trío es astuto en gran medida y esta inteligencia es usada casi siempre en perjuicio de otro personaje, ya sea el mendigo, el ladrón o el príncipe. Es decir, en relación con el discurso canónico de las princesas del cuento popular, estas tres son subversivas pues no ejercen los rasgos más comunes, lo que las princesas “deben ser” (o suelen ser)¹⁰. Ellas generan su propio discurso a partir de una agentividad con la que dominan al resto de los personajes.

Ello destaca otro aspecto: las tres conviven, mayormente, con personajes masculinos: las únicas mujeres que participan en las tramas son la otra princesa (en el caso de *La joroba*) y las hermanas (en *La mata de albahaca*). Es decir, las protagonistas miden sus fuerzas o con varones o con

⁹ Ello en relación con el sistema de valores difundido en los cuentos populares canónicos. Este trabajo nunca buscó problematizar las implicaciones éticas de los cuentos ni sus posibles referentes en la realidad.

¹⁰ En la revisión del corpus de casi un centenar de cuentos de princesas, el rasgo que más aparecía en total era el de la obediencia, hecho que contrasta con la composición de este *corpus* de cuentos.

ellas mismas: no necesitan un antagonista como tal. Ellas son la medida de sus capacidades, llevan la intensidad de la trama por medio de la fuerza de su carácter, el consorte o acompañante se convierte solamente en un motivo. Son personajes independientes, autónomos y autosuficientes que prescinden de las fuerzas narrativas de los personajes secundarios.

En los cuentos canónicos la figura antagónica es esencial para el desarrollo de la trama, por ejemplo: Cenicienta sin madrastra no tendría cuento. Sin embargo, en los cuentos de este tipo de princesas no hay un enemigo bien definido: el jorobado lo es parcialmente, pues sólo participa en la primera parte del cuento; el bandido es la víctima durante una mayor parte de la narración y el príncipe es más propiamente un obstáculo, contra el que Mariquilla se mide. Ellas no necesitan de una fuerza narrativa negativa que guíe la acción del cuento; ellas tensan el hilo dramático y luego ellas mismas lo liberan. Es también notable que estas princesas no son ayudadas, no hay figura auxiliar que las rescate o les dé algún don. Esta ayuda o donación suele responder al llanto o la desesperación de la protagonista, hecho que sólo sucede en *La joroba* y que, en este caso, antecede a otra maquinación de la joven, la más grave en términos morales que es cuando se deshace de su marido: lo deja caer al río por partes, que acaso es una forma menos sanguinaria de decir que lo destaza y ahoga. El llanto entonces precede al asesinato. Estas jóvenes no son ayudadas ni auxiliadas, ellas mismas se condenan y se salvan muy a su manera: menospreciando a otras princesas, casándose con bandidos o abandonando al marido.

La violencia física que las chicas ejercen es elevada: el asesinato, las golpizas y el rábano por el culo, que es el colmo de lo grotesco (una sodomización al rey que se hace cómica con la rima “[...]y el rábano por el culo ¿estuvo blando o estuvo duro?” (Almodóvar 200)). Las tres son las perpetradoras de tales actos de violencia en contraste con otras princesas que son las que la reciben (por ejemplo, Estrellita de Oro es golpeada hasta que la creen muerta, Almodóvar, 2002). Si los

violentos son los villanos por convención, estas jóvenes pueden ser consideradas las villanas en, al menos, algún momento de la narración si se las juzga por la cantidad y el modo de violencia que ejercen. Ellas no son víctimas.

La personalidad de estas chicas es más compleja, además. La proporción de cuántos rasgos de carácter distintos tienen es alto. Dominantemente son astutas, mentirosas y cínicas pero tienen una gama amplia de cualidades entre las que caben los celos, la soberbia, la tan peculiar deformidad (como en *La joroba*), etcétera. Estos personajes están mejor definidos, son más acabados y más cuidadosamente dibujados, de tal suerte que soportan tramas en las que los giros también son más elaborados: una princesa que consigue su final feliz sin redención o aprendizaje, una que termina enamorando al hombre que casi mata y que casi la mata, y otra más que juega con las emociones de un príncipe para terminar abandonándolo. Sin tal variedad de rasgos, estas chicas no podrían generar estas tramas, es la diversidad de su carácter la que permite que las intrigas se intrinquen más, que los hilos narrativos “den giros” tan abruptos. Sin tal complejidad de personalidad, la complejidad narrativa se vería coartada.

La subversión es, entonces, no sólo el cuestionamiento o la problematización de cierto tema (moral, social, etc.) sino un sistema narratológico en el que cierto personaje se conforma de manera que su trama no pueda ser como la de sus homólogos, sino que se genere en concordancia con su complejidad: en el cuento popular, princesas más complicadas son igual a tramas más complicadas.

Estos cuentos son no sólo *sobre* princesas subversivas, *son* subversivos pues no corresponden con un esquema clásico y canónico sino que lo reformulan. Son cuentos populares no tan populares, pero sí más elaborados y que muestran una configuración narrativa más fina, un entramado mucho más sofisticado.

Conclusiones

Hablar de subversión y princesas parece remitir a muchas de aquéllas creadas en, al menos, los últimos treinta o cuarenta años y que ya no se suscriben al género del cuento popular. Se habla de las nuevas princesas como aquéllas que cuentan una historia diferente en la que la protagonista prescinde del príncipe, se salva a sí misma, cuya peculiaridad es tener un carácter más fuerte o agentivo, ser más astuta y crítica así como por cuestionar las instituciones clásicas de los cuentos. Pero no hay ideas nuevas, estas cualidades son tan viejas como las propias princesas. Los cuentos canónicos hacen referencia a un esquema de personaje que era conveniente para el género y público para el que estaban creados (normalmente eran contados en la corte, para un público rico en varones poderosos) pero otras narraciones (quizá transmitidas en contextos diferentes) muestran protagonistas más desafiantes, independientes e inteligentes. Ellas manipulan, mienten y hacen lo necesario para servir sólo a sus fines, no responden a necesidades didácticas ni recurren al edulcoramiento.

Esta muestra de cuentos presenta a jóvenes que no tienen miramientos en los modos, en las órdenes o en las convenciones. Ellas hacen su voluntad a costa de personajes y principios; llevan la energía narrativa de su cuento, no la reciben. Esta energía explica la popularidad actual de las heroínas de este tipo: tienen tantos cuentos con tramas tan diversas porque son personajes cuya configuración admite muchas variantes sin perder fuerza. A partir de los mismos recursos recombinados de diversas maneras se construyen intrigas diferentes que las mantienen vigentes.

En cuanto a los personajes que las acompañan, estas jóvenes casi prescinden de los varones. La menor importancia de ellos en las tramas anuncia un fenómeno común en las princesas contemporáneas que es el total exilio de estos. En muchos de los cuentos modernos las princesas ya

no tienen príncipe: ni como fin, ni medio, ni consorte, ni como motivo. Las protagonistas del corpus muestran cómo este fenómeno funcionaba en el género popular al presentar diferentes tipos de interacciones entre lo masculino y lo femenino que muestran relaciones de poder poco convencionales (como en los vínculos entre estratos: jorobado-princesa, ladrón- princesa, moza-príncipe), de violencia (quién maltrata a quién y por qué, qué tan asimilada está esta violencia en la historia) y de cómo se establecen las relaciones (quién corteja a quién, quién se casa con quién). Estos rompimientos son el germen del que nacen las nuevas princesas.

Los giros narrativos, también presentes en estos casos, muestran cómo elementos usados con naturalidad en los cuentos contemporáneos (por ejemplo la relación peculiar con el príncipe o la ausencia de éste como en *La historia medio al revés* (Machado), *Tiemblen dragones* (Munsch), *La princesa y el pirata* (Ventura) o *La princesa y el pájaro* (Ventura) aparecen ya en los cuentos populares de construcción, aparentemente, más estrecha y esquemática y cómo estos elementos subversivos al nivel de la estructura de la trama encuentran formas de expresión en un género con frecuencia calificado de anquilosado y monolítico.

Estas princesas son subversivas en varios niveles: en el temático, en el desarrollo narrativo y en la conformación de personajes. La importancia de este estudio radica en la justificación que brinda para exiliar prejuicios sobre cómo son y deben ser las princesas, tanto antiguas como contemporáneas. Rompe mitos y ayuda al esclarecimiento del funcionamiento de este tipo de personaje en la actualidad, además de reivindicar su papel en la tradición de la literatura infantil. Finalmente, conocer a estas tres princesas subversivas invita a la posibilidad de rastrear más princesas de este tipo tanto en la tradición hispánica como en otras, aportando así a una “estética de la princesa” y mostrando cómo cada heroína es capaz de hacer su propio cuento.

Referencias bibliográficas

Aarne, Antti Amattus. *Los tipos del cuento folklórico: una clasificación*. Helsinki: Academia Scientarium Fenicca, 1995. Impreso.

Barthes, Roland. "Introducción". *Análisis estructural del relato*. Editorial del tiempo contemporáneo. Web. 2 oct. 2014. <file:///C:/Users/admin/Downloads/Barthes%20Roland%20-%20Anlisis%20Estructural%20Del%20Relato.pdf>

Bettelheim, Bruno. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. España: Drakontos, 1994. Web. 2 oct. 2014. <http://www.heortiz.net/ampag/mitos/bettelheim-pa_cuentos_de_hadas.pdf>

Briant, Sara. *El arte de contar cuentos*. Barcelona: Hogar del libro, 1992. Impreso.

Brozon, M.B.. *Las princesas siempre andan bien peinadas*. México: SM, 2002. Impreso.

Caballero, Fernán. *Cuentos, adivinanzas y refranes populares*. Biblioteca Virtual Universal. Web. 2 oct. 2014. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/130426.pdf>>

Camarena Lauciria, J. y Chevalier, M. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos Maravillosos*. Madrid: Gredos, 1995. Impreso.

Campbell, Joseph. *El héroe de las mil máscaras*. México: FCE, 1959.

Cantin, Marc. *La princesa Ana*. México: FCE, 2000. Impreso.

Curtis. *Biología*. Chile: Ediciones Panamericana, 2008. Google Books. Web. 28 sept. 2014.

Espinosa, Aurelio. *Cuentos populares de Castilla*. Argentina: Austral, 1948. Impreso.

Finn Garner, James. *Cuentos políticamente correctos*. España: Circe, 1995. Impreso.

Finn Garner, James. *Más cuentos políticamente correctos*. España: Circe, 1996.

Impreso.

Gómez Cerdá, Alfredo. *La princesa y el pirata*. México: FCE, 1991, Impreso.

Isol. *La bella Griselda*. México: FCE, 2010. Impreso.

M. Espinosa, Aurelio. *Cuentos populares de España*. Argentina: Austral, 1946. Impreso.

Machado, Ana María. *La historia medio al revés*. México: FCE, 1994.

Mansour, Vivian. *Había una vez...pero al revés y cuentos de cabeza*. México: Ediciones el naranjo, 2013.

Martín Martín, Manuel. *La palabra: expresiones de tradición oral*. España: Centro de Cultura Tradicional, 2002. Impreso.

Munsch, Robert. *Tiemblen dragones*. México: Ediciones Castillo, 2008. Impreso.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, UNAM, FFyL, 2002.

Propp, Vladimir. *Morfología del cuento*. Editorial Fundamentos. Web. <<http://isaimoreno.files.wordpress.com/2014/01/morfologc3ada-del-cuento-vladimir-propp.pdf>>

RAE. *Diccionario de la lengua española*. España: RAE, 2011. Web. 2 oct. 2014. <<http://www.rae.es/>>

Rey Perico, Mario. *Historia y muestra de la literatura infantil mexicana*. México: SM, 2000. Impreso

Rodríguez Almodovar, Antonio. "Nueva hora de los cuentos populares" .Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2007. Web. 2 oct. 2014. <<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1z6>>

Rodríguez Almodóvar, Antonio. *Cuentos a la orilla del sueño*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2003. Web. 2 oct. 2014.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdj5b1>>

Rodríguez Almodóvar, Antonio. *Cuentos populares españoles*. España: Anaya, 2002. Impreso

Rodríguez Almodóvar, Antonio. *Hacia una crítica dialéctica*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2007. Web. 2 oct. 2014.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmckw5v1>>

Rodríguez Almodóvar, Antonio. *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes, 2007. Web. 2 oct. 2014.
<<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn6k4>>

Sánchez Pérez, José A. *Cien cuentos populares españoles*. Barcelona: J. J. de Olañeta, 1995. Impreso.

Stith, Thompson. *El cuento folklórico*. Venezuela: Ediciones de la Biblioteca de Caracas, 1972. Impreso.

Tatar, Maria, ed. *The Classic Fairy Tales*. EUA: Norton & Company, Inc., 1945. Web. 2 oct. 2014
<<http://2012wri10.pbworks.com/w/file/49996249/Classic%2520FairyTales%2520by%2520Maria.pdf>>

Van Haeringen, Annemarie. *La princesa de los largos cabellos*. México: FCE, 2007. Impreso.

Ventura Fernández, Antonio. *El pájaro y la princesa*. México: FCE, 2001, Impreso.

La joroba

Fernán Caballero

Había una vez un Rey que tenía una hija única que deseaba mucho casar para tener herederos de su reino; pero la niña, que había sido mimada, era voluntariosa, y no quería casarse; si su padre no lo hubiera q Un día que salió a misa se encontró a un pordiosero, tan viejo, jorobado, feo y porfiado, que le empachó y no le quiso dar limosna. El pobre para vengarse, le tiró un piojo; la Princesa, que nunca había visto tan asquerosa sabandija, se lo llevó a palacio, lo metió en una redoma y lo crió con sopitas de leche, con lo que se puso tan gordo que no cabía en la redoma. Entonces la Princesa lo mandó matar, curtir su piel, y con esta que le hiciesen una pandereta y ponerla el aro de hinojo. Un día en que su padre la volvía a instar a que se casase, le respondió que se casaría con aquel que le acertase de qué era hecha su pandereta. -Bien, sea -dijo el padre-; pero a fe de Rey y de cristiano viejo, que te has de casar con el que lo acertase, sea quien sea. Cundida que fue la voz de que la Princesa se casaría con el que acertase de qué era hecha su pandereta, vinieron de las cuatro partes del mundo Reyes, Príncipes, Duques, Marqueses, Condes y caballeros muy bien portados, y todos, por su escalafón, fueron viendo la pandereta, y ninguno acertó de qué estaba hecha. Lo más extraño era que cuando se tocaba, el sonido que daba semejaba todo al que usan los pobres para pedir una limosnita por Dios. Entonces dispuso el Rey que acudiese todo el que quisiese a ver si acertaba de qué era hecha aquella pandereta. Era el caso que entre los Príncipes había venido uno muy hermoso, del que se había prendado la hija del Rey, y estando esta en el balcón, le vio pasar y le gritó: El pellejo es de piojo, y el aro de hinojo. Pero el Príncipe no oyó sus voces, y quien las oyó fue el horroroso jorobado, a quien ella había negado la limosna. Comprendió el viejo, que era muy ladino, lo que las palabras que había dicho la Princesa al hermoso Príncipe significaban, y entrándose en seguida en palacio, dijo que venía a acertar de lo que era hecha la pandereta de la hija del Rey; y apenas se la presentaron, cuando dijo: El pellejo es de piojo, y el aro de hinojo. ¡Amigo! Como que acertó, no hubo escape. Y la Princesa, que quiso que no, fue entregada por su padre al asqueroso mendigo, que había ganado el premio que ella había puesto al adivinador. -Vete ahora mismo con tu marido -le dijo el Rey-, y no te vuelvas a acordar en tu vida que tienes padre. Fuese avergonzada y la espalda una peña con un eco. Las gentes, unas se reían, y otras se enfadaban, pensando que hacía burla de ellas; de manera que no le quedó más remedio que fingirse muda; así, alargando la mano para pedir limosna, fue caminando hasta que

llegó a una ciudad que acertó a ser la tierra de aquel Príncipe de quien ella se había prendado tanto. Fuese a palacio para que la tomasen de moza, y la admitieron. Viola el Príncipe y la halló tan bonita, que decía: -Si no fuese muda y jorobada, me casaba con la moza, porque tiene una cara peregrina. Trataron de casar al Príncipe, y aquí de la pena y de los celos de la Princesa, que cada día se había prendado más del heredero de aquel reino. Arreglados que fueron los contratos matrimoniales con otra Princesa más derecha que un huso y más parlera que una cotorra salió el Príncipe con una gran comitiva para traerla, y se hicieron en palacio grandes aprestos para la cena; a la muda la pusieron a freír unas tortas. Estándolas friendo, le dijo a su joroba: -¿Jorobita, quieres una tortita? La joroba, que como fue de un viejo, era muy golosa, contestó que sí. -Pues ponte en mi hombrito -le dijo la Princesa. Y le dio una torta. En seguida le volvió a preguntar: -¿Jorobita, quieres otra tortita? La joroba respondió que sí. Y ella le dijo: -Pues ponte en mi faldita. La joroba dio un saltito y se puso en las faldas de la Princesa, que ya estaba prevenida y con las tenazas en la mano, cogió la joroba y la echó en el aceite hirviendo, en el que se hizo un chicharrón. No bien se vio libre de su joroba, se fue a su cuarto, se aseó, peinó y engalanó, y se puso un vestido verde y oro. Al llegar el Príncipe se quedó extático de ver a la muda sin su joroba, tan bien pergeñada y bien parecida. La novia, que lo notó, dijo entonces: Miren la muda mudarra lo verde qué bien la arma. A lo que respondió muy engolletada la Princesa: Pues miren la gran deshonesto, que aún no ha entrado, y ya se muestra. Apenas vio el Príncipe que la muda hablaba y que de la joroba no quedaba ni señal, cuando se casó con ella, tuvieron muchos hijos, fueron muy felices, y yo fui y volví con un palmo de nariz.

Rosa Verde

Aurelio M. Espinosa

Estos eran un rey y una reina que tenían una sola hija, llamada Rosa Verde, y le leyeron el sino y le dijeron que a los dieciocho años tenía que ser una mujer mundana. Y los padres discurrieron a ver qué harían pa quitarle esa idea. Y discurrieron hacer un castillo en el monte y llevarla a ella con una ama que tenía una niña pequeña.

Bueno, conque hicieron el castillo y llevaron allí a la hija, que estaba todavía niña, y a la ama con su niña. Y allí les llevaron víveres y ropa y de todo pa dieciocho años.

Mientras la niña fue pequeña, nada le llamaban la atención, pero al tener los dieciocho años, decía:

-Pero, ¿qué no habrá más mundo que esto, metidos aquí en este castillo?

Y un día fue y se asomó a los balcones del castillo y divisó y una chocita y vio que de ella salían

cuatro ladrones. Y empezó a contar y vio que eran cuatro y dijo:

-Mañana voy a ver qué es aquello.

Y otro día se salió del castillo y se dirigió a la choza, y a la puerta encontró al hijo del capitán-. Y sin decir nada, entró y le tiró al niño toda la comida que preparaba para los ladrones y le desbarató toda la cama, y se marchó para su castillo.

Y al llegar al castillo, le dijo a la niña de ama:

-He ido a aquella choza que ves allá y me he encontrado con el niño que preparaba la comida y se la he tirao toda y le he desbaratao la cama. Maña bien tempranito vamos otra vez. Como le digas algo a tu madre, te mato.

Y por la mañana temprano se marcharon las dos. Y por ese día se había quedado allí uno de los ladrones pa esperar a la joven que había venido el día antes a tirarle la comida al niño y a desbaratarle la cama. Y luego que llegaron, el ladrón en seguida las recibió muy contento y quería gozar de ellas. Y Rosa Verde le dijo:

-Bueno, pero primero a poner la mera y a comer.

Y mientras el ladrón ponía la mesa, ellas se salieron por un boquete que había en la choza y se marcharon pal castillo. Y llegaron los ladrones a la choza u le preguntaron al que se había quedao por la joven. Y él les contó cómo ella le había engañao y se había marchao. Y el capitán le dijo:

-¡Ay, qué tonto! Ya verás como mañana me quedo yo y a mí no se me escapa.

Y otro día se quedó el capitán de los ladrones pa ver si venía la joven. Y llegó ella otra vez añ castillo. Y el capitán la recibió muy contento y quería gozar de ella. Pero ella le dijo:

-Bueno, pero primero quiero llevarte al castillo. Irás conmigo al castillo donde vivo.

Y el capitán se fue con ella. Y se marcharon pal castillo, y al llegar, la joven le dijo:

-Por este lienzo que hay subo yo y luego subes tú.

Y subió ella primero. Y luego empezó él a subir y a la mediación del lienzo, cortó ella y le dejó caer y se dio un buen golpazo. Y así estropeao y adolorido se fue pa su choza jurando venganza. Y cuando llegó estaba tan estropeao que se metió en la cama.

Y cuando la joven oyó decir que estaba malo en la cama, se vistió de médico y fue a curarle. Y llegó y le dijeron que entrara, Y entró a ver al enfermo y le dio una buena paliza. Y al marcharse, le dijo:

-Yo soy Rosa Verde pa que se acuerde.

Y a los cuantos días, dijo la joven:

- Bueno, ya ahora el capitán de los ladrones debe tener barba.

Y se vistió de barbero y pasó por la choza Y el niño del capitán la llamó par que afeitara al capitán. Y entró ella y le hizo muchas heridas en la cara y le dejó muy estropeao. U se marchó otra vez y al marcharse, le dijo:

- Yo soy Rosa Verde, pa que se acuerde.

Bueno, pues ya vinieron sus padres por ella y se la llevaron al palacio. Y de contentos que estaban todos, el rey le dijo que escogiera los más imporsible que quisiera, lo que se le antojara, que él se lo concedería. Y ella entonces le dijo que perdonara a los ladrones. Y el rey su padre le dijo que todo menos eso.

Y a los pocos días fue el capitán de los ladrones a pedir la mano de la princesa, porque ya sabía que ella era la que tanto mal le había hecho y quería casarse con ella pa matarla. Y los padres se la dieron en matrimonio. Y ella comprendía las intenciones del capitán, y el día de la boda mandó a hacer una muñeca de dulce de la misma figura que ella. Y se casaron.

Y por la noche ella fue primero a acostarse y metió en la cama la muñeca de dulce con una cuerdecita pa que dijera que sí y no con la cabeza. Y ella se metió debajo de la cama.

Bueno, pues que poco después vino el novio a acostarse pa matar a la novia y vengarse. Y llegó y se acercó a la cama y le dijo a la muñeca.

-¿Te acuerdas, Rosa Verde, cuando le hiciste aquel destrozo a mi niño en la choza?

Y ella con la cabeza decía que sí.

Y entonces le dijo:

-¿Te acuerdas, Rosa Verde, del día que me llevaste al castillo y me cortaste el lienzo y casi me mataste?

Y otra vez respondió ella con la cabeza que sí.

Y luego dijo:

-¿Te acuerda, Rosa Verde, de cuando fuiste de médico a la choza y me diste una paliza en la cama?

Y con la cabeza decía ella que sí.

Y entonces dijo:

-¿Te acuerdas, Rosa Verde, de cuando fuiste de barbero a la choza y me hiciste heridas en la cara?

Y ella otra vez decía que sí con la cabeza.

Y entonces le dijo:

-Bueno, pues ahora te voy a matar y pagarás por todo el mal que me has hecho.

Y sacó un puñal y le tiró al lao del corazón. Y la muñeca se partió y le cayó al ladrón en la boca un pedazo de dulce, y dijo:

- ¡Ay, Rosa Verde de mi vida, qué muerte tan dulce has tenido! Si yo hubiera sabido que ibas a tener una muerte tan dulce, no te mato. Perdóname.

Y entonces salió ella de debajo de la cama y se abrazaron.

Y vivieron toda la vida muy felices y comieron muchas perdices. Y a mí no me dieron porque no quisieron,

La mata de albahaca

Antonio Rodríguez Almodóvar

Había una vez un hombre que tenía tres hijas y las tres eran muy guapas. Casi nunca las dejaba salir de su casa, y una vez que se fue de viaje les encargó que no le abriesen la puerta a nadie, pero que a nadie en el mundo.

En una de las ventanas que daban a la calle había una macetita de albahacas que cada día le tocaba regar a una de las tres hermanas. Cuando el padre ya se había marchado, el primer día salió la hermana mayor a regar la maceta, en el momento en que

por allí el hijo del rey. Este, al ver a la muchacha, le dijo:

*-Niña que riegas las albahacas,
¿cuántas hojitas tiene la mata?*

La mayor no supo qué contestar y se metió para adentro avergonzada. Les contó a sus hermanas lo que le había pasado y entonces la de en medio dijo:

-¡Anda, tonta! Mañana, que me toca a mí, ya veréis lo que le digo.

Al día siguiente salió la de en medio a regar la maceta, cuando pasó el hijo del rey, que le dijo:

*-Niña que riegas las albahacas,
¿cuántas hojitas tiene la mata?*

Pero tampoco la de en medio acertó a decir nada y se metió para adentro con mucha vergüenza.

-¡Mira que sois tontas las dos!- dijo la pequeña, que se llamaba Mariquilla-. Ya veréis mañana.

Al día siguiente salió la pequeña regar la maceta y pasó también el hijo del rey, que le dijo lo

mismo:

*-Niña que riegas las albahacas,
¿cuántas hojitas tiene la mata?*

Y Mariquilla entonces le contestó:

*-Caballero del alto plumero,
usted que sabrá de leer y escribir,
de sumar y de restar,
cuántas estrellitas tiene el cielo
y arenitas tiene el mar?*

El hijo del rey no supo qué contestar y la niña se echó a reír. Entonces él se fue para su palacio muy avergonzado, pero pensando en vengarse.

Al día siguiente volvió a pasar el príncipe por delante de la casa, pero no vio a la niña, y al otro día tampoco. Entonces pensó disfrazarse de encajero y así salió por las calles vendiendo encajes. Cuando pasó por delante de la casa donde vivían las tres hermanas, se puso a pregonar muy fuerte, hasta que las tres se asomaron a la ventana a ver qué era lo que vendía. Y cada una quería esto y aquello y lo de más allá. El encajero dijo que no podía venderles desde la calle y que bajaran a la puerta. Las dos mayores no querían bajar, porque tendrían que abrirle, pero Mariquilla porfió tanto, diciendo que no iba a pasar nada, que al fin las tres bajaron a comprarle al encajero. La pequeña escogió una puntilla y le preguntó que cuánto quería por ella. Y él contestó:

-Siendo para ti, sólo quiero que me des un beso. Y a vosotras también. Todo lo que llevo lo vendo a beso.

-¡Huy, ni hablar! ¡Eso sí que no! -dijeron las dos mayores.

Pero la pequeña dijo:

- Qué más da, si no nos va a ver nadie. Total, por un beso...

Así que la niña le dio un beso al encajero y se quedó con la puntilla.

Al día siguiente volvió a pasar el hijo del rey mientras Mariquilla regaba sus albahacas, y le preguntó:

*-Niña que riegas las albahacas,
¿cuántas hojitas tiene la mata?*

Y ella le contestó:

*-Caballero del alto plumero,
usted que sabrá de leer y escribir,
de sumar y de restar,
cuántas estrellitas tiene el cielo
y arenitas tiene el mar?*

A lo que el príncipe contestó:

*-¿ Y el beso del encajero
estuvo malo o estuvo bueno?*

Con eso Mariquilla comprendió lo que había pasado y se metió para adentro llenita de vergüenza, pero pensando en que tenía que vengarse. Y no volvió a regar la maceta, sino que sólo lo hacían sus hermanas, por lo que el hijo del rey ya no pudo verla. Este cayó entonces enfermo, tan enfermo que no había médico que lo pudiera curar. Cuando se enteró la niña, se vistió de médico y acudió a los alrededores del castillo, haciéndose pasar por un médico extranjero de los mejores. Por fin se hizo llamar por el rey.

-Está bien, señor rey. Iré curar a su hijo. Pero con la condición de que nadie entre en la habitación, por mucho que oigan gritar. Porque es una cura muy dolorosa. A ver, que me traigan un rábano y un mazo.

Así lo hicieron y la niña se quedó a solas con el príncipe, que se hallaba en la cama dando suspiros.

-Vamos, diga usted la verdad -le dijo ella, como si fuera el médico-. Usted lo que tiene es mal de amores. Usted está enamorado de alguna mocita, ¿a que sí?

Y el príncipe dijo:

-Sí, es verdad. Esa puñetera niña me tiene malo...

-Pues eso sólo se cura metiéndole una cosa por el culo.

Y dicho y hecho, antes de que el otro se diera cuenta, de un mazazo le metió el nabo en el culo. El príncipe se puso a chillar, pero cuanto más chillaba, más fuerte le daba ella con el mazo, hasta que le metió el rábano enterito, y allí dejó al enfermo chillando como un alma del purgatorio.

A los pocos días volvió la niña a salir a la ventana a regar las albahacas, cuando otra vez pasó el príncipe y le dijo:

*-Niña que riegas las albahacas,
¿cuántas hojitas tiene la mata?*

Y contestó la niña:

*-Caballero del alto plumero,
usted que sabrá de leer y escribir,
de sumar y de restar,
cuántas estrellitas tiene el cielo
y arenitas tiene el mar?*

Y el príncipe le contestó:

*-¿ Y el beso del encajero
estuvo malo o estuvo bueno?*

Entonces Mariquilla le dijo:

*-¿Y el rábano por el culo
estuvo blando o estuvo duro?*

Y en seguida se metió para adentro, echándose a reír, venga a reír.

El príncipe, el pobre, regresó a su palacio todo avergonzado y lleno de rabia, con lo que determinó que su venganza sería terrible.

Pasó el tiempo y ya había vuelto el padre de las tres hermanas de su viaje, cuando un buen día lo hicieron llamar de palacio. Se presentó el hombre muy asustado y el rey, que había tomado cartas en el asunto, le dijo:

-Mañana vienes a verme otra vez, pero pon mucho cuidado, que tienes que presentarte vestido y desnudo. Si no lo haces así, te castigaré a ti y a tus hijas. Sobre todo a la más pequeña, a quien quizá no la vuelvas a ver.

El hombre regresó muy triste a su casa, pensando cómo podría cumplir lo que le había mandado el rey. Las hijas mayores no hacían más que llorar, pero Mariquilla le daba vueltas en la cabeza, hasta que dijo:

-¡Ya lo tengo! Le haremos a papá un medio pantalón y una media chaqueta, y de esa manera irá vestido y desnudo.

Así fue.

Se pasaron toda la noche cosiendo las tres hermanas, y al día siguiente se presentó, el hombre con aquella facha en palacio, que todos se reían de él. Pero el rey no tuvo más remedio que aprobarlo. Y le preguntó que de quién había sido la idea. Entonces el hombre le dijo que de una hija pequeña que tenía la mar de lista.

- Ya me lo imaginaba yo -dijo el rey-. Está bien, pues mañana te presentas montado y a pie. Y si no lo haces así, te castigaré a ti y a tus hijas. Sobre todo a la más pequeña, que quizá no la vuelvas a ver.

Regresó el hombre muy preocupado a su casa y dijo a sus hijas:

-Ahora sí que no tenemos escapatoria.

Y otra vez las dos mayores se pusieron a llorar, y Mariquilla a cavilar, hasta que dio con la solución:

-No lloréis, so tontas, que la cosa tiene fácil arreglo. Lo único que hay que hacer es comprar una cabra.

Y así fue que al día siguiente iba ese hombre para el palacio con una pierna montada en la cabra y la otra andando, y juntando a los chiquillos por la calle. Pero el rey no tuvo más remedio que aprobarlo y le preguntó que de quién había sido la idea. Contestó el hombre que de su hija la más pequeña.

- Ya me lo imaginaba yo -dijo el rey-, Está bien; pues mañana te presentas con tus tres mocitas preñadas. Y si no lo haces te castigaré a ti y a tus hijas. Sobre todo a la más pequeña, a quien quizá no la vuelvas a ver.

Cuando las hermanas mayores se enteraron, se echaron a llorar como unas magdalenas, pero Mariquilla les dijo:

- Pero bueno, si ésta es la prueba más fácil. Sólo tenemos que amarramos unos cojines debajo del vestido. ¡Y no se atreverá el rey ni nadie a tocarnos!

Conque al día siguiente se presentaron las tres como tres preñaditas, con su padre. El rey no se atrevió a comprobarlo, de las miradas que le echó Mariquilla, y que decía:

-¿Estamos bien así, majestad?

-Oh, sí, desde luego que sí -contestó el rey-, Y como habéis ganado, pedidme cada una lo que queráis.

La mayor pidió una manzana y la de en medio una pera, y con eso se conformaron. Pero Mariquilla preguntó:

- Y si lo que yo pido no puede usted dármelo, ¿qué pasa?

- Pues te daré cualquier otra cosa.

-Por ejemplo... la mano del príncipe?

El rey se echó a reír, pero no se negó, pensando que nada le sería imposible concederle en

primer lugar. Pero entonces Mariquilla dijo:

-Está bien, pues yo lo quiero es nieve asada.

-¿Cómo? -dijeron todos.

-He dicho nieve asada. Eso es lo que quiero.

-Eso es imposible -le dijeron al rey.

Y, efectivamente, si ponían nieve a la lumbre, se derretía; y si la ponían en un cazo, se derretía también. Ningún cocinero del mundo podía hacer nieve asada.

-¿Ve usted? -dijo Mariquilla-. Pues igual de difícil es que tres doncellas estén preñadas. Y acto seguido ella se quitó el cojín y mandó que hicieran lo mismo sus hermanas.

-Está bien, mujer -dijo el rey-. Ahora no tendré más remedio que casarte con el príncipe.

Bueno, pues se casaron. Pero ni el rey ni el príncipe estaban conformes con todo lo que había pasado, y Mariquilla, que se temía lo peor, dijo que se iba a acostar sola. Pero entonces puso en la cama un muñeco muy parecido a ella, lleno de licor, con una cuerda en la cabeza. Ella se metió debajo de la cama. Al poco tiempo llegó el príncipe con un puñal muy grande, muy grande, y dijo:

-¿Te acuerdas, Mariquilla, cuando para burlarte de mí me preguntaste cuántas estrellitas tiene el cielo y arenitas tiene el mar?

Y ella tiraba de la cuerda y la cabeza del muñeco decía que sí. Y el príncipe siguió diciendo:

-¿Y te acuerdas cuando para burlarte de mí te disfrazaste de médico y me metiste un rábano por el culo?

Y el muñeco decía que sí. Entonces él se sacó el puñal y le pegó una puñalá al muñeco, que soltó un chorro de licor y le dio a él en la boca. Entonces el príncipe gritó:

-¡Ay, Mariquilla, qué dulce tienes la muerte y qué agria la vida!

Pero ella salió de debajo de la cama y dijo:

-¡Mierda pa ti, que estoy bien viva y que ya me voy de aquí! Y salió corriendo y no paró hasta que llegó a su casa.

Y colorín colorao, este cuento se ha *acabao*.

Glosario

Arquetipos.- Versión hecha a partir de la comparación de todas las versiones disponibles.¹¹

Fuerza.- Conjunto o total de rasgos pertenecientes a un tipo y naturaleza.

¹¹ Merino, José Ma. En el Prólogo de *Cuentos populares españoles*. De Antonio Rodríguez Almodóvar.

Número diferenciado (# =).- Cantidad de rasgos diferente en un cuento.

Número de suma (# +).- Suma de todas las apariciones y repeticiones de los rasgos de un texto.

Rasgo caracterizador (número romano).- Refiere a una situación o acontecimiento que da luces sobre cómo es y qué pasa con la protagonista por ser princesa pero en el que ella no interviene agentivamente, recibe la acción.

Rasgo de característica (mayúscula+ o minúscula-) .- Es una cualidad que tiene o hace la princesa, propia de su condición. Pueden ser positivos o negativos.

Rasgo.- Unidad de análisis en la que se reconoce una característica o acción caracterizadora ya sea narrada, descrita o ejemplificada.

Reelaboración.- Acto de rehacer un cuento a partir de las versiones y la memoria.

Transcripción.- Versión en la que se respetan usos y vicios idiomáticos en la compilación y edición del material.

Transvasar.- Acción de pasar un cuento de la versión oral a la escrita.¹²

Versión.- Variedad de un cuento. Los tipos de versiones son:

Cuento anónimo (versión literaria).- Versión en la que el compilador puede reconocer la manufactura del cuento pero evita dejar ver su estilo. Generalmente se basa en otras varias versiones escritas.

Cuento de autor.- Versión de un cuento en la que se nota la intervención y estilo de un autor.

Cuento maravilloso.- Aquél en el que pueden pasar todo tipo de acontecimientos sin cuestionamiento de la verosimilitud y, por lo general, sin explicaciones.

Cuento popular.- Cuento que se puede reconocer como parte de cierta tradición pero no de una sola comunidad o cultura.

¹² Idem.