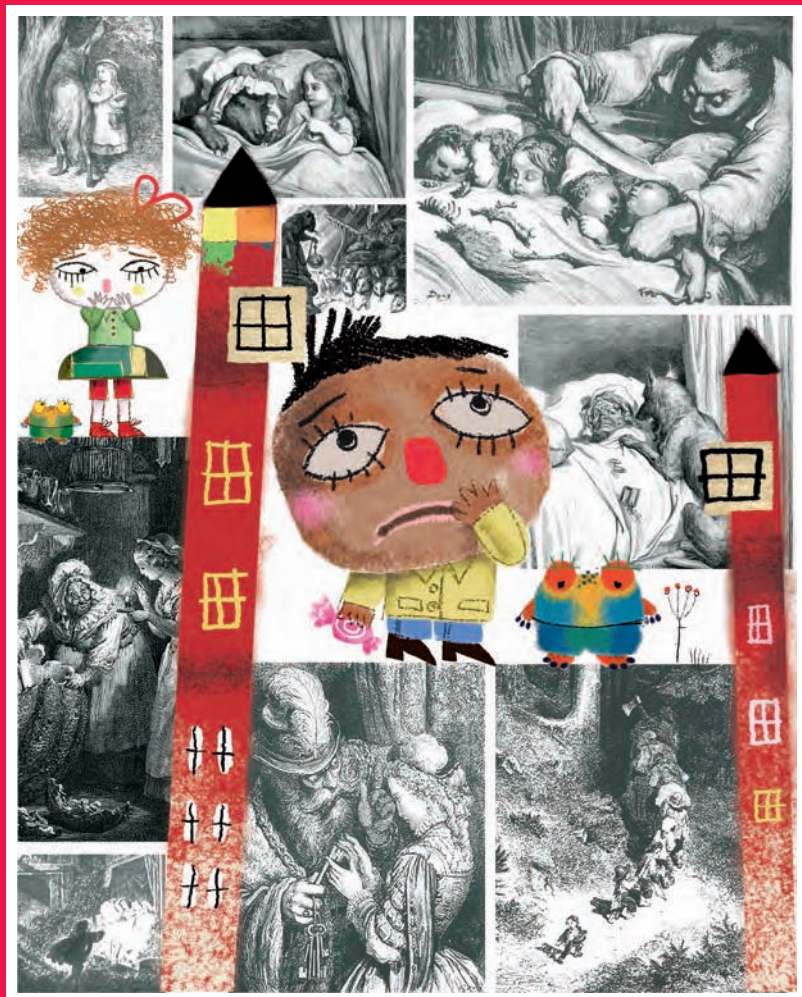


Blanca Álvarez

**La verdadera historia
de los cuentos populares**



Morata



Tema: Lectura, escritura, lenguaje y comunicación

BLANCA ÁLVAREZ

**LA VERDADERA HISTORIA
DE LOS CUENTOS
POPULARES**

EL PULGARCITO PARA EL SIGLO XXI



EDICIONES MORATA, S. L.

Fundada por Javier Morata, Editor, en 1920
C/ Mejía Lequerica, 12 - 28004 - MADRID

© Blanca ÁLVAREZ GONZÁLEZ

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada con la autorización de sus titulares, salvo excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos, www.cedro.org) si necesita fotocopiar, escanear o hacer copias digitales de algún fragmento de esta obra.

© EDICIONES MORATA, S. L. (2011)
Mejía Lequerica, 12. 28004 - Madrid
www.edmorata.es-morata@edmorata.es

Derechos reservados
ISBN: 978-84-7112-642-9
Depósito Legal: M-20161-2011

Compuesto por: Ángel Gallardo Servicios Gráficos, S. L.
Printed in Spain - Impreso en España
Imprime: LAVEL. Humanes (Madrid)
Imagen de la cubierta: *Literatura para consolar inocencias*, por Tesa González con
ilustraciones de Gustave Doré
Ilustraciones interiores de Gustave Doré y Tesa González

*A Victoria Fernández por haber creído
y apoyado este proyecto.
A Elsa Aguiar, compañera de trincheras.*

CONTENIDO

| | |
|--|----|
| PRÓLOGO: Todo está en los cuentos. Por Victoria Fernández. Directora de CLIJ | 7 |
| PRIMERA PARTE: Otra forma de ver los mismos cuentos de siempre | 9 |
| 1. “La llave de oro”: O el eterno recuento de nuestros cuentos | 11 |
| 2. “Pulgarcito”: La magia y el poder | 19 |
| 3. “Piel de asno”: O la tradición del incesto | 27 |
| 4. “La Bella y la Bestia”: Publicidad para una sumisión | 33 |
| 5. “Caperucita roja”: La búsqueda de la identidad sexual | 41 |
| 6. “Barba Azul”: El monstruo y el interdicto | 47 |
| 7. “El flautista de Hamelin”: O la mayor mentira jamás contada a los niños | 55 |
| 8. “La Bella Durmiente”: O la fijación del estar femenino | 63 |
| 9. “Cenicienta”: Triunfo y advertencia del amor | 71 |
| 10. “La Sirenita”: El carácter de la aventura en estado puro | 79 |

| | |
|---|-----|
| 11. “El patito feo”: Un falso marginado | 89 |
| 12. “Blancanieves”: El camino del horror en busca del destino o del trono robado por las hijas | 95 |
| 13. “El soldadito de plomo”: O de la tragedia clásica en la caja de los juguetes | 103 |
| 14. “Hänsel y Gretel”: El terror como camino del maduración | 111 |
| 15. “Los seis cisnes”: La sombra del animal que somos | 119 |

SEGUNDA PARTE:

| | |
|---|-----|
| Aspectos técnicos de la narración..... | 129 |
| 16. El héroe necesario | 131 |
| 17. Del pícaro al detective: El héroe cotidiano..... | 139 |
| 18. Ellas, las heroínas del estar..... | 147 |
| 19. El odiado y necesario traidor | 163 |
| 20. Los secundarios: De cómo el autor se convierte en personaje | 171 |
| 21. De la importancia de los signos sobre el personaje..... | 179 |
| 22. Los secundarios, ¿son realmente secundarios? | 187 |
| 23. Músicos, espejos, anillos...El lenguaje simbólico de los cuentos tradicionales | 193 |
| 24. Literatura para consolar inocencias: A modo de reflexión final..... | 205 |

PRÓLOGO: TODO ESTÁ EN LOS CUENTOS

Por Victoria FERNÁNDEZ*



La parte más difícil del trabajo de editor de revistas es encontrar materiales interesantes para publicar. Y según la especialización de la revista, la dificultad puede ser mayor. Es el caso de la literatura infantil y juvenil (LIJ, en adelante), un campo muy específico y tradicionalmente poco valorado en España, en el que no abundan los estudiosos y expertos, apenas hay investigación, y en el que, lógicamente, escasean los articulistas especializados... Entre otras cosas, porque apenas hay medios donde publicar esos posibles artículos. Es como la pescadilla que se muerde la cola.

Desde una revista como CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil) se trata, pues, de intentar romper ese círculo vicioso, buscando a los especialistas, alentándoles a escribir artículos sobre la materia, trabajando con ellos, si es preciso, en la elección de temas y enfoques, en la búsqueda de documentación, y hasta en la propia redacción. Muchas veces, por suerte, ocurre al revés, y son los articulistas quienes nos buscan y nos ponen en las manos valiosos materiales inesperados que enriquecen el contenido de la publicación.

Así ocurrió con este interesante trabajo sobre los cuentos tradicionales, de la periodista y escritora Blanca Álvarez, que ahora se presenta como libro, pero que nació como una serie de artículos en las páginas de CLIJ.

En septiembre de 2005, Blanca Álvarez me comentó, por *e-mail*, que había encontrado un tesoro. Había empezado a releer, por casualidad, los viejos

* Directora de la revista CLIJ (Cuadernos de Literatura Infantil y Juvenil).

cuentos de siempre —*Pulgarcito, Piel de Asno, Caperucita...*— y esas relecturas le habían descubierto un maravilloso pozo sin fondo, del que no dejaba de extraer ideas y reflexiones, y que le había impulsado a escribir un breve ensayo, sobre *Pulgarcito*, precisamente, que me adjuntaba en el *e-mail* por si pudiera interesarme para la revista. Lo leí con mucho interés, por venir de quien venía, soy lectora de la estupenda obra de Blanca desde que empezó a publicar libros de LIJ, y me gustó mucho el análisis directo, transgresor y bien documentado que proponía del inolvidable cuento, quizás uno de los más “cruels” del repertorio tradicional.

Así que acordamos su publicación, y *Pulgarcito, la magia y el poder*, apareció en CLIJ, en el número 189, correspondiente a enero de 2006. Un inesperado segundo *mail* me trajo *Piel de Asno, o la tradición del incesto literario*, que se publicaría en el CLIJ de diciembre de ese mismo año, y un tercero, la doble entrega de *La Bella y la Bestia, publicidad para una sumisión* (CLIJ 202, marzo 2007) y *Caperucita Roja, la búsqueda de la identidad* (CLIJ 204, mayo 2007), con la apostilla premonitoria —“No, si al fin, haremos una serie...”— de una Blanca completamente entregada a su investigación sobre los cuentos, un reto personal que le estaba haciendo disfrutar muchísimo. Y que a mí me tenía encantada, porque el material me parecía muy valioso y se ajustaba plenamente a los contenidos de una revista que siempre ha reservado a los clásicos de la LIJ un lugar preferente. Y los cuentos tradicionales, a los que Blanca ha sabido aplicar una brillante y peculiar “vuelta de tuerca”, son nuestros primeros clásicos. Todo está en ellos.

Y, efectivamente, la serie cuajó. En 2008 desfilaron por CLIJ *La Bella Durmiente, El Patito Feo, Blancanieves, Cenicienta, La sirenita, El soldadito de plomo, Hansel y Gretel* y *Los seis cisnes*. Toda una serie de ocho entregas, que se completaría en 2009 y se cerraría en enero de 2010, con otros siete artículos dedicados a cuestiones generales, como los personajes (héroes, heroínas, traidores y demás personajes secundarios), el simbolismo y la función de los cuentos.

En definitiva, 19 breves ensayos sobre el universo de los cuentos tradicionales, que Morata ha tenido la buena idea —y el mérito de arriesgarse con una publicación a buen seguro minoritaria— de reunir en un volumen, en el que se me ha invitado a officiar de prologuista, contando la gestación del proyecto. Una gestación larga, pero con final feliz (como mandan los cuentos), de un proyecto original y estimulante, que aporta nuevas perspectivas al estudio de esos cuentos que, generación tras generación, nos enseñan a vivir.

PRIMERA PARTE:

**OTRA FORMA DE VER
LOS MISMOS CUENTOS
DE SIEMPRE**

1

“LA LLAVE DE ORO”: O EL ETERNO RECUENTO DE NUESTROS CUEENTOS

Antes de que ustedes lean “La verdadera historia de los cuentos populares”, quizás debamos mencionar “La llave de oro”, una reflexión sobre la herencia de un tesoro; éste, al igual que todos los relatos orales, fue pensado para todos los miembros del grupo por mucho que haya sido más tarde relegado a los más pequeños; tal vez por ser ellos quienes aún conserven la magia suficiente para comprenderlos cabalmente.

Todo novelista desea que su obra permanezca en la memoria del lector con la inquietud de un gusano depredador; un lector desasosegado en busca de un final acorde con su propia visión de la historia narrada. Difícil cometido para el novelista. Así que cuando MONTERROSO descubrió la magnitud de su novela, naturalmente, en propias palabras, todos saludaron aquel dinosaurio como el techo literario de la modernidad: *Cuando despertó, el dinosaurio todavía estaba allí.*

Ahí está: una novela cuyo principio y desenlace dependen enteramente del lector, donde el autor se limita, de manera genial, a realizar una propuesta. Sin embargo, el mundo de la literatura convencionalmente adjudicada a los niños, había encontrado tal recurso mucho antes, agazapado en el fuego de las narraciones orales y registrado por los hermanos GRIMM, con toda seguridad los recopiladores más avanzados y transgresores de todos cuantos se empe-

ñaron en recoger del olvido la ingente obra oral a punto de perderse en Europa. “La llave de oro” es, sin duda, el paradigma del relato con enigma pendiente para el lector.

La historia, al igual que muchas obras del mismo período, comienza por cubrir una necesidad: *En pleno invierno,....un muchacho tuvo que salir en trineo a coger leña.*

Aún cuando no parezca existir necesidad o búsqueda, el muchacho encuentra el tesoro: *encontró una pequeña llave de oro.* No existe llave que no sirva para abrir algo importante, mucho más si es de oro. Curiosamente, el lugar donde encaja la llave es una caja de hierro.

Metáfora muy querida en la literatura ésta de que sea el arcón de metal más humilde el que esconda lo más valioso. Aunque suele ser el plomo el material elegido, como el arcón donde se esconde el retrato de la princesa para que el galán a quien entregue su mano la busque a ella y no a los tesoros de su reino. Relato éste que sirvió al padre del psicoanálisis para ahondar en su teoría de los oscuros deseos que mueven al hombre en la esquiva búsqueda de la felicidad.

Y ahora llegamos a la parte realmente inquietante del relato. *Dio la vuelta, y ahora tenemos que esperar hasta que la haya abierto del todo y levante la tapa: entonces sabremos qué objetos maravillosos había en la caja.*

Lo realmente sublime de este brevísimo relato, más que relato pura anotación de principios literarios, es la propuesta que se hace al lector: “todo está aquí, en mera posibilidad; todo puede ser narrado *si tú deseas escuchar*”. Principio que abre la puerta de la tradición oral por excelencia, cuando Sherezade propone, casi por azar, el recuerdo de algo que escuchó contar esperando ver cómo todo el cuerpo del oyente se esponja a la espera de “la narración”.

En ese acto de “provocación” radica la esencia misma de toda nuestra narrativa tradicional.

Imaginemos: alguien se sienta, ante un fuego, recoge una labor manual, ganchillo, separación de verduras, talla de madera..., a su

alrededor un grupo de niños y adultos guardan silencio escuchando el crepitar del fuego mientras la noche rodea esa estancia que se torna sagrada cuando ese alguien, carraspea y anuncia:

—Me contaron hace años....

Entremos en la trama que hace posible nuestra vida oral, nuestra vida relatada y, por tanto, convertida en “importante”. Y es que, de eso se trata esencialmente: de convertir a los oyentes en protagonistas.

El miedo, ese sagrado vínculo

“Del miedo a morir nació la maestría de narrar”, asegura, a propósito de Sherezade, Eduardo GALEANO. Se podría añadir que, el miedo nos lleva a los relatos de miedo, porque solo superamos aquello que otro ha logrado superar antes. Incluso se puede añadir que el miedo es un instigador del crecimiento, una búsqueda de la madurez.

¿Por qué los niños, en cierto momento de su crecimiento, necesitan creer, o saber, que bajo su cama hay un monstruo? El miedo acelera los latidos del corazón, pero también genera la suficiente adrenalina hacia nuestro cerebro para que éste busque salidas a la situación. La aventura, todas las aventuras, son un modo de combatir ese miedo infantil que, por suerte, arrastramos los adultos con el propósito de seguir imaginando los mil modos de vencer al monstruo agazapado bajo nuestra cama.

Simbad, Pulgarcito, la Sirenita... inician sus viajes para combatir miedos más o menos reales: al hambre, al desafecto, a la incertidumbre.

Las historias simplemente amables no terminan de llenar las papilas gustativas de unos niños que, como todos y como siempre, siguen persiguiendo a sus propios monstruos personales.

Nuestros cuentos tradicionales fueron relatos en tiempos donde los niños no formaban parte de un jardín privilegiado de derechos: morían como moscas, por la peste, por el hambre, también por el abandono de los adultos. Un tiempo de miedos reales.

Los orígenes

Las historias, sobre todo aquellas que recibimos a través de la tradición oral, nos llegan marcadas por las circunstancias sociales del momento, por las necesidades que impulsan al colectivo a volcar en palabras, avisos, angustias, tradiciones... Cuando se realiza a través de la escritura, el modo culto, oficial y privilegiado, se utilizan mitos que simbolizan y fijan con fuerza en la mente de los lectores y los espectadores aquello que el poeta quiso reflejar:

Antígona eligiendo ser enterrada con su hermano para oponerse a las leyes de la ciudad en defensa de las leyes del sentimiento; Tristán e Iseo representando la tragedia de todos los amantes; don Quijote buscando soñar un mundo diferente por resultarle insoportable el real; el capitán Ahab al encuentro con su propia identidad tras el rastro de la ballena blanca; Jekyll y Hyde simbolizando, como el dios Jano, las dos caras del hombre; Samsa o Bartleby huyendo de la realidad como podía hacerlo Peter Pan; Drácula sobreviviendo en una eterna noche de desolación, soledad y desdicha...

En el origen de los relatos orales existen “necesidades” concretas que conforman a la historia para cubrirlas dado que los pobres no han contado con historiadores a su servicio y, como dijo Ana María MATUTE: “los relatos servían para dar voz a quienes no la tenían”:

- Para dar aviso sobre algunos sucesos que, por terribles, deben ser conocidos. La narración oral se limita a degenerar la historia real camuflando el origen de la inicial de manera más o menos consciente. De ahí el escalofriante relato de “El

Flautista de Hamelin”, en cuyo origen está la Cruzada emprendida por los niños europeos en el siglo XIII. También aquellos que, como Pulgarcito, dan cuenta del hambre y los espantos de sus consecuencias.

- Como relatos iniciáticos, muy abundantes en África, las comunidades americanas o Australia; menos los que aún coleean por Europa, cumplen con la misión de apoyar y simbolizar ciertos rituales de la comunidad. Ritos que tal vez ya no se practiquen pero permanecen vivos en el recuerdo colectivo. El ejemplo paradigmático es “Caperucita roja” en donde el lobo simboliza la cueva donde era ingresada la niña el día de su menarquia para convertirse en adulto al abandonarla.

En realidad, puede decirse que todos los relatos de aventuras contienen una importante carga iniciática.

Sin conocer este origen “necesario”, la comprensión del relato pierde gran parte de su carga dramática, tornándose, cuando menos incomprendible, ridículo en otros casos, excesivo y cruel en casi todos.

El terrible mundo de los niños

Nos han quedado en el tintero de todos los estudios realizados sobre los conocidos, leídos, tergiversados y edulcorados cuentos, un par de anotaciones, diríase que de antropología social, sobre el mundo en que fueron creadas esas narraciones. Tal vez por ese desconocimiento, o por simple olvido, sea tan difícil comprender algunas de sus claves, tal vez por eso, la interpretación que de ellos se ha hecho no obedezca a la realidad de su tiempo, sino al deseo de nuestra propia realidad. Es decir, los miramos desde un tiempo, el nuestro, que, por fin, ha concedido derechos a la infancia hasta convertirla en algo sagrado. Por suerte.

Pero no siempre ha sido así, más bien no ha sido así nunca, y tal vez, de alguna manera explique, que no justifique, la aparición, algu-

na vez, de monstruos maltratadores de niños; familiares que utilizan a sus hijos como esclavos sexuales, comportamientos de Ogro en forma paternal como herederos de los malvados típicos de todos los cuentos tradicionales. Nuestra memoria y nuestras pulsiones no trabajan al mismo ritmo que la legislación o los avances de civilización.

Los niños, sin voz ni presencia, fueron sistemáticamente maltratados, y eso hasta hace tan poco que escandaliza comprobar cómo hasta 1986, las correas, las varas y las cachiporras, fueron prohibidas en las escuelas públicas inglesas. O saber que el rey francés Luis XIII fue coronado cuando cumplió 8 años, y comenzó el día recibiendo una ración de azotes.

Probablemente por pura praxis de supervivencia, los niños son un gasto hasta que comienzan a ser un ingreso para la familia; tal vez por miedo a la osadía de la infancia, el caso es que los niños fueron amordazados, apaleados, amortajados (y no metafóricamente, que los bebés eran envueltos en duros vendajes que los momificaban con el fin de que ni protestaran ni defecaran en exceso), incluso en nuestros días podemos comprobar cómo en ciertas culturas, los bebés siguen siendo envueltos de manera tal que parecen más una larva que un ser humano; todo cuanto se practicaba en su “educación” tenía como fin reconducirlos hacia los deseos y las necesidades adultas.

Y eso, tal vez explique, a vuela pluma, algunos argumentos de los cuentos que revisaremos aquí:

- los niños pueden ser abandonados impunemente, como en “Hänsel y Gretel” o en “Pulgarcito” y sus hermanos;
- los niños pueden ser objeto de deseo incluso por sus padres, como en “Piel de Asno”;
- los niños jamás deben tener ideas propias que contradigan a sus mayores, porque eso les llevará al peor de los castigos: ser devorados por un lobo, o un monstruo... O, más moderadamente, a convertirse ellos mismos en indeseables de in-

mensa nariz porque la mentira es una desobediencia, un acto de rebeldía punible.

- los niños no pueden esperar excesivo cariño de sus parientes, parece decirnos el cuento de “La Bella Durmiente” o el de “Cenicienta”;
- los niños, especialmente las niñas, han de responder a ciertos patrones para ser aceptados;

El zapato de Cenicienta no es pequeñito y de cristal por casualidad, sino porque, para ser reconocida como aceptable, por más que trajines entre la ceniza de la cocina, debes responder a ciertos cánones deseables: un pie diminuto resulta inservible para la vida campesina, y jamás puede ser tan perfecto como para lucir a través de un cristal pero, si quieres pertenecer a otra casta habrás de esforzarte para que tu pie se adapte, como se debían adaptar los pies de las niñas chinas a la medida del “loto dorado”, es decir, a tener un pie inservible para caminar.

A veces, alguno de los narradores, parecía ponerse al servicio de los niños, por eso, a los niños se los llevaba el Flautista lejos de sus padres. O, mejor aún, les regalaba el mundo de Nunca Jamás donde permanecerían como niños eternamente y, sobre todo, alejados del peligroso mundo de los adultos.

La necesaria relectura

Podría verse, en el rechazo de algunos padres modernos para leer esa herencia literaria en sus versiones originales, una respuesta al miedo por ser descubiertos. El ogro del cuento puede ser un padre en Austria, o el vecino, incluso uno mismo. Tal vez, esos mismos padres amantísimos, se vieran obligados a estrangular a sus hijos para evitarles la muerte por hambre, o a proponerles un viaje en patera, apenas diferente al de Simbad.

Y volvemos al miedo: tal vez sea imprescindible la lectura de los magníficos y terribles cuentos heredados, por varias razones:

- para que, desde el miedo del adulto a verse identificado, reconozca su propia posibilidad de ser un monstruo.
- para que los niños, desde la privilegiada infancia lograda en nuestro mundo, entiendan que no todas las infancias han sido y son en algunos lugares, tan rosadas como las suyas.
- para conjurar y dar armas mágicas a nuestros niños en un mundo incierto donde no han sido extirpados, ni mucho menos, los ogros, los peligros y la incertidumbre.

Por todo eso, hoy tal vez más que en otros momentos históricos, recuperar una lectura diferente de nuestra inmensa tradición oral, resulte más urgente que nunca. Por eso, y por ese empeño contumaz de ciertos críticos en cuyas interesadas soflamas contra la literatura “realista y comprometida” tal vez se escondan no demasiadas buenas intenciones, ya que el esclavo, para no dañar los intereses del amo, no ha de saber nada sobre sus métodos pero, sobre todo, ha de quedar desarmado para combatirlos.

Y la magia es la más poderosa arma para regalar a nuestros niños, que serán adultos y habrán de enfrentar la titánica tarea de vivir.

2

“PULGARCITO”: LA MAGIA Y EL PODER

Rachid y Ahmed nunca se vieron como héroes. Ni siquiera durante las treinta y seis horas de incierta y peligrosa travesía del Estrecho. Ninguno se imaginó a sí mismo como Simbad. Tampoco culparon a su padre de la desgracia, de abandonar su casa, de no poder estudiar, soñar o jugar como correspondía a sus 14 y 15 años; no recordaron al abuelo como a un monstruo por ayudarlos a pagar aquellos pasajes clandestinos. Los necesitaban para que la gran familia pudiera comer con el dinero que ellos enviarían desde ese lugar donde el oro mana como un río poderoso.

Por desgracia, no se identificaron con Jasón y sus marinos en busca del Vellocoino de Oro.

Cuando la pequeña Muo vio, por última vez, la espalda de su padre mesándose los cabellos y sin que éste se atreviera a besar sus mejillas, no se sintió princesa de ningún cuento, ni logró imaginar el horror de los burdeles a donde la llevaban bajo falsas promesas. Tampoco concibió un razonable odio por la madre angustiada que bendijo su frente con las cuentas del rosario budista. Los más pequeños de la familia necesitaban pasar el duro invierno y a sus padres les habían prometido un futuro de trabajo para la mayor, Muo, de 13 años. Tal vez, en su memoria genética guardara recuerdo de todas las niñas vendidas por un cesto de sal.

Sus padres le ofrecían una posibilidad de sobrevivir y encontrar un marido protector, un futuro diferente. Un dulce final de cuento feliz.

Amin, intentó portarse como un hombre cuando salió de la conocida aldea abrasada por la sequía. A los 11 años no existe infancia para oponerse al horror. Apenas unos minutos más tarde, ataron sus manos y sus pies con argollas de esclavo, y caminó hacia un desconocido infierno sin conocer siquiera el truco de ir dejando diminutos guijarros por el sendero para encontrar el camino de regreso.

Apenas levantaba del suelo un palmo más que Pulgarcito.

La humanidad, pocas veces se ha permitido el lujo de la ternura. Sin embargo, cuando las condiciones son propicias, los niños constituyen el fruto sagrado de toda comunidad y disfrutan todos, desparasitándose mutuamente, abrazándose o contándose remotas historias capaces de explicar a los más jóvenes el largo cordón donde se anudan todos. La humanidad no es perversa o violenta si no se ve abocada. Todos los antropólogos han coincidido en señalar lo tiernos y amorosos que se manifiestan con los suyos los últimos habitantes inocentes del Amazonas.

Pero, cuando las condiciones no son favorables, la misma humanidad sigue el instinto de supervivencia más elemental: salvar al mayor número posible de la tribu y favorecer a quienes mejores condiciones de supervivencia presenten. Para ello se ha utilizado desde los albores de la civilización a la religión, los chamanes, los interdictos y todo cuanto proviniera de los rituales salvadores.

El sacrificio de los hijos al dios de turno para que bendijera al grupo con cosechas, no debería escandalizar, por ejemplo, al pueblo judío, que lo practicó en tiempos siguiendo las costumbres de otros pueblos semitas.

Y todo, tanto lo bueno como lo malo, desde siempre, el hombre lo ha ritualizado fijándolo en la literatura, sea ésta la Biblia o la recopilación, oral o escrita, de la memoria colectiva. Las normas y pautas de comportamiento, las deseadas, se fijaron en los héroes que protagonizaban las historias y todos aprendían de la imitación a esa

figura referencial a imitar. Ya ARISTÓTELES dejó constancia de tal necesidad cuando afirmaba en su “Poética”: *El imitar, en efecto, es connatural al hombre desde la niñez y se diferencia de los demás animales en que es muy inclinado a la imitación y por imitación adquiere sus primeros conocimientos.*

Habrà de revisarse, entonces, qué tipo de imitaciones ofrecemos a nuestros hijos, qué tipo de héroes fijarán su formación. María ZAMBRANO, aseguraba: *cada época puede medirse por la calidad ética de sus héroes.*

Y llegamos a la probable crueldad del relato de “Pulgarcito”. ¿Es necesario leer a nuestros hijos una historia de padres depravados capaces de llevar a sus hijos al matadero? ¿Las historias crueles escuchadas en la infancia no les mostrarían lo peor del mundo y los tornarían agresivos? ¿No terminarían viendo a sus propios padres no como alguien protector, sino como asesinos en potencia con el poder añadido de ser adultos?

Javier GOMÀ LANZÓN, señala en su ensayo “Imitación y Experiencia”: *Los niños tienen miedo porque carecen de experiencia... No hay nadie que no estime la experiencia de la vida como un tesoro escondido, porque nada puede reputarse superior al arte de saber ser, hacer y gobernarse en la vida.* La literatura, podríamos añadir, ha sido, desde sus orígenes, una fuente inagotable de transmisión de otras experiencias, algunas de las cuales solo llegan hasta nosotros gracias a ella. Tamizada, orlada de lírica; también cruel e irrevocable.

Cuando los padres de Pulgarcito envían a sus hijos a morir en el bosque, tratan tan solo de evitarles una muerte feroz por inanición. Pueden equivocarse, tal como se deduce del primer regreso cuando todos comen la carne comprada; puede parecer, a nuestros ojos y siempre que olvidemos las historias paralelas en nuestro tiempo, antinatural y feroz la postura de los padres. Sin embargo, el primer aprendizaje para leer literatura es enseñar a colocarse al lector en el lugar, tiempo y cultura donde se ubica la historia; probablemente, desde ese lugar apreciaríamos compasión y no crueldad, en la deci-

sión de esos padres hambrientos. Del hambre en Irlanda en el siglo XIX han llegado crónicas de padres que ahogaban a sus hijos para evitarles el dolor del hambre o de cómo los embarcaban en bodegas inhumanas con la esperanza de encontrar pan en América.

Del mismo modo, en multitud de lugares del mundo, los adultos se ven abocados a mantener prácticas que, a este Primer y dulce mundo lo escandalizan.

¿Cómo voy a leer a mis hijos el cuento de “Pulgarcito”? Creerán que los padres son unos monstruos; resulta innecesario y demasiado cruel. Claro que a esos niños tampoco se les habla del turismo sexual realizado desde ese dulce mundo al otro, ni de las guerras que provoca la misma edulcorada y exquisita sociedad para obtener materias primas capaces de mantenerlos calientes en invierno y poder leer hermosos y limpios cuentos a sus retoños, mientras otros niños y niñas, en esas guerras provocadas ejercen de soldados drogados o esclavas sexuales.

Se limpia el mundo de los niños del horror, pero no se libera al mundo donde habitarán del mismo horror. Los hijos del Primer mundo crecen entre falsos algodones, falsos porque violencias terribles les acechan en sus propios hogares, sin saberse responsables o, cuando menos, cómplices o responsables de la ignominia que envuelve al mundo y a otros niños. Tal vez, una justicia negra y nada poética termine por alcanzarlos en sus hermosas y decoradas guarderías cuando algún desesperado de la infamia encuentre una rendija para inmolarse con una bomba pegada a su costado.

La desgracia, la calamidad y el horror, forman parte de nuestra vida, resultan cotidianas, contusas y cercanas. El mundo, en múltiples ocasiones, se presenta ante los niños como una casa de chocolate envenenada. Sin embargo, no les leemos a “Pulgarcito”, nos parece obsceno “Barba Azul”, incorrecto “Piel de Asno”... Les obligamos a vivir encerrados en una esquizofrenia compleja entre lo correcto y manipulado y lo oculto y negado que podría servirles como modelo.

La magia desde el horror

Curiosa barrera esa de mirar sospechosamente a Pulgarcito. Propongamos una doble mirada diferente sobre el tradicional relato de este héroe que, para empezar, ni reúne los requisitos propios de quien puede salir victorioso ni se resigna al fátum designado.

El horror que figura en todos los tradicionales cuentos, no infantiles sino colectivos, por más que ahora se tilden de infantiles, ni era gratuito ni pretendía generar pánico entre los lectores. Antes bien, ofrecía a éstos una posibilidad. En el fondo, trataban de decir:

El mundo es duro y hasta cruel, has de vivir en él, pero solo si te adentras en ese horror, conociéndolo y pretendiendo vencerlo, lograrás, no solo sobrevivir, sino superarlo.

Al igual que Pulgarcito, ninguno de los niños puestos como ejemplo al inicio, condena a sus padres por crueles, la vida es así, parece decir, y por ello, porque “es así”, toma fuerzas de donde parece no haberlas, para transformar ese destino.

He aquí la diferencia: en la literatura no se esconde el horror, pero se ofrece la posibilidad de, sumergiéndose en él, superarlo y encontrar la magia libertadora. Y Pulgarcito es el conductor más idóneo para transmitir tal mensaje.

No se trata de evitar la pavorosa donde se habita; cubriendo con amable velo la realidad no se transforma, sino que termina por pudrirse, por revolverse contra quien la niega. Por el contrario, si no se oculta la desgracia y sus consecuencias, quien se vea inmerso en ella podrá encontrar el valor suficiente para buscar una salida.

El novelista, el cronista tradicional, no escribe “la verdad”, fabula una mentira capaz de inquietar al lector y ayudarlo a comprender o, cuando menos, a mirar desde otro lugar el mundo donde habita. En cierta medida, el escritor contradice al gallo de “El Conde Lucanor” que, escarbando entre la basura tropieza con un zafiro y, tras comprobar que no sirve como alimento, lo desecha. El zafiro que muestra la metáfora del escritor, se desliza al alcance del lector para que lo utilice como le parezca oportuno.

Además, las historias han de provocar en el lector *inquietud*. Amélie NOTHOMB, afirma: *un libro es un detonador que sirve para hacer reaccionar a la gente*. Los miles de lectores de los nuevos multiventas, leen como evasión, para olvidar... Una mercancía ofrecida como tributo al ocio capaz de devolverlos a la voraz máquina competitiva donde trabajan, se hipotecan y malviven. En el caso de la literatura infantil, el daño puede ir más allá: se pueden crear generaciones incapacitadas para saber enfrentar la dificultad y transformar la realidad, sin figuras de referencia, ni en la vida ni en sus lecturas, que le sirvan como referente para crecer.

El antihéroe

...el menor era muy delicado y no decía palabra: tomaban por retraso mental lo que era una bondad de su alma.

Ni hermoso, ni fuerte. Visto por la mirada de los suyos como inferior y dada la importancia que la mirada de los otros tiene sobre la conciencia de SER de quien es mirado, nuestro protagonista debía darse por vencido de antemano.

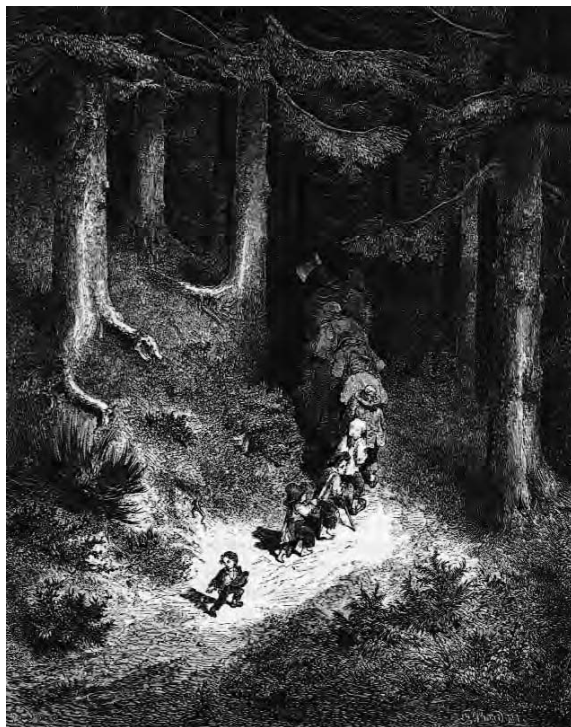
Sin embargo, es un *personaje de carácter*. Al igual que otros representantes de esta tipología: no se resigna a ser quien se espera que sea; tampoco acepta el designio del destino ni se deja arrastrar por él como lo hacen sus hermanos: *...Cuando los niños se vieron solos, se pusieron a gritar y a llorar con todas sus fuerzas*. Actitud muy propia, por ende, de los personajes en estos relatos: las princesas duermen y aceptan la espera de quien habrá de liberarlas; Bella cumple la condena de su padre como si resultara inevitable...

En cierta manera, responden al esquema de que “otro” encontrará la salida y aguardan desde la pasividad. Sumido en la confianza de un *Deus ex machina* que decida por ellos.

En las tragedias de EURÍPIDES, todos los personajes se someten a ese designio: el autor llena el escenario con prototipos atormentados, inmersos en multitud de conflictos que, finalmente, los abocan

a un callejón sin salida. En ese momento, los dioses deciden intervenir y, al modo de guardias de circulación, deciden quién hace qué tras señalar el lugar que corresponde a cada cual. Los personajes, sencillamente, se limitan a obedecer el mandato divino.

En este caso, los personajes se ciñen a cumplir su destino; asumen aquello que se espera de ellos y lo cumplen: *personajes de destino*.



Nuestro Quijote representaría, tal como defiende Rafael SÁNCHEZ FERLOSIO, la opción opuesta: opta por ser y realizar aquello que cree le hará feliz: busca la felicidad, aun cuando no la encuentre, eso termina siendo secundario. Si no puedo ser el caballero que sueño, ni vivir en el mundo ideal al cual aspiro, me refugio en la locura y reinvento la realidad y a mi mismo.



Exactamente la postura de Pulgarcito. Conoce las intenciones de los padres, ...*habiendo oído desde su cama que hablaban de cosas serias, se había levantado despacio y se había deslizado debajo del taburete de su padre para escucharlos sin ser visto.* De alguna manera, resulta más consciente de la “realidad” que sus hermanos, quienes duermen a pierna suelta. La misma realidad que lo lleva a no culpar a sus padres por la terrible decisión tomada y, por tanto, a no revolverse ni contra ellos ni contra el destino: opta por intervenir, a hurtadillas y de manera eficaz. Busca guijarros para esconderlos en sus bolsillos. Cuando eso no resulta suficiente puesto que regresan al mismo lugar del bosque en un segundo intento, utiliza su propio pan. Se arriesga en una apuesta total.

Actúa como un héroe generoso y sin vanidad. Tampoco se deja amilanar por el ogro, su esposa y sus hijas. Utiliza el ingenio para sobrevivir y salvar a sus hermanos. Además, sabe ya, recorrido su camino de iniciación, que el regreso al hogar solo puede efectuarse si él mismo aporta la solución a la pobreza. Por eso regresa cargado con el oro del ogro. *Acomodó a toda la familia.*

Como esperan los padres de los niños enviados en pateras a la búsqueda del Ogro occidental y sus tesoros.

3

“PIEL DE ASNO”: O LA TRADICIÓN DEL INCESTO

Intenta PERRAULT, en el prólogo a sus “cuentos recopilados”, justificar que no son un mero divertimento, sino que “... *no eran simples bagatelas, que encerraban una moraleja útil...*” Refiere un origen clásico para el cuento, “Piel de Asno”, hoy poco extendido entre las lecturas “adecuadas” para nuestros hijos: “*Psiquis, escrita por LUCIANO y por APULEYO, es una pura ficción y un cuento de Viejas, como el de “Piel de Asno”. Igualmente vemos que APULEYO hace que una vieja se lo cuente a una muchacha, del mismo modo que “Piel de Asno”, se lo cuentan todos los días las institutrices a los niños*”. Tal vez para cumplir con una de las funciones propias de los cuentos tradicionales: dar aviso de los peligros y pautas para enfrentarlos.

El argumento de “Piel de Asno” se centra en el incesto que desea cometer un padre con su hija. El incesto se encuadra entre los argumentos más clásicos, comenzando por el propio origen de los dioses, por tanto, en el germen de la Literatura, muy anterior a Edipo aun cuando sea ese incesto quien ha marcado nuestra cultura literaria occidental. De manera más o menos tácita, el oscuro deseo prohibido a los mortales, se agazapa desde SHAKESPEARE o TIRSO DE MOLINA hasta, Thomas MANN, GARCÍA MÁRQUEZ, YOURCENAU o Eugenio D’ORS. Casi siempre se trata del deseo de la madre y el hijo que conlleva, además, el afán por destronar en el poder al padre.

Recordemos que subyace en *La vida es sueño* y que cientos de leyendas medievales lo toman como centro argumental incluso para “reinventar” la vida del traidor Judas.

También se repite la pauta desde Edipo a Piel de Asno, de la *culpa* o el pecado como telón dramático para encuadrar la pasión y, hasta la literatura de inicios del xx no aparece descargado de prohibición y exhibido como voluntaria perversión.

Estamos ante un incesto “culpable”, cuyo pecado se centra en la mujer puesto que, de algún modo, debería haber reconocido al hijo cuando se presenta ante ella como amante. Sin embargo en “Piel de Asno”, es el padre quien desea, sin desconocimiento de origen ni relación parental, a la hija. Muerta la madre de la princesa y esposa del rey, éste, tras prometer a la difunta que solo se casaría con otra que igualara sus “dotes”, se enamora de la hija y le pide matrimonio, respaldado por “expertos” que refrendan su elección. Ella intenta zafarse y al no lograrlo, huye cubierta de suciedad y de una repelente piel de asno.

Pasa por ser uno de los cuentos más célebres y populares; ya en la época de PERRAULT se hablaba del mismo como de “el cuento”, por excelencia. La versión que ha llegado hasta nuestros días no es ésta (que tomaremos como referencia a partir de ahora), sino otra apócrifa aparecida en 1781 y considerada más apropiada para el público a quién iba destinada. Se conservaron sustancialmente el argumento, pero suavizando los detalles más escabrosos, descargando al relato del poder de perversión inicial y adaptándolo a una concepción “correcta”, donde la perversidad puede transformarse en un ligero devaneo perdonable. En esa nueva versión:

- el rey no quiere casarse por propia voluntad, sino a petición del pueblo;
- el “casuista” es sustituido por un viejo druida (se paganiza la responsabilidad, del mismo modo que CALDERÓN sitúa el reino de Segismundo en una Polonia pagana y creyente en el poder de las predicciones de los astrólogos);

- trata de evitar la voluntariedad en el deseo del padre por su hija y es ésta quien, ante la “locura inducida” del padre, le ayudará con su huida.

El relato se inserta en la tradición de los “cuentos de hadas”, cuyos sucesos no han de ser explicados sino por la propia maravilla de la magia. En esa misma tradición se insertan símbolos, a buen seguro añadidos con el paso de los años y la “contaminación” de la tradición oral; por ejemplo, el asno maravilloso que *“en lugar de boñigas soltaba monedas de oro”*, un trasunto del diablo y sus dones envenenados, aliados de la avaricia humana, un asno cuya piel, una vez desposeído del poder de regalar oro, servirá como manto preservador de la virtud; o la prueba del anillo, tema afín al zapato de Cenicienta, algo así como la prenda que ha de pagarse, en este caso perdiéndola entre la masa del pastel, para lograr lo que se desea, es decir, el príncipe adecuado.

“Piel de Asno” no deja de ser uno de esos cuentos “didácticos” en cuanto al papel que prefigura para los lectores. Son los sentimientos “correctos” que han de mostrar los personajes según su sexo:

- En ELLAS: *Adorable mitad, fiel compañera, // era tan bella y tan encantadora, de un carácter tan dulce, delicado y tan acomodado... // Tenía tal confianza en su belleza // Del rostro la hermosura, su óvalo perfecto, sus rasgos delicados, su blancura espléndida, su juvenil frescura; la nobleza de su aspecto. Y aún más su recato y discreción la prueba más segura de la belleza de su alma pura.*

- Para ELLOS:

Amable en paz, como // Temible en guerra. // Solo a sí mismo // Comparable. Era su noble porte // Y su aspecto marcial.

De nuevo las cualidades del Ser para ellos y del Estar para ellas cuyo valor se mide no por sus acciones sino por sus omisiones, no por la fuerza de su voluntad, sino por el capricho de su belleza. La

muy amada esposa y reina existe como complemento mientras que el rey es definido por sí mismo y sus valores. Ella se sabe fuerte para pedir cuando se sabe bella (confía en su belleza, es decir, conoce su valor).

Esa estructura diferencial de los modos de “estar en el mundo”, marca los comportamientos de la hija y del padre.

El cuento centra el incesto en la “petición” que la reina moribunda realiza al enamorado y dolorido rey, cuando, a sabiendas de que se curará de la tristeza y la sustituirá, le exige que la elegida sea “*una mujer más bella, mejor hecha que yo, buena y prudente...*” El autor añade un destello curioso de ironía en el dolor del rey cuando señala “*pues lloraba a destajo, como hombre apresurado que el trabajo quiere acabar al punto*”. Este llanto a destajo y las previsiones de la difunta se hacen ciertas y, al cabo de unos meses, anda el rey ya presto a buscar esposa.

Difícil tarea pues para alguien tan valioso como el viudo y tras la petición de la reina muerta, ninguno de los emisarios, recorriendo los caminos y los reino vecinos “*podieron proveer otra como ella; únicamente la infanta era más bella y un juvenil encanto poseía que la difunda al fin ya no tenía*”. O, como diría el poeta, las bellas hijas de las mujeres que tanto amamos en nuestra juventud, que nos las recrean y aún las mejoran.

Ante la evidencia, arde el rey de pasión violenta, pero ésta ha de ser vista como locura pues no cabe un rey enamorado de su hija salvo que la insania lo envenene. Requiere además la aquiescencia de un “casuista”, es decir un experto en trasladar a casos prácticos la teología moral. Más tarde, la literatura encontraría el modo de hacer biológicamente viable ese mismo deseo, convirtiendo al padre en mero padrastro de su adorada Lolita. De este modo, tan solo la edad y un cierto espíritu de protección a la menor entrarían en la esfera de lo no deseado, marginando el escabroso asunto del incesto directo. Además, el casuista se transforma en psiquiatra.

Asustada, la princesa recurre al consejo del Hada madrina: “*sería un gran pecado acceder a sus locas pretensiones*”, dice la

madrina, colocando, como en el incesto culpable tradicional, todo el hierro del “deseo”, en ella, la mujer. Añadiendo “*más sin contradecirlo, con mis trazas, hay un modo de darle calabazas*”. Es decir, no se enfrenta al poder real, ni cuestiona su locura, ni el abuso de su fuerza sobre la princesa e hija, sino que busca el modo de rechazarlo sin contrariarlo. Y las “calabazas” se basan en la petición de pruebas de ese amor, vinculadas a regalos fastuosos. Reforzando el asunto tradicional de que ellas han de ser “compradas o seducidas”.

Renovando la ironía, PERRAULT se recrea en las contradicciones de la princesa “*traspasada de dolor y alegría*” cuando el “padre enamorado” supera cada una de las pruebas (maravillosos vestidos de los cuales no se deshace la princesa y habrán de servirle para conquistar a su deseado príncipe en el futuro). Ella llega incluso a dudar: “*La princesa quedó tan admirada al ver aquel vestido de tan maravilloso colorido, que estaba a consentir determinada*”. Difícil postura cuando, el enamorado rey y padre, se mostraba siempre galante y la amaba con amor extraordinario. “*...que el amor violento, con tal de estar contento, oro y plata puede estimar en nada*”.

Finalmente, para defenderse del deseo paterno, la princesa finge acatar y someterse a la conyugal ley para huir disfrazada: asume el papel de víctima que ha de ser castigada para mantener su pureza, su “estar” en el mundo con los valores atribuidos a los personajes femeninos. La princesa frena la cólera masculina con su sacrificio, del mismo modo que Bella asume cumplir la condena de su padre, conviviendo con la Bestia para pagar el robo paterno.

La princesa de “Piel de Asno”, es obligada a esconder sus encantos puesto que estos solo pertenecen al hombre, cuando éste es el adecuado, y han de ser anulados cuando no ha llegado el príncipe y dueño apropiado: “*Ocultaos bajo esta piel horrible: nadie creará, viéndoos con tal aspecto, que algo tan espantoso pueda encerrar un rostro tan hermoso*”, en palabras de la cauta madrina cuyos consejos no evitaron el acoso del enamorado padre. En definitiva: el cofre de plomo oculta el auténtico tesoro, como la piel del asno cubre la belleza.


Y durante gran parte del relato, la princesa ha de recorrer un camino de duras pruebas para probar su virtud. Se ha de transformar en la vilipendiada Cenicienta, escondida entre la basura, como una joya preciosa que solo ha de ver quien reúna las cualidades deseables para adueñarse de ella.

Finalmente, la virtud es recompensada sin que el padre culpable cargue con ninguna de las culpas, “...*el padre de la novia, en otro tiempo de ella enamorado, que con el tiempo había purificado el fuego en que su alma antaño ardiera. Había desterrado al fin todo deseo criminal, y lo poco que en su alma generosa quedaba de la antigua llama odiosa aumentaba el cariño paternal*”.

Por si algo faltaba para el final feliz a tan escabrosa historia, y dado que los participantes no son castigados ni con la muerte, ni con la ceguera, como Edipo, ha de resultar una moraleja apropiada para los lectores: “*El objetivo del presente cuento es que los niños lleguen a aprender que exponerse al más rudo sufrimiento es mejor que faltar a su deber; que puede la virtud ser desgraciada, pero al final es siempre coronada*”.

4

“LA BELLA Y LA BESTIA”: PUBLICIDAD PARA UNA SUMISIÓN

 El primer método publicitario registrado, es decir, aquel que sirve para que el poder transmita sus mensajes sobre la conducta que espera de sus vasallos, lo encontramos en las más primitivas formas del arte (rudimentarios dibujos, orondas diosas) y más tarde en la tradición oral de los pueblos convertida finalmente en escritura. El cuento, la tragedia, la lírica y la novela, han sido los que han creado los patrones o, cuando menos, quienes los han reproducido con tanto acierto que cualquier lector desearía aspirar a ser el calco de alguno de sus héroes; los “buenos”, es decir, aquellos que triunfan porque representan la esencia misma del canon deseado.

El arte, desde sus más tempranas manifestaciones, ha creado “modelos de valor” para el hombre y “modelos de belleza” para la mujer. Ambos debían adaptarse en la mayor medida posible a esa “perfección” establecida, para ser admitidos con propiedad en su grupo social. En ambos casos, la mayor adecuación al modelo podía significar incluso la supervivencia y, en los mejores casos, la medra de rango y consideración.

El concepto de la belleza femenina, siempre conlleva un añadido ideológico, es decir, el modelo establecido comportaba, necesariamente, una completa batería de valores subsidiarios. No es casual que las mujeres chinas fueran torturadas desde niñas para dejar

deformes sus pies y ser bellas en función del tamaño de los mismos, eso suponía la práctica incapacidad para valerse por sí mismas; en el caso de las mujeres jirafa, el collar que alarga sus cuellos hasta la deformación y la dificultad para moverse, podía ser arrancado en caso de adulterio causando la muerte de la mujer. Ciertamente que estos son casos extremos y mucho más refinadamente se plantea en otros momentos históricos, pero la belleza ha sido siempre un modo de sumisión, una virtud para la obediencia y la esclavitud.

Decía MME. LE PRINCE DE BEAUMONT, autora del inmortal e inmoral relato “La Bella y la Bestia”: *Mis cuentos siempre tienden a un mismo fin, todos ellos atraen a los niños a su deber, y confío que, a fuerza de repetirles continuamente las mismas verdades, propuestas bajo diferentes aspectos, se irán imprimiendo en ellos de tal suerte que jamás se borren.* Como se verá, nada más parecido a un mensaje publicitario, a una bien organizada campaña de propaganda basada en la “repetición de verdades”, pocas pero bien definidas, hasta que se fijen en la mente del lector no como una propuesta ajena, sino como un modo propio de entender el mundo y entenderse.

Bella, heroína sin nombre en quien el adjetivo calificativo de su mejor cualidad femenina se convierte en sustantivo, resume en sí misma el paradigma de aquello que ha de ser una mujer para triunfar: bella, dócil y honesta, como se dice textualmente en el cuento; con resignación a prueba de obstáculos y con una infinita paciencia, esa que le dará tener la certeza “contada” de que la bondad se recompensa y que si a ésta se añade, como en su caso, la belleza, tal recompensa podrá llegar incluso a suponer la posibilidad de modificar considerablemente su estatus social.

Este anunciado y prometido cambio de estrato social vendido en los cuentos, se basa en el criterio incuestionable de que las mujeres deben aspirar a personificar la belleza, una determinada belleza cuajada de bondad, virtud y sumisión, mientras los hombres deben aspirar a poseer a las mujeres que la personifiquen. En tal juego queda borrado cualquier atisbo de libertad por el obsesivo deseo de “ser bella” para que otro desee poseer su belleza.

El mito de la belleza, siempre prescribe, en el fondo, una conducta y no solo una apariencia. De nada le servirá a una mujer ser hermosa según el canon de su época, valiosa e inteligente, haber conseguido duramente su triunfo profesional, si mantiene la diferencia de conducta, es decir, si no respeta la “superioridad” masculina, si no se atiene a un “mito femenino” de dulzura y resignación, de sacrificio y silencio. De no cumplir esta segunda parte de su condición de bella, se señalará su fealdad en los atributos que no la rodean como un aura que magnifique sus atributos físicos: maldice como un carretero, camina como un guerrero, fuma puros como un banquero... Ya no podrá ser Bella, la heroína del cuento.

No basta ser hermosa, la beldad sin sumisión genera rebeldes a quienes los hombres tildan de vampiresas; una mujer bella y rebelde es un súcubo maligno que “roba el alma y la masculinidad” del varón, que utiliza su lindura de modo antinatural y por tanto deberá ser duramente castigada. Tal como sucede con todas las bellas malvadas de los cuentos.

Para que Bella sea deseada por Bestia —es decir, el poder sin disfraces, repelente incluso— ha de ser, además, ingenua e inocente. La literatura hace un recorrido dual por los prototipos femeninos enfrentando las dos únicas posibilidades: o bella o inteligente, o lo que es igual, buena o perversa: Lea y Raquel en el “Antiguo Testamento”; Marta y María en el “Nuevo Testamento”; Helena y Herminia en “El sueño de una noche de verano”... Y así cientos de ejemplos que magnifican la dualidad haciendo imposible la fusión o el respeto por la diferencia. Llega a tal punto la dualidad que incluso la bella perversa que actúa de manera cerebral para conseguir sus objetivos —y por tanto actuación malvada intrínsecamente al no serle propia—, llega a tener dudas de su belleza, teme perder ese atributo como si fuera —y lo es— mucho más importante que su inteligencia y voluntad. “*Espejo, espejito mágico, ¿hay en el mundo otra más hermosa que yo?*” pregunta incansable la madrastra de Blancanieves, pese a ser descrita como una mujer muy hermosa.

Las historias, es decir las aventuras vitales, eso nos ha enseñado la literatura, suceden a las hermosas, aun cuando sea para sufrir auténticos calvarios. Solo la belleza salva de la rutina y se convierte en un bien comercial. Las demás han cometido pecado original de fealdad, pese a los enormes sacrificios para responder al modelo de belleza (como esas hermanastras de Cenicienta que intentan someter el tamaño de sus enormes pies al zapatito de cristal). De las feas todos los cuentos se burlan y son esos personajes secundarios que acaban, inexcusablemente, mal paradas y castigadas, como si la fealdad fuera imperdonable y conllevara, en sí misma, la maldad de un pecado.

La belleza solicitada por el criterio estético de la época es, en gran medida, un método para la mutilación llevándola al papel de un eunuco tortuoso que llegará a dominar al amo desde la esclavitud aunque esto le cueste la renuncia definitiva de crecer en otra dirección diseñada por ella. Así pues, Bella es la heroína por responder a los moldes, pero se trata de una heroína tramposa, como descubre COCTEAU en su magnífica película homónima. Cuando Bestia se transforma en un hermoso joven, idéntico al leñador sin recursos que la pretendía, ante la sorpresa de Bella, le pregunta:

—*¿Amabais al cazador?*

—*Sí, lo amaba.*

—*Pero también amabais a la Bestia.*

—*También.*

La paciencia de Bella, convencida de que por su belleza y cualidades podría conseguirlo todo, hizo que a la posición y la riqueza de Bestia, se uniera la belleza del hermoso joven, aunque pobre, que la pretendiera. Ella sabe que su atributo es lo único que le dará poder y ha de utilizarlo con astucia. No puede cometer errores, ni dejarse llevar por sus propios sentimientos, ha de ser fría para mantener la apariencia de bondadosa, calculadora y convencida de que, si ella responde a lo que se espera, saldrá triunfante.

Esta mujer obsesionada por su físico, se ha convertido en palabras de Jon K. GALBRAITH en elemento imprescindible de la economía: *la mujer en su papel de consumidora ha sido esencial en el desarrollo de nuestra sociedad industrial*. Es decir, se ha adueñado de la fortuna de otro y ha de ostentarla, de lucirla porque ella será el exponente del triunfo masculino colocado sobre su cuello en forma de diamantes. Ella ostentará su nueva clase, el premio por responder al modelo, en ese consumo de productos que la adornen y la distraigan de la renuncia a “Ser”: todo será apariencia, la que ella ofrezca y la que el hombre pague por poseerla.

En el siglo XIX, siglo misógino por excelencia, los hombres parecen descubrir que las mujeres han aprendido la lección y los han convertido en esclavos de sus antiguas esclavas, que son utilizados, en definitiva, por la bellas, bondadosas y tramposas mujeres que su literatura, su pintura y su filosofía, habrán creado a lo largo de la historia. El pesimista SCHOPENHAUER, afirma que *en sus corazones, las mujeres creen que el deber de los hombres es ganar dinero y el suyo, gastarlo*. Con lo cual solo se afirmaba que ellas habían introyectado, de manera perfecta, el mensaje publicitario machaconamente recibido y comenzaban a ser las “consumidoras imprescindibles” de la sociedad capitalista naciente.

Como reacción, inventaron la mujer “perversa”, la vampiresa. Ésta, era hermosa, muy hermosa, pero inteligente y astuta —véase que la inteligencia en manos de las mujeres nunca es utilizada de forma inocente o bondadosa—, una vampira del alma masculina y una ladrona de sus bolsillos. Salomé y Judith se convirtieron en símbolos repetidos de esa belleza que decapita al hombre, torpe y vulnerable, tras haber caído en la red de sus encantos.

Resulta interesante descubrir cómo ciertas novelas y películas de gran éxito en la actualidad, basan el mismo en la importancia protagonista de esas nuevas vampiresas modernas, triunfadoras y de tersos muslos que utilizan su belleza y su inteligencia para “devorar” a un apocado varón que no sabe defenderse de tales malas artes. Finalmente resulta “salvado” por otra mujer, bella pero bon-

dadosa, (volveremos a la dualidad femenina) que lo reconduce a los términos de la normalidad establecida.

El cuento de MME. DE BEAUMONT, llega al final con su moralina intacta: Bella entra en el palacio de Bestia que, transformado por las cualidades de aquella —otro papel vendido a las bellas como hadas cuya varita transmuta la brutalidad del macho en ternura doméstica—, representa todo lo que ella pueda desear. A partir del final feliz donde ponen la conclusión todos los autores, a la lectora le quedan pendientes cuestiones como:

— La belleza, como ideal, “ocupa” a las mujeres en una ardua tarea que concluye robándoles tiempo y energía para otras actividades. Se ha llegado a conseguir lo que Naomi WOLF define como “el tercer trabajo” para tenerlas ocupadas y limitadas. Esa búsqueda de perfecto ideal (diseñada por otros), puede llegar a ser tan angustiosa que coarte cualquier otra ambición o haga perder en el camino cualquier otro deseo.

La búsqueda inquietante de la belleza, resulta tan mutilante ahora como aquellas vendas que destrozaban los pies de las niñas chinas. Las vendas fueron sustituidas por corsés paralizantes, fajas deformantes y, en última instancia, por los riesgos de la cirugía y añadidos químicos al cuerpo.

— La belleza es el obstáculo, el dedo acusador para que nunca pueda jugar de igual a igual: si eres bella y triunfas, lo haces por serlo, por utilizar la hermosura como arma seductora frente al poder; si no lo eres y triunfas, en realidad, es una consolación a lo que pierdes, por no ser lo que se esperaba de ti, por renunciar a tu “esencia femenina”; triunfas con atributos “ajenos a tu ser auténtico”.

— La búsqueda de la belleza hace a la mujer consumista indispensable y, por tanto, mucho más esclava. La idea de mujer se convierte para cualquier hembra en una doncella de hierro que la encierra, la aísla y la enferma hasta matarla. Y si no la

mata, la deja gravemente incapacitada para disfrutar plenamente de la vida. Consumidora de comidas sin calorías podrá llegar a la anorexia. Su relación con el mundo se mide en: “esto engorda, esto envejece” y de este modo, toda naturalidad inicial de gusto o placer queda neurotizada por estas dos premisas.

- El canon reinante crea una profunda inseguridad permanente. En realidad, el triunfo es relativo y tiene que ver con la conservación de un determinado aspecto. El éxito profesional y personal se consigue respondiendo al prototipo (de belleza, comportamiento, juventud, agresividad controlada, ambición...) cuyos máximos valores son temporales, razón por la cual, la mujer vivirá su “reinado” pendiente de que otras más jóvenes y más bellas la destronen (como sucede con la madrastra de Blancanieves).
- Esa inseguridad crea insolidaridad: las jóvenes se convierten en rivales de las maduras porque aspiran a desbancar y no a aprender de su sabiduría y experiencia.

Decía SCIASCIA que *la peor rival de una mujer es otra mujer* y lo decía pensando esa rivalidad por conservar el puesto, es decir, la preferencia frente al varón. En este juego, la palabra suegra se ha convertido en un insulto y las relaciones de las mujeres entre sí en algo muy similar a una guerra de serrallo.

Bella, en el cuento, juega frente a sus hermanas el horroroso papel de víctima silenciosa que las humilla aún más con su silencio y su bondad mientras no mueve un dedo cuando son castigadas a ser estatuas de piedra que contemplan su felicidad permanente.

Decía John BERGER, *los hombres miran a las mujeres. Las mujeres se miran a sí mismas siendo miradas. Esto determina no solo las relaciones entre hombres y mujeres, sino también las de la mujer consigo misma*. Ellas se miran como rivales y ellos las miran como posibles candidatas que han de merecer tal candidatura. Bestia mira a Bella y la salva de un probable destino de miseria. Bella se

mira y conoce bien sus armas, mira a sus hermanas, compara en cuánto pueden convertirse en rivales y las neutraliza con una falsa bondad protegida por su belleza.

Nada inocentes resultan, por tanto, ni la literatura ni todas esas historias, devoradas por miles de adolescentes donde la más bella, la de muslos más tersos y cintura más fina, es la única y real triunfadora. No se piense que solo esta literatura ancilar o rosa, escrita para que ellas “aprendan” bien el modelo y el papel (tal como confesaba la autora de “La Bella y la Bestia”), participa del mito; también las más sesudas y pretenciosas novelas continúan diseñando heroínas hermosas porque lo feo no puede ser modelo a seguir, no está destinado al triunfo.

5

“CAPERUCITA ROJA”: LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD SEXUAL



lvidado el concepto de cuento “correctamente inocente”, hallaremos en “Caperucita roja” mucho más que una “advertencia” para la obediencia de las niñas a los adultos. Incluso podemos ir más allá del testimonio iniciático y antropológico del relato. Función ésta esencial para la transmisión de las pautas de socialización a los jóvenes del colectivo.

Todos los colectivos humanos conceden una importancia de fiesta y ritual a la transformación sexual de los niños: la pervivencia del grupo depende del número de reproductoras y de cazadores. En realidad, el tránsito supone acceder, con pleno derecho, a la vida adulta. Por lo tanto, casi siempre se imponen pruebas que “demuestren” la preparación para tal pertenencia. En el caso de los niños, pruebas que los capaciten como guerreros o cazadores; en el caso de las niñas, una prueba “física”, la menarquia, que garantice su poder reproductor. Y siempre se ha rodeado a la mutación de magia y rituales capaces de fijar en el colectivo la trascendencia del cambio.

Entrar en un mundo nuevo, supone riesgos y peligros; maravillas y dolores; desgracias y felicidad. Por lo tanto, son otros adultos quienes “dirigen” tan delicado evento.

Lo que tiene de iniciático aún podemos encontrarlo en algunas islas de la Polinesia donde las niñas, cuando sufren su primera menarquia son introducidas tres días en una cueva, preferentemen-

te con forma de animal, de donde salen ya “socialmente” transformadas en mujeres con todas las responsabilidades del resto de las mujeres de la comunidad. En realidad son “devoradas” por un animal totémico que, al engullirlas, devuelve a la comunidad un ser transformado. Como Jonás tras pasar por el vientre de la ballena.

Pero “Caperucita” es, con mucho, el relato que mejor define la búsqueda de la identidad sexual y los “peligros” que tales descubrimientos acarrea.

En el inicio del cuento recogido por los hermanos GRIMM, se nos presenta la imagen de una *pequeña y dulce muchachita que en cuanto se la veía se la amaba*. Una definición de las niñas en el justo momento en que apunta la mujer que ya promete; y ese “verla y amarla”, responde a un canon de deseo muy extendido en la literatura universal en su versión de “lolitas” capaces de enloquecer a los hombres maduros. Es su abuela quien primero reconoce los cambios en su nieta —el papel de mujer en el término de su vida sexual y, quienes jugaban tradicionalmente el papel de iniciadoras, son ellas, las mujeres ancianas quienes aún hoy mutilan a sus nietas en algunos lugares—, *le regaló una caperucita de terciopelo rojo*. El símbolo sexual de la pubertad. El rojo, color de la sangre menstrual, es también el color de la pasión, del deseo. Tan perfecto es el símbolo en el relato que nunca se dará el nombre de la niña, sino la adjetivación de su momento sexual.

Toda mutación conlleva la necesidad de pagar un óbolo por el cambio: *aquí tienes un pedazo de pastel y una botella de vino; llévaselo a la abuela, que está enferma y débil, y se sentirá aliviada con esto*. Es el precio que la propia niña llevará a la anciana para que “actúe” en el cambio. El añadido materno sobre buenos modales apoya la tesis de que éste es un relato para iniciar en las buenas costumbres a las niñas: *Y cuando llegues no te olvides de darle los buenos días, y no te pongas a curiosear antes por todas las esquinas*. Cierto, el consejo sobre el modo de actuar y también sobre el de evitar la natural curiosidad. Las niñas obedecen sin preguntas, sin “mirar” en exceso. Claro que, en el camino del bosque, Caperucita “abrirá los ojos”.

En este punto comienza el recorrido por el laberinto de la iniciación. *La abuela vivía muy dentro del bosque*, es decir, el lugar donde, como mujer, ya había realizado todo su vital recorrido sexual.

Aquí ha de presentarse “el otro”, el desconocido por diferencia sexual, el elemento conturbador y peligroso: *el lobo*. Aunque, Caperucita *no tuvo miedo de él*. Es decir, desconoce su poder porque aún no ha sido iniciada en el temor al otro sexo, tan solo se siente vagamente seducida; seducción que continúa en el diálogo que ambos personajes mantienen tras conocerse.

Casi un diálogo entre jóvenes que se conocen en el baile y desean conocer algún dato del otro para no perderse.

El lobo es uno de los animales que, a lo largo de la tradición, oral y escrita, mejor ha descrito el peligro de la seducción. Un animal tan cercano que, en algunos lugares, incluso los hombres sufrían la transformación en lobos siguiendo pautas lunares, es decir, femeninas. Un ser salvaje, libre, hermoso y dueño de una mirada hipnótica. La caperuza roja y los ojos del lobo se sitúan en el relato como dos focos de atención por entre la espesura del bosque, la espesura del deseo; caminan a la par, cada uno agazapado en su identidad bajo esos dos símbolos, incluso buscando lo mismo: uno, el seductor, con total consciencia; otra, la púber, guiada tan solo por un instinto desdibujado por desconocido.

El seductor manifiesta la fuerza del conocimiento en el juego seductor; la “inocente”, mantiene pautas a la vez de niña que no teme y doncella que coquetea con el peligro.

El lobo, jugando a la perfección la imagen del seductor hambriento que no desdeña ningún bocado, piensa en el modo de doblar su festín: *Esta joven y tierna presa es un dulce bocado y sabrá mucho mejor que la vieja; tengo que hacerlo bien desde el principio para cazar a las dos*. La avidez por el más tierno bocado, no anula el deseo por la anciana. En las novelas donde el hombre “se pierde” por los encantos de las adolescentes, el proceso, lógico por otra parte, es inverso: se seduce a la madre para acercarse a la hija. En este

caso es el seductor quien se interna en el “bosque prohibido y custodiado” por otra mujer.

El lobo-cazador, tienta a la neófita con las bellezas del bosque, fuerza su mirada sobre los encantos que ella, en su obediencia ciega, no ha mirado porque recuerda la recomendación materna: *ve con cuidado y no te apartes del sendero*. El lobo debe romper la prevención de la niña y convertir el interdicto del bosque en algo maravilloso capaz de invitarla a quedarse en él: *vas como si fueras a la escuela, y aquí, en el bosque, es todo tan divertido...* Como buen embaucador, trata de contraponer la obligación aburrida con el placer. Y parece que lo logra porque la niña *abrió los ojos*, curiosa expresión del relato para reflejar que, finalmente es el otro, el diferente a ella misma, quien primero le señala las bellezas de ese camino donde se adentra para “saber quién es”. Caperucita obedece: *se desvió del sendero, adentrándose en el bosque para coger flores. Cogió una y, pensando que más adentro las habría más hermosas, cada vez se internaba más en el bosque*. Movida por el deslumbramiento del recién descubierto mundo, su único deseo es el de profundizar cada vez más en el mismo porque cada paso hacia su interior supondrá un nuevo conocimiento. Una flor aún más deseable.

Finalmente, recogidas las primeras flores del bosque, Caperucita regresa a la obediencia de llevar comida a la abuela. Pero, internarse en el bosque ha cambiado su mirada, aquel “abrir los ojos”, ha variado la pupila de quien entró siendo niña y comienza a descubrir, aún de manera oscura, la disimilitud de cuanto la rodea. El diálogo sobre las diferencias que encuentra en la falsa abuela —el lobo disfrazado— forman parte simbólica de ese nuevo modo de mirar. Caperucita —en ningún momento se da el nombre de la protagonista, tan solo el atributo que la diferencia— descubre un ser que ya no es la abuela, sino la mujer y “pregunta”. La entrada en el bosque le ha concedido el permiso para preguntar, al igual que la primera menarquía suponía el permiso para entrar “en el cuarto de las mujeres”.



El lobo saltó de la cama y se zampó a la pobre Caperucita. En este punto acaba la versión original de la tradición oral. Es decir: la niña había entrado en la cueva, en el estómago del animal, y ya no saldría del mismo; el ser que asomaría de nuevo ya no lo haría como una niña, sino como una mujer.

Los hermanos GRIMM, dan una vuelta de tuerca al final del relato, lo “literaturizan” y terminan, correctamente. La educación iniciada con la niña que ya no vive en una comunidad primitiva, sino en una sociedad compleja regida por normas de comportamiento perfectamente establecidas. Aparece un segundo hombre: el cazador —hasta ese momento, el eje central era un triángulo de mujeres— la versión normalizada del hombre que ha de saber buscar como protector, alejándose de la atracción ejercida por el lobo seductor. Este “hombre adecuado”, dispara sobre el lobo, a la vez rival en la seducción y bestia peligrosa. El cazador se lleva la piel, la abuela recupera su merienda y Caperucita la cordura necesaria en el




camino de su nuevo ser como mujer: *Ya no te volverás a desviar en toda tu vida del camino si tu madre te lo ha prohibido.*

Ha descubierto “las flores” del placer y los ojos del seductor; ha probado el poder de su “caperuza” y el conturbador resultado; ambos conocimientos le han producido dolor, así que decide un comportamiento normalizado, el regulado por la madre, para evitar volver a ser devorada. Incluso se alía con la abuela cuando otro lobo aparece llamando a la puerta de la casa, para que el nuevo seductor termine ahogado en la artesa preparada por ellas.

Caperucita ha entrado en el mundo de los adultos. Ahora, en otro relato, ya podrá tener nombre de mujer.

6

“BARBA AZUL”: EL MONSTRUO Y EL INTERDICTO

omos hijos de la historia heredada y perpetuada a través de relatos “escritos” dueños de la versión oficial que fijaba, en forma de mitos y personajes, la trascendencia de los miedos y esperanzas humanas. Para quienes no accedían a la literatura escrita, quedaba el recurso de la oralidad. Y en esos relatos transmitidos de generación en generación, traspasando fronteras y añadiendo, limando, ampliando y versionando la primera exégesis, de un modo u otro, además de dar vida a los problemas de los antihéroes literarios, también habitaban, casi con idéntica exactitud, los mismos mitos y personajes que conformaban la oficialidad. El hombre encuentra, de distintos modos, el mismo camino para explicarse a sí mismo y al mundo y las historias, todas las historias, han nacido con ese fin interpretativo.

Los primeros personajes nos han llegado fijados e imperturbables, los otros, mutilados o pervertidos, despojados de su carga inicial emotiva y brutal, adaptados a las necesidades, modas y corrección moral de la época en que fueron redescubiertos y trasladados a los salones de la literatura oficial. Los más de ellos descafeinados, maquillados para adaptarse a la estética correcta; otros olvidados. Alguno con toda la explícita necesidad de ser arrinconados por “incómodos”. Barba Azul se encuentra entre estos últimos, por más que se intente “adaptarlo”, la fuerza de profundas raíces, las

mismas que han dado forma a nuestra cultura, no logran convertirlo en algo asimilable por aquellos lectores, los niños, a quienes hemos convertido en exclusivos herederos de nuestra más rica tradición narrativa. O mejor sería decir, por los adultos que nos veríamos forzados a responder todas las preguntas que surgirían de su lectura.

En la recopilación de PERRAULT no se encuentra un solo relato concreto de donde entresacar el drama; la tradición de la malvada curiosidad femenina es uno de los más viejos recursos literarios; curiosidad que causa desgracia y cuya encarnación lleva desde Eva —símbolo del pecado en la cultura judeo-cristiana— hasta Pandora, según Juan Eduardo CIRLOT, símbolo de la tentación perversa a la que son expuestos los seres humanos. Y en “Las Mil y una noches”, puede verse toda una antología de recursos para expresar la misma tradición: habitaciones prohibidas, manchas indelebles... La mano del recopilador francés deja patente la herencia manierista de su siglo: tanto la justificación del tabú impuesto a la mujer como la salvación posterior de la misma no forman parte de las tradiciones orales de donde proviene el relato.

De cualquier modo, la “curiosidad” de la joven, nunca será una curiosidad “aséptica”, sino una curiosidad erótica: conocer el sexo. Y tal perversión había sido históricamente “castigada” por el marido. Resulta interesante comprobar cómo en pleno apogeo del Renacimiento, pintores como Botticelli, o al menos el taller del Maestro, pintaban, por encargo, arcones de novia donde se recordaba a la joven esposa el castigo —curiosamente el degollamiento—, que le esperaba en caso de infidelidad “La historia de Nastagio de gli Onesti”, es decir, de curiosidad sexual, puesto que el matrimonio no proveía a las mujeres de sexo sino de maternidad y respetabilidad social.

Se salve o no la joven y curiosa esposa, sea castigado el monstruo o permanezca impune, la historia recorre el espinazo del lector. Puede decirse que en su interior subyacen dos temas principales:

- La fuerza del interdicto como origen de toda civilización;
- La diferenciación sexual de los seres humanos y la búsqueda de una unidad original.

El interdicto: Origen del Paraíso perdido

En el relato que nos ocupa, un hombre rico busca esposa logrando convencer a una nueva candidata para que acepte, tras comprobar ésta el grado de riqueza oficiado. Es interesante observar que el hombre no elige directamente a una muchacha: *Una de sus vecinas, dama de calidad, tenía dos hijas sumamente hermosas. Él le pidió una en matrimonio y dejó a su elección que le diera la que quisiera.* Busca “una” esposa, no “la” esposa. A quien acepta, como compensación, le regala el acceso a todos sus tesoros con una sola prohibición: *Estas son las llaves de los dos grandes guardamuebles; éstas, las de la vajilla de oro y plata; éstas.... En cuanto a esta llavecita, es la del gabinete del fondo de la gran galería del piso de abajo: abrid todo, andad por donde queráis, pero os prohíbo entrar en ese pequeño gabinete...* La riqueza ofrecida esconde un precio: la intimidad del otro, el jardín privado a donde no debe acceder. En este caso, el castigo no vendrá dado por buscar el conocimiento sexual fuera del matrimonio, sino dentro del mismo.

En los mitos fundacionales de todas las culturas, existe un Dios —o dioses—, generoso con sus criaturas que les regala el mundo creado por Él y un estado de felicidad indefinida... A cambio de una prueba que suele estar vinculada a un peligro o una prohibición. En el caso occidental se trata de un interdicto: *jamás probar el fruto prohibido.* Y los mitos sagrados traspasan su fascinación religiosa para integrarse en la vida cotidiana de las gentes: la prohibición forma parte del principio del mundo “civilizado”. Aunque colea hasta nuestros días, tuvo momentos de mayor auge y en el origen de “Barba Azul” el esplendor del mismo no debía estar lejano.

El interdicto que Dios coloca al hombre en el mito del Paraíso judeo-cristiano, se refiere al fruto del árbol de la Ciencia, es decir, se prohíbe “el conocimiento”. Se equipara la pureza con la ignorancia. Lo bueno se concentra en la inocencia ignorante, en el hombre que se deja guiar por Dios y no muestra interés por “saber”. En el relato bíblico, el candor es asunto masculino; el deseo por conocer, por

pecar, se traslada al sexo femenino: Eva desea saber qué oculta el fruto y quiere que también Adán la acompañe en ese viaje. A partir del incumplimiento, son expulsados y de nada sirve el arrepentimiento: ellos y sus descendientes heredarán el pecado. En cierta medida, la prohibición, al menos en posteriores interpretaciones, se ligó al conocimiento del sexo de ahí que solo tras comer el fruto se hable de hijos. También se concentra el castigo femenino en el parto doloroso de esos futuros hijos engendrados por la ruptura del pacto con la divinidad.

No deja de ser curioso cómo en los cuentos tradicionales, los nacimientos de las futuras princesas se efectúan de manera casi mágica, “inocente”, sin sexo.

La inocencia, el desconocimiento, se asimila con la felicidad, con la Edad de Oro del ser humano; y el papel de la mujer en la infelicidad posterior, supuso una larga tradición de persecución al sexo “culpable” de la expulsión, pasando en el medievo europeo a ser el centro de todo cuanto pecaminoso, contaminado y perverso, cabía en el ser humano. Fijemos la atención en la moraleja que PERRAULT añade como colofón de esta historia:

*Es la curiosidad una manía
Que, pese a su atractivo y apariencia,
Cuesta muchos disgustos con frecuencia...
Es, pese a las mujeres, un placer
Ligero y hartó avaro...*

Pero es la propia prohibición la que atrae y concentra todo el interés de la joven esposa: *al llegar al gabinete, se detuvo un rato, pensando en la prohibición que su marido le había hecho, y considerando que podría sucederle alguna desgracia por ser desobediente; pero la tentación era tan fuerte, que no pudo resistirla.* Y en la historia de la civilización humana, todo avance se ha producido por esa tentación a romper los interdictos. Tal vez sean dos los motores que provocan los cambios de la humanidad: el hambre para

la cual es necesario aguzar el ingenio; y lo prohibido, capaz de atraer con la misma fuerza que se teme el castigo.

La curiosidad nunca fue bien vista por las normas religiosas y si, además resulta femenina, se asimila a treta diabólica por excelencia. Y castigada: hogueras para las brujas o degollamientos para las curiosas esposas anteriores de Barba Azul que, en el relato adquiere la fiereza del Dios bíblico: generoso en sus dones, terrible en sus castigos.

La búsqueda de la unidad sexual

El relato de “Barba Azul” y sus asesinadas esposas, quedaría incompleto sin analizar la enorme carga erótica que esconde. Para comenzar, el propio personaje es “original” en su idiosincrasia: *por desgracia, aquel hombre tenía la barba azul: aquello le hacía tan feo y tan terrible, que no había mujer ni joven que no huyera de él.*

Su barba esconde un atributo sexual diferenciador: el monstruo, por castigo mágico o por pura demostración exterior de su fuerte carga de lujuria interior, como en el caso de los faunos. Y el monstruo, a la par que provoca miedo, provoca, de nuevo, curiosidad en ellas, o sea, búsqueda de una respuesta erótica. Aunque se añade, para tranquilizar al lector, una inmensa riqueza que el endriago ofrece para compensar su aspecto. También para disimular el atractivo que ejerce su “diferencia” en las muchachas. Recordemos el más moderno relato de “La Bella y la Bestia”: no resulta correcto que una muchacha “desea”, pero sí que se acomode a lo que de ella se espera, es decir buscar un marido proveedor, y será mejor o peor proveedor en función de su belleza y su bondad en la aceptación.

La joven esposa, “conoce” la existencia de esposas anteriores, *se había casado ya con varias mujeres y no se sabía qué había sido de ellas.* De donde se deduce que no es él quien oculta su pasado, es más, le ofrece el silencio sobre ese pasado que tiñe su diferencia y su

riqueza de misterio. El misterio erótico que supone siempre el otro, el ser diferente.

A este elemento masculino de “perversión simbólica”, se añade el interés de la joven por abarcar ese secreto.

El marido añade a la joven esposa una prueba: la llave. Tal vez intente probarla y averiguar si “ella” puede ser la elegida, es decir esa parte de uno mismo dividida por los dioses en la tradición



griega, recogida en el “Banquete” de PLATÓN y que también formó parte del sustrato cultural occidental, aunque de manera difusa y bordeando la prohibición. Las esposas anteriores no habían superado la prueba y sus cuerpos formaban parte de un banquete no realizado.

Devorar al otro también forma parte del amor humano: del amor filial en los juegos de falsos mordiscos; del juego de los amantes que, en metáfora casi literal, se devoran en el acto sexual. Por ende, la

figura del ogro que en gran medida representa Barba Azul, devorador de carne humana, se convierte en la quintaesencia de la perversión del amante que lleva al límite y al exceso el juego antropofágico de los amantes.

Tal vez la clave del “olvido” de este relato se encuentre en lo muy explícito de su carga erótica, a la que difícilmente puede escapar por mucho que se trate de edulcorar.

¿Son realmente las riquezas quienes inclinan a la joven al matrimonio, o pesa más en su decisión el encuentro con alguien sexualmente poderoso y diferente a cuanto conoce? Sospechando el fin que han recibido sus anteriores esposas, ¿busca ella, en cierta manera, ser devorada por el monstruo?


Es muy posible que el final de la historia se deba a una pura ingerencia del recopilador, PERRAULT, y no formara parte de las versiones orales originales, sobre todo porque muchos elementos aparecen y desaparecen en las diferentes versiones.

Al ser descubierta, recordemos que, *la llave estaba encantada*, es decir, era una prolongación del dueño, la joven esposa reclama un tiempo de clemencia, *hermosa y afligida como estaba, hubiera enternecido a una roca..., dadme un poco de tiempo para encomendarme a Dios*. En los relatos de “Las Mil y una noches”, el condenado hubiera solicitado un tiempo para dejar arreglados sus asuntos mundanos. Tiempo de espera para que sus hermanos lleguen a tiempo de salvarla: un dato curioso es que éstos forman parte de cuerpos militares: *el uno dragón y el otro mosquetero*, lo cual los ubica en la legalidad de su ajusticiamiento. Los hermanos terminan con el esposo y la joven esposa es recompensada, como en el relato de Bella, al heredar todos los bienes del monstruo. Parte de la herencia la utilizó, cómo no, *en casarse con un hombre muy cortés y bien criado...*

¿Acaso podría resultar conveniente para las jóvenes casaderas, antes de acceder a la tranquila vida matrimonial, un recorrido por los bosques prohibidos donde los faunos ofrecen su monstruosa lujuria para las siestas de las ninfas?

7

“EL FAUTISTA DE HAMELIN”: O LA MAYOR MENTIRA JAMÁS CONTADA A LOS NIÑOS

 quienes no contaron con historiadores, puesto que la miseria, el hambre y la peste no resultan atractivos y caso de vivir las guerras, los campesinos llamados a tal fin ni usaban casco ni fueron objeto de leyenda alguna, utilizaron los relatos orales para dar cuenta a sí mismos y a sus descendientes de esa historia ignorada en los manuscritos iluminados por los frailes. No se trata de una crueldad gratuita impuesta al relato para asustar en noches de invierno, sino de dar cuenta de esa crueldad que fue vivida y no debe ser ignorada. Por eso resulta doblemente dolorosa la perversión manipuladora de “El Flautista de Hamelin”, que ha llegado a nuestros días como un simple cuento centrado en la maldad del rey que no cumple la promesa de una recompensa al músico que libera al pueblo de la peste de ratas y, como medida de presión, utiliza la misma música para que los niños del reino desaparezcan.

Fijémonos en los *mitemas* del cuento que han llegado a nuestros días:

- una plaga de ratas inunda un reino y amenaza con matar de hambre a sus pobladores;
- un flautista se ofrece a eliminarlas con su música, a cambio de una bolsa de monedas;

- El rey no cumple el pacto, por tanto no paga y el flautista se venga llevándose a los niños con la misma flauta.

Ya en las muy edulcoradas versiones se dejan ver los entresijos de una verdad terrible:

Las ratas preceden, con su enloquecida invasión, a modo de anuncio, al jinete mortal de la peste. Aún no se había descubierto que la rata era portadora de la plaga, que cargaba con ella en sus lomos a través de un diminuto piojo rojo que primero las enloquecía y después las convertía en agentes transmisores. Pero ahí está la imagen de las ratas como una plaga amenazadora. Cuando la peste ataca, una vez muertas todas las ratas portadoras, la peste se lleva, en primer lugar a los más débiles, es decir, a los niños.

Pero el cuento va más allá y trata de dejar constancia de una gesta ignorada por la historia oficial. Las crónicas medievales reseñan una muy particular Cruzada, a principios del siglo XIII, en los estertores de la fiebre libertadora de los lugares sagrados, una Cruzada realizada por los niños, que abandonan sus hogares y comienzan a vagar, desde el Centro de Europa hasta alcanzar el puerto de Marsella. Por el camino se les han ido uniendo otros niños, siendo tan inmenso el número que el Papa Inocencio III se ve obligado a interceder al rey de Francia para que flete 14 barcos. Siete de los cuales naufragan en los arrecifes de Reclus, los otros son apresados por los piratas bereberes.

Aunque, ya por principio, conviene señalar aquellos aspectos que sirven como crónica social del momento en que el relato fue concebido:

- el fanatismo religioso como válvula de escape a la miseria;
- el conocimiento, de hecho, de la relación existente entre la peste y las ratas;
- el escaso valor concedido a los niños en la época.

Recordemos que, incluso en las clases altas, los niños no eran reconocidos como personas, ni inscritos en la memoria familiar, has-

ta los 7 años (la misma fecha que la tradición señala como “entrada en el uso de razón”).

Dada la escasa validez documental que representaría cualquier versión “edulcorada y revisada”, posiblemente resulte mejor analizar una magnífica obra literaria, escrita a mediados del siglo XIX por Marcel SCHWOB y que sí rinde un homenaje a la memoria olvidada de los pueblos sin notario de sus desgracias y, por tanto, al relato popular de “El Flautista de Hamelin”. Basándose en el hecho probado de esa Cruzada infantil fallida, SCHWOB relata la historia desde los puntos de vista de quienes, de uno u otro modo, intervenían en la misma. Es esta forma coral la que mejor permite entender el momento social donde surge la Cruzada y posterior narración oral de la misma.

Y es que, casi siempre, la literatura ha de salvarse a sí misma de quienes pretenden borrar sus huellas. Perdido el original relato de “El Flautista de Hamelin”, lo recuperamos en este otro relato de Marcel SCHWOB.

Relato del goliardo

En la Edad Media se designaba como goliardo al clérigo vagabundo que llevaba una vida irregular; tanto que pasó como acepción de personaje dado a la gula y a la vida desordenada. De ahí que resulte curiosa la forma en que se ve tanto a sí mismo como a los niños que inician la Cruzada “...clérigo miserable errabundo por los bosques y los caminos para mendigar, en nombre de Nuestro Señor”. A continuación señala cómo otros aún peores que él mismo en sus vicios, utilizan a los niños, “...les sierran piernas y manos, les sacan los ojos..., a fin de exhibirlos e implorar piedad”. Diríase el antecedente en los relatos de usos picarescos en nuestra literatura. Refiriéndose a los niños “*Eran peregrinos pequeñísimos. Son niños salvajes e ignorantes... No llegarán a Jerusalén. Pero Jerusalén llegará a ellos*”. Hermosa manera de incidir en que la impor-

tancia de cualquier viaje iniciático, como el Camino de Santiago en la época, no está en el lugar que se pretende alcanzar, sino en la enseñanza del propio camino.

Relato del leproso

Personaje simbólico por excelencia en una sociedad azotada por todas las plagas y curiosa la descripción que hace de sí mismo “*Ya no sé cómo es mi rostro, pero tengo miedo de mis manos. Corren delante de mí como bestias escamosas y lívidas... El Salvador no expió mi descolorido pecado. Estoy olvidado hasta la resurrección*”. Se señala la fecha exacta del acontecimiento histórico, “*Hace mil doscientos años que el Salvador los salvó*”. El autor introduce en esta voz el primer diálogo con los niños, un modo de definir la “santa inocencia” con que vagan por los caminos de Europa:

¿Quién eres?, le dije.

Johannes el teutón, respondió. Y sus palabras eran límpidas y saludables.

¿Adónde vas?, volví a decirle.

A Jerusalén, para conquistar la Tierra Santa.

Entonces me eché a reír, y le pregunté:

¿Dónde está Jerusalén?

Y él respondió:

No sé.

Siguiendo la tradición de los relatos orales donde los niños son protagonistas, el pequeño ni se asusta ni teme al leproso, trasunto de cualquier monstruo que se presentase en su camino. Y es que el miedo se padece tras la pérdida de una mirada inocente capaz de igualarlo todo.

Relato del Papa Inocencio III

Un Papa definido por la historia como activo y enérgico que luchó contra Felipe Augusto y Juan sin Tierra, además de tomar la iniciativa de la Cuarta Cruzada (famosa por el saqueo a Constantinopla de los cruzados) y de la expedición contra los albigenses, a quien el autor, sin embargo, presenta recluido en una celda de asce- ta dentro del propio palacio Vaticano *“En este lugar solitario... puedo encorvarme bajo mi fatiga terrestre... Perdóname mi papa- do, porque fue instituido y lo he sufrido... Hay grandes herejías. Nosotros debemos castigarlas despiadadamente”*.

A semejante personaje, fiel reflejo de su época, se le presenta el brete de esos niños, santos o demonios, que recorren incansables los caminos de Europa: *“Y no sé por qué sortilegio más de siete mil niños han sido sacados fuera de sus casas. Son siete mil niños en el camino que llevan la cruz y el bordón. No tienen qué comer; no tienen armas; son incapaces y nos dan vergüenza. Son ignorantes de toda religión verdadera. Mis servidores les han interrogado. Responden que van a Jerusalén para conquistar Tierra Santa... Esta cruzada de los niños no es una obra pía. Aumenta el número de vagabundos que van errantes en las lindes de la fe autorizada”*. Visión propia de la ortodoxia creyente del momento. Sin embargo, es en este relato, donde SCHWOB, entronca más directamente con el anónimo relato oral que dió cuenta, siglos atrás del acontecimiento: *“Como sabéis, Señor, el maligno se apodera gustoso de los niños. En otro tiempo adoptó la figura de un cazador de ratas, para arrastrar con las notas de música de su caramillo a todos los pequeños de la ciudad de Hamelin. Unos dicen que aquellos infor- tunados se ahogaron en el río Weser; otros, que los encerró en la falda de una montaña”*. A medio camino entre la admiración y el temor a tan inocente fe, el propio Papa se excusa: *“Mi fe ya no es la de esos pequeñines... ¿Qué señal les has dado?... ¡Siete mil! Aunque su fe sea ignorante, ¿castigarás la inocencia de siete mil ino- centes?”*

Tal vez lo más terrible del relato sea esa imagen de los niños huyendo de la seguridad de sus hogares, guiados, como ciertas aves, por un instinto anterior, tal vez perdido en la memoria de los adultos, o tal vez, lo que realmente nos asuste es, como diría Marguerite DURAS, que, “*de los niños nadie sabe*”.

Relato de los tres pequeñuelos

La parte más lírica, tierna y esclarecedora del relato se centra en este apartado. Ellos mismos se presentan y explican el modo en que “entienden la llamada de la flauta”. “*Nosotros tres, Nicolás, que no sabe hablar, Alain y Denis, nos echamos a los caminos para ir hacia Jerusalén. Hace mucho que caminamos. Fueron unas voces blancas las que nos llamaron en la noche. Llamaban a todos los niños pequeños. Eran como las voces de los pájaros muertos en invierno*”.

Tan solo los niños, como en el cuento del flautista, pueden escuchar esas voces “*Y todo el mundo se compadecía de nosotros. Porque no saben a dónde vamos y no han oído las voces*”.

De manera similar a los personajes protagonistas de otros cuentos, son los más débiles, aquellos que serían considerados ineptos para la vida normal, los elegidos para las hazañas extraordinarias. “*Hay aquí un niño que se llama Eustacio, y que nació con los ojos cerrados. Mantiene los ojos cerrados y sonríe. Es una niña la que lo guía y lleva su cruz. Se llama Allys*”.

Los héroes oficiales son guerreros de una vasta dinastía de reyes o de dioses; los héroes anónimos de los orales relatos anónimos, siempre resultan ser los menos capacitados, los, en apariencia, más débiles. Como en una interminable metáfora de David contra Goliat. Ahí radica la magia educativa de los cuentos.

Relato de François Longuejoue, clérigo

El decimoquinto día del mes de septiembre del año mil doscientos doce, tal como reseña este personaje, los mercaderes de Marsella fletan catorce barcos para librarse de la turba infantil, empeñada en cruzar un mar que se abriría para ellos y los llevaría hasta Jerusalén. No es tiempo de navegación, por el equinocio y por las falúas de infieles que surcan el Mediterráneo desde Argel, sin embargo, temen tanto la presencia de esos fanáticos infantiles capaces de cuestionar todas sus creencias, que prefieren librarse de ellos aun a sabiendas del final.

En los dos relatos siguientes, uno de Kalandar que muestra la visión desde la otra orilla, otro de la pequeña Allys, señalando ya el destino de los pequeños, añaden la lírica visión de otra mirada: la del infiel que ve llegar a otros infieles para perpetuar viejas vejaciones; la de la niña que espera aún encontrar esa Jerusalén que le devolverá la vista al pequeño Eustacio.

Relato de Gregorio IX

“No los conocí. Sus alientos frescos no han acariciado mi vejez”. Hace cuenta del balance final: “Dios condujo hacia sí a los pequeños cruzados, por el santo pecado de la mar... Siete naves zozobraron en el arrecife de Reclus: sobre esta isla levantaré una iglesia de los Nueve Inocentes”. El resto de las naves cayó en manos de los infieles que pretendían liberar.

El parecido con el relato oral de “El Flautista de Hamelin” se refiere a la narración de la extraña marcha infantil. El texto de Marcel SCHWOB se encuadra en la tradición literaria escrita, pero no dejan de ser curiosos ciertos paralelismos que también podríamos encontrar en otros relatos orales similares:

- el temor que produce en los adultos esa inocencia arrasadora, sin razones ni argumentos, que incita a los niños a realizar tareas que asustan a los adultos;

- los protagonistas suelen ser, además de niños, seres aún más débiles en función de ciertas desventajas físicas como la ceguera o la mudez.


El relato aún hoy estaría vigente si encontrara narradores: son los más jóvenes quienes suben a las pateras o cayucos; son los más niños quienes, en las fronteras del horror, sobreviven sin otra ayuda que sus manos desenterrando minas antipersona; son los soldados de todas las guerras, los que, definitivamente, muestran con sus decisiones drásticas, el absurdo mundo a donde los hemos condenado.

Sin embargo, escatimamos a nuestros pequeños el relato de esos héroes que les pertenece por historia y tradición, convirtiendo el relato de sus gestas en algo inocuo e inservible como modelo para presentes y futuras desgracias.

Por eso es necesario que sea la propia literatura homenajearlo relatos perdidos, quien nos devuelva la esencia y las historias escamoteadas en nuestra herencia.

8

“LA BELLA DURMIENTE”: O LA FIJACIÓN DEL ESTAR FEMENINO

 En la “Antropología estructural”, LÉVI-STRAUSS sostiene de manera especial que los mitos clave de nuestra cultura corresponden a enfrentamientos sociales primordiales y a la evolución de esquemas mentales e instituciones que representan dichos conflictos, hasta cierto punto, resueltos. Casi nunca debidas las soluciones al pacto, sino al principio de la supremacía del poderoso sobre el débil. Las instituciones fijan en normas la pauta mientras se condicionan los esquemas mentales de la población a las mismas por medios diferentes y complementarios: unos coactivos como el tabú; otros propagandísticos, casi siempre a través del arte.

Tales enfrentamientos funcionan por un principio de coacción, en modos polarizados, duales o binarios: Antígona (control de ritos funerarios, primacía del sentimiento), frente a Creonte (control de la Polis, primacía de la razón legal), por ejemplo. La narración oral los organiza y la literatura escrita los fija configurándolos a través de prototipos encarnados en personajes. Los héroes de la tragedia, la novela, la épica, encarnan los rasgos deseables para que los miembros de la sociedad donde se narran aspiren a imitarlos en esos mismos rasgos.

“La Bella Durmiente”, se presenta como el excelso personaje romántico fijado en el siglo XIX como el ideal femenino a ser imitado. Representaría, en el movimiento más misógino de todos los tiem-

pos, una de las escasas formas “aceptables” del “estar” femenino: *las durmientes*.

La mujer, duerme y espera, el hombre, entre tanto, actúa. La pintura romántica retrató, hasta el cansancio, a mujeres dormidas sobre lecho de agua o sobre flores (Ofelia). El sueño-muerte sacrificial, simboliza una forma extrema de obediencia femenina, con la noción dualista implícita que convertía las relaciones hombre-mujer en una simple cuestión de dominación y sumisión, creando un espacio en el cual el varón del siglo XIX podía vivir, realizar los sueños de poder sin oposición, sin competidores en la intimidad.

La ecuación muerte-sueño, se había ido cargando de morbosas implicaciones eróticas, ofreciéndosele al hombre, como mínimo, la fantasía de conquistar sin batalla: él busca, ella se oferta en el modo más aproximado a lo esperado; él elige, ella acepta. TENNYSON, poeta ducho en mitología, abanderado de la era victoriana y todas sus consecuencias, fue uno de los más importantes y tenaces precursores de esta idea.

El lecho de una doncella habría de ser su tálamo nupcial y, por tanto, se pensaba que una virgen debía estar sumida en un sueño perpetuo de inocencia hasta que apareciese el caballero elegido (y no otro) para despertarla con un beso que la llevara a la útil condición de esposa. No someterla a tal letargo podía inducirla a cometer infracciones contra el papel esperado. Recordemos que otra idea romántica de belleza femenina por excelencia, la constituían las mujeres “levemente enfermas”, con la fiebre y decaimiento de la tisis, por ejemplo, ya que la enfermedad restaba fuerzas para rebelarse, para actuar. Proliferan estos prototipos, en la pintura, la poesía y la música, así como las representaciones de Ofelia, *muerta; como dormida, en el lago*. Vírgenes oficiadas a la espera o al abandono del varón.

Y los hermanos GRIMM, cuya versión seguiremos, recopilaron y “adecuaron” sus relatos en plena vorágine romántica.

Mitemas y desarrollo del personaje

Como en un manual perfecto, se van desarrollando y cumplimentando los mandamientos requeridos para que las niñas triunfen en su papel de mujeres adultas:

- las virtudes imprescindibles;
- la adecuación social de las mismas;
- el triunfo final basado en la perfecta conjunción de ambas, reforzando de este modo el carácter “fatídico” del personaje.

También en este relato, como era de esperar, *el origen de nuestra niña no proviene de una relación erótica, sino mágica, incluso repelente: “...estando la reina una vez en el baño, saltó un sapo del agua al suelo y le dijo: Tu deseo será cumplido”. Antes de que pase un año traerás un hijo al mundo.* Como siempre, en los orígenes de los nacimientos no existe un deseo erótico, tan solo un deseo maternal o paternal.

Nace, *una niña tan hermosa* como cabe esperar del rol social: las niñas han de ser bellas como condición imprescindible a su sexo.

El origen del futuro conflicto (que no llega a tal y se resume a una mera necesidad argumental) se produce por un tonto error de protocolo (*las hadas*)... *En su reino eran trece, pero, como solamente tenían doce platos de oro... tuvieron que dejar a una en casa.*

Requisitos para el papel asignado. Las hadas invitadas van regalando los dones adecuados a la condición de la ahijada “...*La una, con virtud, la otra, con belleza, la tercera, con riquezas... En la joven se cumplieron todos los dones de las hadas pues era bella, discreta, cordial y comprensiva. De tal manera que todo el mundo que la veía la quería*”.

En “Los usos amorosos de la postguerra”, ni la propia Ana María MATUTE, habría encontrado un modelo más adecuado a la perfecta

“mujer femenina” requerida por los rancios tiempos de exclusión en el “estar” como actuante social.

Cómo evitar la curiosidad en la pubertad. Las doce hadas habían cumplido a la perfección en el diseño del modelo, tan solo la decimotercera, la excluida, había previsto el momento crucial en que los niños acceden al modelo adulto a través de algo prohibido para las niñas: la curiosidad. El peligro de cualquier indagación indiscreta en las niñas que han de asumir como bueno lo recibido, sin cuestionarlo. Nuestra protagonista, tan poco autónoma que ni siquiera es portadora de un nombre propio, llega a la edad de quince años y, por un momento queda sola en palacio: *Entonces escudriñó todos los rincones, miró todas las habitaciones y cámaras que quiso y llegó finalmente a una vieja torre...*

El castigo a su curiosidad tan solo la lleva al cumplimiento del destino previsto para evitarle el alejamiento del papel asignado: *En el preciso momento en que sintió el pinchazo, cayó sobre la cama que allí había y se sumió en un profundo sueño.* Es decir, llegado el momento en que los deseos despiertan en ella, se torna necesario sumirla en un sueño, en un estado de letargo que le impida llevarlos a cabo, que evite incluso cuestionar el destino fijado para ella. Recordemos que la literatura romántica tenía previsto el papel que correspondería entonces a esas mujeres que se negaban a “dormitar y esperar”: se transformarían en peligrosas hembras, en vampiras de la voluntad masculina, en sirenas de equívoca llamada.

Resulta curioso cómo un movimiento en principio ateo, utiliza tres figuras femeninas bíblicas, rescatadas, y pervertidas incluso en su origen, para encarnar, especialmente en el mundo de la pintura, a tan peligrosas féminas: Salomé, Judit y Dalila. Origen y causa de la desgracia masculina: la una pide la cabeza de San Juan Bautista; la otra se la corta personalmente a Holofernes y, por más que el acto sea heroico y salve a su pueblo, no se reconoce como salvadora, sino como traidora a su sexo por utilizar “armas femeninas” como la

seducción en una tarea masculina, como la guerra; la tercera corta la melena de Sansón, es decir, “le roba” su fuerza.

Para evitar que emerja semejante peligro, directamente atribuible a la maldad femenina, es menester domeñar tal instinto: con la enfermedad —la belleza romántica de la tisis—, o con el sueño.

Los hermanos GRIMM, se muestran más benévolos que otros, pues permiten que todo y todos, padres incluidos, permanezcan a su lado tan hechizados por el sueño como ella.

El secreto. Pero, la belleza y la virtud requieren además, la complicidad del enigma. Si la belleza es descarada se pervierte. Tal vez constituya la única prueba real para el varón que la desee, acrecentado, por ende, dicho deseo. *Alrededor del palacio comenzó a crecer un gran seto de espinos que cada día se hacía más grande, y finalmente cubrió todo el palacio y creció por encima de él, de tal manera que no se podía ver nada de él...*

El privilegio de contemplar los encantos se reserva al “comprador” de la misma, al marido; forma parte de la recompensa por su esfuerzo de búsqueda. Algo enraizado en tradiciones de muchas culturas: en China, tan solo el marido podía contemplar el loto dorado, es decir, los pies deformados y minimizados de la esposa; en la tradición musulmana, el rostro y el cabello pertenecen a la exclusiva visión del marido; en los más ortodoxos judíos, las mujeres se rapan la cabeza después de la noche de bodas, como regalo al esposo, pasando a utilizar pelucas desde ese mismo día...

Puede ser el todo o una parte, convirtiéndose, esa parte del cuerpo y no otra, en tabú para el resto de los hombres. En cualquier caso, la mujer vive rodeada del secreto, “del bosque” para el resto de los varones.

La espera, puede ser de cien años, como en la maldición del cuento, en cualquier caso, se ciñe al momento en que llega el candidato adecuado, *...de tiempo en tiempo, llegaban hijos de reyes y querían penetrar en el castillo a través del seto. Pero no era posible,*

pues las espinas los sujetaban, como si tuvieran manos, y los jóvenes quedaban allí, prendidos, no se podían librar y morían de una muerte atroz.

Se insiste en la absoluta falta de personalidad asertiva de quien, sin embargo, constituye el eje y centro del relato, ... *un palacio en el cual la maravillosa hija del rey, llamada la Bella Durmiente...* No es “per se” sino por ser “hija de”, y en lugar de un nombre propio, se la designa por su cualidad de Bella y su virtud de Durmiente.

Cumple su destino; nuestra Durmiente forma parte de la larga tradición de personajes “de destino”, mayoritariamente adjudicados a los femeninos, y muy especialmente en los cuentos destinados como lectura a los niños: duerme y espera la llegada del marido adecuado, sobre el cual nada tiene ella que opinar. Él la elige en función de su perfecta adaptación al patrón buscado para la esposa. Cuando el destino, los padres o la sociedad, encuentran al varón apropiado, ella se limita a la sumisa aceptación, para eso le han sido concedidos los dones de las hadas que la hicieron “bella, discreta, cordial y comprensiva”. *Habían transcurrido ya los cien años, y había llegado el día en el que la Bella Durmiente tenía que despertar.*

Al igual que en las imágenes de TENNYSON o la pintura prerrafaelista inglesa, ella se limita a officiar en su aspecto la imagen esperada: *Allí yacía ella, y era tan hermosa, que no pudo apartar la mirada, se inclinó y le dio un beso... (ella) abrió los ojos, se despertó y le miró dulcemente.*

Bajo un final tan edulcorado y al gusto de los hermosos finales felices (nada se dice, como en otros relatos, de la vida posterior al beso), se esconde la imagen diseñada como adecuada para el “estar femenino”: pasiva, hermosa y en durmiente espera.

Sin embargo, no resisto la tentación de añadirles el trozo de relato que no ha pasado la criba de lo “políticamente correcto”. Tras el beso y el reconocimiento amoroso de la Bella Durmiente con el príncipe, éste mantiene a la Durmiente alejada de su reino, es decir, viviendo en concubinato. Ya son padres de dos hijos cuando el rey,

padre del Príncipe, muere y éste decide llevar a su reino a la Bella y a sus hijos. Pero, en el reino, les aguarda la madre del Príncipe: una ogresa (tal vez por su condición de suegra). Conociendo las intenciones de su madre, nuestro Príncipe no duda en largarse a la guerra al poco de llegar y dejar bajo la peligrosa vigilancia de la ogresa a la princesa y a sus hijos. Tan grande era el peligro que, por fortuna, regresa a tiempo de sus batallas para salvarlos de la olla donde la ogresa pensaba cocinarlos.

Naturalmente, esta segunda vuelta de tuerca a la historia quedó en el olvido y no ha sido reinterpretada en ninguna de las muy numerosas revisiones, publicaciones e incluso películas que relatan la historia de Bella Durmiente.

9

“CENICIENTA”: TRIUNFO Y ADVERTENCIA DEL AMOR

Podríamos decir que el argumento de “Cenicienta” presenta tres grandes herencias, es decir, entronca con tres momentos fundacionales de la dinastía literaria: la inscrita en el pensamiento clásico y recuperada por el Renacimiento italiano sobre el triunfo final del amor; la idea del *tempus fugit* medieval teñida por la imaginaria cristiana del mundo como lugar de corrupción y cenizas, lugar de mero trámite para la penitencia; por último una idea muy presente en los cuentos tradicionales, el pago de una prenda para alcanzar el fin deseado. En el caso de Cenicienta, su zapato de cristal, casi una parte de sí misma, como las doncellas que contraían nupcias con Dios y le entregaban aquello que se consideraba más hermoso para ellas: la cabellera. Si bien es cierto que también podría decirse que el zapato en este caso, los anillos, las ajorcas o cualquier otra parte, personal y valiosa, “perdida” por las mujeres en toda la historia de la literatura, se convierte, en realidad, no en una señal para encontrar ellas un camino, sino una pista o anzuelo, para que ellos las encuentren.

Esta idea de la prenda a pagar por los personajes de los cuentos tradicionales resulta reveladora del papel asignado en función del sexo: ellas pagan para lograr el triunfo en el amor, lo cual equivale al único triunfo social aceptable; en cambio, el pago de los personajes masculinos se realiza para lograr un triunfo personal, como en el

caso de las migas de pan de Pulgarcito, sean riquezas, posición o, en definitiva, una felicidad que solo a ellos pertenece y se ubica en el campo de la acción.

El Triunfo del Amor

Casi de manera mimética aunque adaptado a los lectores “menos cultos y versados”, el relato de “Cenicienta”, repite una posible versión de “El Triunfo del Amor”, relatado por PETRARCA, naturalmente heredado de la tradición clásica, y que tanta repercusión tuvo en la pintura renacentista. Divide el poeta su obra, “Triumpho”, en seis partes, o triunfos: del Amor, del Pudor, de la Muerte, de la Fama, del Tiempo y de la Eternidad. No evita en el triunfo del Amor la ironía de avisar cómo ese amor, convertido en conyugal, puede suponer para el hombre una sumisión emocional a la mujer que lo convierta en esclavo de sus caprichos. La gran repercusión que este largo poema en tercetos tuvo en el mundo del arte llegó a sistematizar el género, inaugurando un gran ciclo iconográfico en miniaturas, grabados, bajorrelieves, tapices y, fundamentalmente, en el mundo de la pintura. En esta larga saga renacentista, el amor cabalga sobre una carroza ricamente engalanada, al igual que la preparada por el hada de PERRAULT para que su desdichada ahijada acceda a su propio triunfo.

Tampoco el recopilador de historias tradicionales, evita las admoniciones, expuestas tanto por PETRARCA como en la pintura renacentista. Tal vez el ejemplo más reconocible se deba al pintor APOLONIO DI GIOVANNI, de cuyo taller salieron innumerables reproducciones sobre el mismo asunto; la admonición viene expuesta de la mano de dos parejas de amantes famosos: Filis cabalgando a Aristóteles y Dalila cortando la cabellera de Sansón; admonición realizada en el presente relato a su inicio, como si pretendiera relativizar la bondad del triunfo logrado por la protagonista: *Un gentilhombre que casó en segundas nupcias con la mujer más activa y orgullo-*

sa... *No bien se hubieron celebrado las bodas, cuando la madrastra dió rienda suelta a su mal carácter...*

En el aviso, aun antes de comenzar la historia, se presenta la cara negativa del amor, ese que anula al hombre, que convierte al filósofo en lacayo y roba la fuerza al campeón bíblico. Si bien es cierto que en los cuentos tradicionales, los personajes masculinos se pautan pasivos, incluso increíbles en su pasividad, como el padre de Cenicienta que no vuelve a ser mentado ni en el final feliz de su hija, aunque, las virtudes dibujadas en la heroína sirven como contrapartida: el personaje femenino destinado a lograr el triunfo se presenta dócil, dulce y buena, como cabe esperar: *La pobre chica lo soportaba todo con paciencia, y no se atrevía a quejarse a su padre, que la hubiera reñido, porque su mujer lo dominaba completamente.*

El padre, como en tantos otros relatos, no cumple con su papel protector, sin embargo resulta exculpado: carece de voluntad, como el padre enamorado en “Piel de Asno”, como el padre ladrón en “La Bella y la Bestia”.

La ceniza y el guión falseado

De nuevo, la protagonista carece de nombre propio, se la designa por la sustancia que la rodea en sus duras tareas: la ceniza. Ceniza que cubre la cabeza de los penitentes, especialmente femeninos. Lágrimas y ceniza son el camino de redención elegido por las pecadoras para alcanzar la santidad, y puede resultar tan fabuloso como los cien años de llanto en el desierto de Santa María Egipciaca. Y la religión lo recuerda y festeja en ceremonias rituales como las realizadas el Miércoles de Ceniza, cuando a los creyentes se les recuerda la futilidad de cualquier emoción corporal señalando, con ceniza, una cruz en sus frentes.

Pero “Cenicienta” está estructurado al modo de un guión-culebrón. Sus penalidades son temporales, al acecho de acceder al logro social, el tiempo de “condena”, se convierte en un trámite obligato-

rio, como los duros trabajos de “Piel de Asno”, en los lugares más inhóspitos sin que en ningún caso se produzca ni reacción por parte de la injustamente castigada, ni pérdida de las cualidades que finalmente la ensalzarán. De este modo, cuando llega el momento y el marido adecuado, ella, la chica buena, dócil y pasiva, se limita al llanto desgarrado capaz de convocar los favores del destino en el cuerpo de un hada madrina:

Lloraba tan fuerte, que no pudo acabar. Su madrina, que era hada, le dijo:

Te gustaría mucho ir al baile, ¿no?

¡Ay sí!, dijo suspirando Cenicienta.

Pues bien, si eres buena chica —dijo su madrina—, haré que vayas.

¡Cómo si no hubiera demostrado esa bondad hasta los límites de la misma estupidez!

Y, para que todo resulte adecuado, el hada madrina realiza una transformación de cuanto la rodea, incluida la propia chica que tiene mucho que ver con el falseamiento de la realidad en el guión-culebrón de la vida: desear aquello que no podemos conseguir porque no está en nuestras manos tan solo convierte en estéril cualquier deseo e incluso anula la posibilidad vital. Si un niño sueña con ser astronauta, puede conducir su vida a tal fin, ya que, al menos en gran medida, está al alcance de su esfuerzo y voluntad; si sueña con que unos benignos extraterrestres lo liberen y lo descubran como el príncipe de otra galaxia, su sueño está condenado, no solo al fracaso, sino a volver estéril el guión de su propia vida.

En ningún caso se trata de la voluntad o el esfuerzo de la protagonista; la solución es mágica, sin intervención. Cenicienta, como prácticamente todas las heroínas, no actúa contra la injusticia de su castigo, se limita a esperar una solución provocada por sus lágrimas. Ella no reniega del lugar que ocupa en la casa, ni acusa de debilidad a un padre que no la protege, tan solo se queja de no poder acceder

al encuentro con su destino, con el que ella *sabe que merece*. Uno más de los muchos personajes de fátum en la larga saga de destinados a la lectura de los más pequeños.

Hábil y mágicamente transformada la mediocre realidad de Cenicienta, es enviada a cumplir con su propio triunfo, entregándole, además, unos preciosos zapatos de cristal. Por último, su madrina pone a prueba la voluntad de su protegida sometiéndola a una prueba: *...que no se quedara después de las doce de la noche, advirtiéndole que, si se quedaba en el baile un momento más, su carroza volvería a ser calabaza...*

Es decir, regresaría a la auténtica realidad de su vida, ya que los sueños son prestados hasta que no se conquistan.

Soy como me ven

Naturalmente, los atributos prestados la convierten en lo que los otros desean ver, *una gran princesa*. A imagen de los personajes de PIRANDELLO que se ofrecen no como son, sino como los otros desean verlos, “Así es, si así os parece”. A lo largo de la historia literaria, no son escasos los ejemplos de cómo son vistas las mujeres incluso por los mejores poetas; el caso más conocido tal vez se refiera a DANTE, quien “inventa” en una Beatriz con quien no cruzó ni dos palabras en toda su vida, el modelo perfecto de mujer, tanto como para convertirla en protagonista de una obra universal, “La Divina Comedia”. De este modo, preparada para ser vista de manera adecuada por simple aderezo exterior, inicia el asalto al deseado triunfo. *El hijo del rey, la colocó en el lugar más honorable y luego la sacó a bailar*.

Él ES, aunque también carezca de nombre, su atributo lo instala en una realidad incuestionable: heredará el trono por legítimo derecho que nunca ha sido cuestionado, en tanto que Ella, tan solo REPRESENTA una apariencia, tan ficticia que incluso tiene un horario prestado; a ella sí le han robado el puesto que legítimamente le correspondía en su casa por ser hija del dueño.



Y ha de representar tan bien ese papel que incluso se regodea en una bondad gratuita: *Ella fue a sentarse al lado de sus hermanas y les hizo mil demostraciones de cortesía...*

El zapato: Una parte de sí misma

Cenicienta regresa a sus cenizas, la madrastra y sus hermanastras, a la maldad, pero habrá un segundo baile porque el fátum de Cenicienta ya está en otras manos, las de su hada madrina. Y en ese baile, ella dejará una prenda: su zapatito de cristal. Curiosamente, es ésta la parte que convierte al relato de “Cenicienta” en universalmente conocido, como si toda la historia gravitara en torno a esa prenda que ha de pagar, un zapato tan especial que, por pura transparencia mágica, se convierte en una parte de su propio cuerpo.

Pierde una parte del papel que representó para que el príncipe elegido la encuentre en la realidad que habita. No se trata, como en el caso de otros príncipes literarios, en una búsqueda fetichista: el príncipe se enamora de la pieza encontrada e imagina cualidades tan preciosas como las que representa el objeto para la dueña del mismo, es decir, no se enamora del anillo, como Carlomagno, ni como el Príncipe de Piel de Asno. En este caso, la dueña ya ha sido conocida por él, tan solo ha de ser “reconocida” entre todas.

El mensaje se parece, de nuevo, a cualquiera imaginado por PIRANDELLO: si me queréis princesa, he aquí un atributo de lo que deseáis, tan hermosa e increíble como un zapato de cristal; y si me encontráis, me transformaré en la imagen que de mi tenéis.

Tan solo se casaría con aquella a quien le valiera el zapato.

Cenicienta representa el ideal de un sueño que tan solo habita en la imaginación de otro, como Beatrice, la hermosa y pasiva, tan solo existe en la imaginación de DANTE. En el presente relato, al menos ella disfrutará de la imagen que proyecta, al contrario que

en la musa del poeta italiano, la cual se limitará a gravitar por sus poemas.

Se cumple, como en el guión-culebrón, el final esperado para la injustamente tratada protagonista, sin más mérito que la paciencia para aceptar una larga penitencia y dejarse “llevar” por el destino, tal vez porque, como bien sabe, contiene en sí misma los atributos necesarios para el mismo. Tal como, explícitamente, se dice en la moraleja final de PERRAULT:


*Gentileza, bondad y gracia son
Los verdaderos dones de las hadas;
Sin ellos, de este modo,
Nada se puede, más con ellos todo.*

Finalmente, alcanza su Triunfo en el amor, pero, al contrario que Bella, prevalece su papel de bondadosa: *Cenicienta, que era tan buena como hermosa, hizo alojar a sus hermanas en el palacio, y el mismo día las casó con dos grandes señores de la Corte.*

Claro que MME. LE PRINCE DE BEAUMONT debía conocer bien las “cruelas reglas galantes” que dominaban las relaciones en los Salones de su tiempo. Basta leer, “Las amistades peligrosas”.

10

“LA SIRENITA”: EL CARÁCTER DE LA AVENTURA EN ESTADO PURO

 El mar siempre ha suscitado leyendas. Como todo territorio apenas conocido, temible en sus propias leyes e imprescindible para el hombre, ha merecido personajes propios capaces de explicar la hechizada pavora que provoca. Sin el mar, no existirían gran parte de las mejores narraciones literarias, desde Simbad al gaviero Maqrol de Alvaro MUTIS, pasando por Ulises o el capitán Ajab. Unos lo transitan, lo padecen, lo aman, lo temen, mueren bajo su manto de agua; otros forman parte de la propia mitología oculta en sus entrañas. Sirenas peligrosas capaces de embaucar al propio Ulises, dioses caprichosos que favorecen o maltratan a los marinos, temibles seres monstruosos dibujados en las cartografías señalando límites al mundo: más allá, las fauces de las bestias guardianas; tras el confín de los mares el finis terrae, el territorio de la muerte.

ANDERSEN utiliza un personaje muy enraizado en las tradiciones de países costeros como Dinamarca; que su personaje femenino sea sirena pero no perversa ni ansiosa por buscar la perdición de los hombres, probablemente se relacione con las propias mitologías nórdicas, donde las mujeres son guerreras, compañeras, diosas e incluso benignos psicopompos que conducen a los guerreros al paraíso. Además, resulta ser este relato uno de los más perfectos de su obra y su destilada obsesión por la muerte. No en balde su personaje pertenece al territorio de la parca.

La sirenita ofrece unas cuantas novedades en relación a la tradición de relatos oficialmente infantiles:

- Es un perfecto relato de aventuras, circular en su estructura, como “El Quijote” o “La isla del tesoro”: la historia comienza y termina en el mismo lugar, es decir, en los fondos marinos donde un ser hermoso sueña con el amor humano y regresa tras perderlo y perder sus poderes, condenada a ser espuma. Pero, a diferencia de los relatos de aventuras tradicionales, el protagonista es femenino.
- Su protagonista es un personaje de carácter, actúa para conseguir aquello que, por destino, no le corresponde, y asume el precio y los riesgos que comporta su actuación. Además, como en algunas novelas españolas del siglo XVI y XVII, ha de mutar su naturaleza para lograrlo. En las novelas y pasos teatrales de honor españoles, la mujer se disfraza de hombre para recuperar su honra; en el presente relato, renuncia a sus atributos de sirena para transformarse en mujer.
- Contradice la idea, hondamente enraizada en la creencia y la literatura occidental, de la sirena como un ser peligroso y malvado en su extrema belleza cuyo único objetivo consiste en atrapar al mayor número de hombres, hechizados con su canto; como en el caso de Ulises, por recordar el más conocido. Tal vez por respetar esa tradición, el autor utiliza como contrapunto a la bruja capaz de efectuar el sortilegio de la transformación, curiosamente a cambio de la voz de la sirenita. También serían las sirenas objeto romántico para señalar la eterna perversión femenina.
- Temáticamente se trata de un relato sobre la pasión, algo inalcanzable y que destila, a lo largo de la narración, especialmente en los momentos en que la sirenita y el príncipe comparten espacio, el deje de la melancolía propia del deseo insatisfecho. El deseo de un amor perfecto conduce a la muerte, parece decir el autor a través de la desdichada historia de su sirenita.

Que un ser inmortal, o casi, desee transformarse en humano pese a perder en el cambio sus poderes, ni es nuevo ni ajeno a la más antigua literatura. Se encuentra en la Biblia y el deseo de un arcángel por sentir como un humano aunque eso le condene a transformarse en el propio antagonista de Dios, es decir, en el diablo. Esta visión del diablo como un ser hermoso y digno que desea ser humano alcanza su cénit literario en MILTON y GOETHE, autor coetáneo de ANDERSEN y que veía en el hermoso arcángel un ser digno de compasión, siguiendo luego la estela en SHELLEY y BYRON quien regaló a su héroe romántico parte de esos atributos diabólicos. También en “La Cábala” se habla de la envidia de seres perfectos como los ángeles por los imperfectos mortales, “capaces de sentir amor”. Curiosa envidia que nuestro religioso autor tiñe de deseo por “conseguir un alma inmortal”.

Los pasos de una novela de aventuras

El mejor modo de seguir la historia es a través de los rituales pasos de toda novela de aventuras, relato, por demás iniciático, para el mundo de los más jóvenes.

La protagonista: una hermosa y joven sirena, aunque ya se nos advierte de su rareza: *era una niña extraña, callada y pensativa*. Esa diferencia con respecto al resto de sus hermanas, le lleva a necesidades también diferentes, como todo héroe señalado con el estigma de la diferencia: a través de una estatua de mármol de un hermoso muchacho, comienza a sentir una pasión diferente por el mundo de la superficie: *No había para ella deleite mayor que oír hablar de los seres humanos de allá arriba*. Un doble juego de espejos muy literario y repetido: sueñan los hombres con los dioses; sueñan los dioses con los hombres. Sueñan los humanos con el poder de los seres mágicos y éstos sueñan con los sentimientos de aquellos.

Toda aventura se inicia porque al protagonista le falta algo para ser feliz; bien alimentos como a Pulgarcito; bien la necesidad de sal-

var de la ruina a la madre viuda, como Jim Hawkins; bien la “obligación” de dar aviso y guardar a los niños de los peligros adultos, “El Guardián entre el centeno”. Se cumple aquí esa falta para iniciar el difícil camino del héroe. En este caso destinada a grandes sufrimientos que ya se anuncian antes de aparecer dado el carácter especial de su ser, ... *parecía a punto de llorar, pero las sirenas no tienen lágrimas, con lo cual sufren todavía mucho más. Algo que recuerda la advertencia de Thomas MANN: estáis equivocados si creéis que es mayor el sufrimiento de quien más grita.*

Cuando cumpláis quince años, se os permitirá subir a la superficie del mar... Pero eso que debiera ser una vacuna contra el mundo de los humanos, se convierte en el vehículo que la lleva a encontrar encarnado al muchacho de la estatua de mármol. En su primera salida a las superficie se encuentra con un barco donde navegaba *el más apuesto príncipe de grandes ojos negros...Era su cumpleaños.* La necesidad de sentir pasión queda depositada en el joven príncipe. Ahora su inconcreto deseo ya tiene rostro.

Una tormenta da la oportunidad a nuestra sirenita de ayudar y acercarse al, para entonces, amado: ... *el príncipe se hundió en el profundo mar. En ese momento se alegró mucho, pues vendría junto a ella, pero recordó que los humanos no podían vivir en el agua y que solo muerto podría el príncipe acompañarla al palacio de su padre.*

En un acto de generosidad negado literariamente a sus congéneres en el resto de la tradición literaria, la sirenita, no solo lo pone a salvo, sino que lo coloca en disposición de encontrar el amor. No el suyo. Aparece la primera dificultad en la larga aventura de nuestra heroína: *No pasó mucho rato sin que una muchachita llegara hasta él..., la sirena vio al príncipe revivir y sonreír a quienes lo rodeaban, pero a ella no, pues no sabía que era ella quien lo había salvado.*

Nuestra heroína ya ha avanzado los primeros pasos en un camino sin retorno, el de la pasión amorosa. *Cada vez amaba más a los seres humanos, cada vez deseaba más ardientemente irse a vivir con ellos.*

Como todo héroe, recibe información sobre los peligros de su deseo, (los mortales) *mueren y sus vidas son más cortas que las nuestras... Nosotros no tenemos alma inmortal y no podemos seguir viviendo... los humanos tienen un alma que sigue viviendo después del cuerpo...* De nuevo la eterna envidia en doble dirección. La vida de la sirenita sería larguísima y feliz; la de su príncipe corta, pero con un alma inmortal. *Yo daría todos los cientos de años que me quedan de vida para poder ser humana un solo día y tener luego mi parte de ese mundo celestial.* Este es el momento dramático cumbre en la dirección que tomará la historia porque ella, la heroína, ya ha tomado una decisión y conoce parte de los riesgos; solo resta el modo de verla cumplida, de pagar el precio correspondiente. También se le ofrece una salida, y no será la única que reciba a lo largo de la historia: *Solo si un humano te amara de tal modo que llegaras a ser para él más importante que su padre o su madre; si pusiera todo su amor y todos sus pensamientos sobre ti y el sacerdote colocara su mano derecha sobre la tuya e hicierais un juramento de fidelidad, solo entonces entraría en tu cuerpo un alma y podrías gozar de la felicidad del ser humano.*

Hermosísima la alquimia requerida para alcanzar la plena humanidad y lograr un alma: no a través de sacrificios, rituales, compras o renunciaciones, sino a través del amor. Ciertamente que todo el relato destila lírica melancólica, pero es en este punto, en este diálogo de la sirena con la abuela, cuando alcanza cuotas equiparables al de Antígona defendiendo las leyes del sentimiento frente a Creonte.

Existe a continuación un “homenaje” al embrujo de los cantos de sirenas capaces de trastocar al más avezado marino. *Voces tan bellas no existen entre los seres humanos en la tierra.* No en balde los antropólogos señalan la capacidad de hablar y entonar como el principio de la civilización inteligente, no solo habilidosa.

Llega el momento de superar la primera prueba de fuego para que la heroína cumpla su “viaje”. El encuentro con la bruja capaz de transformar su cola de pez en piernas humanas. La propia bruja se estremece ante tal deseo, *¡Te has vuelto loca!*, también sabe de la

decisión inquebrantable: *pero harás lo que deseas, aunque te causará grandes desgracias...* Y esa es la prueba definitiva de que estamos ante un personaje de carácter, que ya no le basta con ser y saberse diferente, con desear algo impensable para los seres de su condición, sino que está totalmente decidida a pagar cualquier precio por lograrlo. Y no será de saldo precisamente.

La transformación será dolorosa, no mágica, a la sirenita no se le regalará su nueva condición sin más: *beberás mi poción y entonces la cola se te rajará y se irá apretando hasta formar unas piernas..., pero dolerá como si te estuvieran atravesando con una afilada espada... Conservarás tu andar ondulante, no habrá bailarína que pueda igualarte, pero cada paso que des será como si pisaras un cuchillo afilado y sangrarás, ¿estás dispuesta a sufrir todo eso?* Si no resultara antipoético, podríamos decir que, a lo largo de la historia, a las mujeres se les ha repetido algo similar para ser bellas, desde los deformantes vendajes para lograr “pies de loto”, hasta el corsé capaz de provocar desvanecimientos nada románticos. Para colmo se le advierte de que no existe marcha atrás: *en cuanto hayas adoptado la forma humana no podrás volver a convertirte en sirena.*

No acaba aquí el inmenso precio por su osadía, la bruja le cobrará la poción: la prenda entregada para ser admitida como héroe, las migas de pan de Pulgarcito, el zapato de cristal de Cenicienta; en este caso su voz, el más precioso tesoro, porque no vale cualquier óbolo para lograr aquello que se desea, ha de ser tan vital para quien lo entrega como una parte de sí mismo. Y también un valioso mensaje para los más pequeños lectores: ni siquiera en el mundo de la magia existen regalos gratuitos y, al modo de las enseñanzas clásicas, quien desee penetrar en la diferencia habrá de pagar el estipendio, sin quejas.

Ahora entra en juego un ardid literario muy al gusto de la novela gótica: los finales superpuestos, las dobles vueltas de tuerca a la historia

Nuestra heroína entra en el anhelado mundo de la superficie, definitivamente disfrazada de hembra humana, recordemos que

para serlo plenamente ha de lograr un alma. Aquí debiera terminar la aventura y poner el autor un bello fin a una hermosa historia de amor, pero las historias de amor, y esto también resulta una buena lección, no siempre navegan en doble dirección. La sirena y el príncipe se conocen y comienza el largo cortejo de ella para lograr ser mirada con amor:

¿No me quieres más que a nadie?, parecían decir los ojos de la sirenita cuando él la tomaba entre sus brazos y besaba su hermosa frente.

Claro que te quiero más que a nadie, decía el príncipe.

Y la besaba en la roja boca y jugueteaba con sus cabellos y ella apoyaba la cabeza en su corazón para soñar en la felicidad y el alma inmortal.

Pero solo son sueños para ella, pese a todos los sufrimientos que padece con sus piernas humanas. Ella ama, él quiere e incluso los más jóvenes lectores detectan la diferencia del matiz, como señala Alex GRIJELMO en “La seducción de las palabras”. Para colmo, él inicia un viaje al lugar donde fue rescatado cuando naufragó, ignorante de que fue la mudita que ahora lo acompaña su salvadora. Y allí está una muchacha, humana desde siempre, que no se vio obligada a desear su condición ni a pagar un alto precio por serlo. Incluso la sirenita le reconoce los méritos: *la sirenita estaba ansiosa por ver su belleza, y hubo de reconocer que jamás había visto figura tan hermosa.* El príncipe declara su amor a la humana que cree su salvadora y proclama su felicidad, *...Y la sirenita le besó la mano mientras se le rompía el corazón. A la mañana siguiente de su boda, moriría y se transformaría en espuma de mar.*

A estas alturas del relato, cualquier lector entendería que un ser mágico como nuestra heroína, buscaría apoyos para salvarse, para librarse de la rival que le costará la vida y aún más *...Le esperaba una noche eterna sin pensamientos ni sueños, pues no tenía alma, no podría nunca tenerla,* pese a ello no amarga la fiesta de espon-

sales, *ella reía y bailaba con la idea de la muerte clavada en su corazón.*

Entonces se le ofrece una posibilidad de cambiar su destino: recuperar el mundo marino perdido, su figura y ser anteriores. *Vio a sus hermanas que subían a la superficie del mar tan pálidas como ella misma; sus largos y hermosos cabellos ya no ondeaban con la brisa: se los habían cortado.*

Se los hemos dado a la bruja para que nos ayudara a salvarte esta noche. Nos ha dado este cuchillo...Clávalo antes de que salga el sol, en el corazón del príncipe, y cuando su sangre caliente caiga sobre tus piernas volverán a unirse formando una cola de pez...

Ésta parece la prueba definitiva para nuestra heroína, incluso estaría justificada su actuación ante la indiferencia amorosa del príncipe. De nuevo deja claro que es un personaje de carácter, cada vez más similar a nuestro Quijote: no se deja llevar por los aires benignos del destino; decide y actúa, tan consecuente como Segismundo renunciando al amor de Rosaura.

La sirenita levantó el tapiz de púrpura que cerraba la tienda y vio a la hermosa novia con la cabeza apoyada en el pecho del príncipe; besó su bella frente, miró al cielo, donde cada instante eran más visibles los rayos de la aurora, miró el afilado cuchillo y volvió a clavar los ojos en el príncipe, que pronunciaba entre sueños el nombre de su novia: solo a ella tenía en el pensamiento... Se arrojó al mar y sintió cómo sus miembros se iban convirtiendo en espuma.


En este momento, tan solo el coro de las tragedias griegas podría subrayar un final tan generoso y desgarrado, tan acorde con la pasión amorosa... Por eso, el autor ofrece una nueva oportunidad a quien tanto esfuerzo ha realizado para cumplir su destino. Un nuevo trueque en el final.

Unos seres transparentes y bellísimos le ofrecen una posibilidad para ganar un alma, son Las hijas del aire. *Las hijas del aire tampoco tenemos alma inmortal, pero podemos conseguirla haciendo buenas obras. Volaremos hacia los países cálidos donde el tibio aire de la peste mata a los humanos y lo refrescaremos...*

Literariamente, esta vuelta de tuerca en el final hace perder la intensidad dramática lograda hasta entonces, más bien parece una concesión al tiempo en que fue escrito el relato y al deseo de buscar un final “religiosamente feliz” para un personaje tan pagano y tan contrario a la tradición como el logradísimo retrato de la sirenita. Tal vez se lo debamos a la propia confesión del autor cuando relata su vida: *Crecí devoto y supersticioso.*

11

“EL PATITO FEO”: UN FALSO MARGINADO

 Si James FINN GARNER, hubiera decidido retomar a nuestro “Patito feo” para revisarlo en sus “Cuentos Infantiles Políticamente correctos”, tal vez lo hubiera visto desde el prisma de un pato inadaptado dentro del grupo, plebeyo y feo donde lo coloca el azar, mientras se sueña entre los bellos y hermosos pertenecientes a una clase considerada por él como superior por el simple mérito de la belleza. No se trata de un patito maltratado por los suyos, la madre lo acepta pese a su fealdad, en tanto tan solo resulta rechazado en su probada incapacidad para ser como los otros; lo suyo es un caso de sueño con un mundo considerado perfecto tan solo por él, al cual desea pertenecer con tanta fuerza que incluso asume la muerte a sus manos, picos en este caso, con tal de vivir un breve instante entre quienes él, en su megalomanía, considera “los suyos”. Un príncipe destronado de un reino tan desconocido por sus compañeros de granja como para resultar molesto, no por su fealdad, sino por su grandeza disfrazada de pura desgracia.

Claro que el propio James FINN GARNER, a propósito de otro relato del mismo autor, dice “...*debemos comprender que en la fari-saica Copenhague de ANDERSEN apenas cabía esperar simpatía alguna por los derechos inalienables de toda sirena*”. Y claro, tampoco sería lógico acusar de racista a quien solo aspiraba a mejorar

su condición social, algo, por otra parte muy loable en la sociedad y religión del mismo tiempo y lugar.

Los cuentos de creación literaria como el presente, son hijos del momento social y cultural y también de las creencias y personalidad del autor. Pero, lo leerán niños de hoy y, sin ánimo de revisar o reescribir un clásico, no está de más aportar una visión de lectura crítica, es decir, ejercitar la metacrítica literaria, que no es revisión de la obra, sino interpretación, del mismo modo que se debate el posible complejo de Edipo en “Hamlet”, o se utilizan las razones de Antígona para señalar el feminismo reivindicativo en las leyes de los sentimientos como oposición a las leyes de la ciudad ejercidas por el poder. Asegura Roberto COTRONEO, para incidir aún más en ese carácter de sumisión al autor escondida en toda creación, que “...*todos los libros reflejan vivencias personales, como esponjas que todo lo absorben. Todos los libros están plagados de códigos y bajo ellos subyace una moral determinada, la del que escribe*”.

ANDERSEN, como afirma Gianni RODARI, “...*es el primer creador del cuento contemporáneo, se separó del cuento tradicional para crear un cuento nuevo poblado de personajes románticos y de objetos cotidianos, hasta de venganzas personales*”.

Y, ciertamente, existe en el presente relato una búsqueda romántica de la belleza y hasta el halo de muerte que conlleva su encuentro cuando el patito decide que prefiere morir entre los bellos a vivir en la vulgaridad. Cabría añadir, para dejar aún en peor lugar a nuestro personaje y volviendo a Roberto COTRONEO “...*Hace falta generosidad para creer en el amor de los demás, la pobreza de espíritu no conduce a nada*”, y nuestro patito no logra creer ni siquiera en el incondicional amor de mamá pata.

Puestos en antecedentes, estamos ante un relato de creación literaria no sometido a la tradición oral, pasemos a ir viendo cómo se desarrolla la historia del patito insatisfecho como si de un héroe aventurero se tratase. A nuestro personaje le falta, desde que toma conciencia de su misma existencia, reconciliarse con aquello que, en principio, debiera ser: un pato de granja. Todo el recorrido de la

aventura se transforma en una huida del lugar donde no quiere habitar, es decir su propio cuerpo, y la búsqueda del lugar donde quedarse, es decir la belleza soñada y personificada en los cisnes, desconocidos en el inicio pero reconocidos cuando los descubre. No desea, como sería normal, parecerse a quienes son oficialmente sus hermanos, sino que aspira a una desconocida, incluso por él, perfección. Como se dice casi al final de la historia: *¡Nada importa nacer en un gallinero cuando se sale de un huevo de cisne!*

Vaya, que aún quedan clases. Esa suerte de superioridad moral que supone implícitamente el autor en el patito subyace a la cultura religiosa de su país y su tiempo, aunque no tiene la exclusiva en esa concepción aristócrata de su grupo. Pueblos enteros se han considerado elegidos por Dios o por la historia y reviven en sus tradiciones esa espera al tiempo en que se hará justicia a su diferencia superior. En el caso de nuestro protagonista su elección de diferencia no viene justificada por el desamor o una especial inquina; tampoco realiza ninguna hazaña que le permita adquirir méritos para lograrla. Él ES, lo sabe por puro instinto y se limita a buscar sin conocer enteramente su esencia, pero fascinado por la misma.

Puede que la “venganza” personal del autor referida por RODARI se vincule a la biografía paterna del autor: hijo de campesinos ricos que lo pierden todo, su más ferviente deseo era poder ir al instituto, “...Mi pobre padre nunca vio satisfecho su más caro deseo, y nunca se le apartó de la memoria. Yo recuerdo haber visto una vez, siendo niño, lágrimas en sus ojos cuando llegó a nuestra casa un estudiante del instituto a encargar una botas nuevas y le enseñó sus libros”, relata ANDERSEN en el “Cuento de mi vida sin literatura”. Su padre-patito feo, será reparado de tal insatisfacción nadando entre los cisnes, no como uno más, sino como el más hermoso de todos.

En busca del lugar soñado

Para empezar, nuestro pato nace de un huevo diferente que ya le cuesta más esfuerzo a la madre pata: ... *Hay un huevo que está tar-*

dando mucho... *Voy a empollarlo un poco más.* Podría haber sido abandonado, pero su pretendida madre lo desea tanto como al resto de los patos ya nacidos. Cuando al fin asoma... *Era muy grande y muy feo.* Es la percepción que da el autor y la que perciben quienes lo rodean; sin embargo, es aceptado en esa diferencia por la figura referencial más importante: la madre, *¡Ese pollito es mío! En el fondo es muy lindo si uno lo mira bien.* Ante el rechazo inicial por parte de sus hermanos y el resto de los animales de la granja, mamá pata insiste en su defensa... *No será bonito, pero en el fondo tiene buen carácter y nada estupendamente, igual que cualquiera de los otros.* Los personajes de otros cuentos tradicionales a estas alturas, habrían asumido esa diferencia, protegida además por la madre, y le habrían sacado ventajas y provecho; en la adaptación incluso sacarían ventajas para sí y para los demás ganándose por méritos propios el respeto y la aceptación de tal diferencia. Ningún lector ve desventajas en la pequeña estatura de Pulgarcito, quien termina, con su astucia, salvando a sus hermanos y devolviendo una fortuna a los padres. Incluso esa diferencia le añade una magia, un carisma capaz de convertirlo en superior.

Pero nuestro patito insiste en “la maldad” del mundo y en su no aceptación de sí mismo: *... estaba muy triste porque era feo y todo el corral se burlaba de él.* Pese a las quejas de este falso desgraciado, no siempre es rechazado: unos patos salvajes le ofrecen compañía: *¿Quieres venir con nosotros y ser ave de paso?* Pero nuestro patito “pasa”. Después llega a una granja donde una vieja, una gallina y un gato intentan conocer cuáles son sus habilidades: *¿Sabes poner huevos? ¿Sabes arquear el lomo y ronronear y echar chispas? ¡Pues entonces calla!... Y el patito se sentó muy malhumorado en un rincón...*

Este héroe insatisfecho, en lugar de mirar sus propias faltas, lanza balones fuera: son los otros quienes no lo aceptan, quienes no lo comprenden, quienes no lo quieren.

—*¡No me comprenden!*—dijo el patito.

—*Claro que no te comprendemos... ¡No pretenderás ser más listo que el gato y la mujer, por no hablar de mi misma! ¡No te pongas*

tonto, niño, y da gracias a tu Creador por todas las cosas buenas que te han pasado!

Los argumentos de la gallina dan en la clave de algo que, hasta el momento, podía pasar desapercibido, no solo al lector, sino a todos cuantos han analizado el relato: la discriminación nunca se realiza en una sola dirección: el individuo o colectivo que, en principio la padece, termina por ejercerla en la misma dirección. Y probablemente aquí radique la mayor sabiduría, desapercibida, de este relato sobre el pato incomprendido porque, en realidad era un cisne, ¿lo sabía o simplemente aspiraba a la excelencia de una diferencia por rechazar cuanto se le ofrecía ya que, a sus ojos, resultaba vulgar y por tanto ajeno a la excelencia donde cree merecer instalarse?

Entonces llega el momento de descubrir las auténticas aspiraciones de nuestro protagonista, que nunca fueron ser aceptado y querido por quienes se suponía eran los suyos. Una tarde descubre a una bandada de cisnes: *El patito no había visto nunca aves más hermosas: eran deslumbrantemente blancas, con largos cuellos flexibles. Eran cisnes... No sabía cómo se llamaban aquellos pájaros, ni a donde volaban, pero los amaba como jamás había amado a nadie. ¡Se habría alegrado tanto si aquellos pájaros lo hubieran aceptado entre ellos!*

Curioso: no lo deslumbran las posibles habilidades, ignora si ponen huevos, o arquean el lomo... ¡Pero son hermosos! Y los ama, como no llegó nunca a amar a mamá pata que lo aceptó como hijo pese a su diferencia. Si el autor hubiera sido consciente del macabro juego de su héroe, el final del relato se encontraría aquí, en el momento en que se queda congelado por no moverse del lugar donde habitaban los hermosos cisnes. Incluso podría poner como remate una moraleja tan propia del momento literario: algo así como “no se dejen deslumbrar por la inútil belleza; traten de valorar aquello que se les ofrece y hagan méritos para ser dignos de la ofrenda”. Pero no. El patito es rescatado por un campesino. Sus penalidades entonces se limitan a un miedo a ser maltratado por los niños como

si realmente hubiera sido el maltrato la norma general de su existencia...

Como en la génesis de los culebrones, nuestro héroe ha fijado en su cabeza el ideal al cual aspira y para nada le sirve todo cuando no sea la belleza de los cisnes, es decir, la realidad. Fuera de los cuentos tan irreal aspiración lo abocaría directamente al fracaso. ANDERSEN permite a su héroe llegar al lugar deseado por él mismo, dando por terminada su aventura, pese a que la suya no puede tomarse como aventura iniciática pues nada aprende de todo lo vivido, tan solo se mantiene en su propia xenofobia a todo cuanto él no considere excelso.

Se encuentra con los cisnes. Y aquí una vuelta de tuerca más al empecinamiento de quien se considera diferente, pero diferente a todo cuanto su sentido de la estética le sugiere vulgar y anodino:

—Volaré hacia esos pájaros majestuosos. Me destrozarán con sus picos, porque yo, que soy tan feo, tengo la osadía de acercarme a ellos. ¡Pero no importa! Prefiero que me maten a ser picoteado por los patos, empujado por las gallinas, pateado por la muchacha que cuida el corral...

El discurso no resulta edificante precisamente, está impregnado del más rancio racismo de todos los relatos dedicados a nuestros menores. Mejor muerto a manos nobles. Realmente, si hubiera que reescribirlo para convertirlo en “políticamente correcto”, sería menester reciclar la prepotencia de nuestro “desgraciado” patito feo. Como nadie debe modificar la obra de ningún autor, mejor decodificarlo para nuestros lectores y no sumarnos a la gazmoña visión de quien ve lágrimas en los ojos del patito y no sus aires de incombustible, a la par que fatua, grandeza.

12

“BLANCANIEVES”: EL CAMINO DEL HORROR EN BUSCA DEL DESTINO O DEL TRONO ROBADO POR LAS HIJAS

La pasividad del príncipe Hamlet no solo inquietó al público durante años, también a hombres de pensamiento como GOETHE o COLERIDGE, quienes intentaron explicar la extraña actitud, entre cobarde y meliflua, del personaje. Sin éxito. Fue necesario esperar a que FREUD despejara el misterio aludiendo al intrínseco complejo de Edipo que late en todos nosotros: asesinar al asesino de su padre, colocaría, metafóricamente al menos, a la madre en su lecho, algo que trata de retrasar y para ello, retrasa la venganza. Bien, pues la inquietante historia de Blancanieves y su perversa madrastra encuentra parte de su explicación en el mismo complejo. O por mejor decirlo, en el necesario enfrentamiento que ha de darse entre madre e hija para alcanzar la madurez. La madre resulta ser la primera rival, una rival a quien imitar primero y asesinar después, puesto que de ella aprenderá el comportamiento erótico para luego destronarla. Los perros en cautividad, es decir obligados a una convivencia no natural, resuelven el conflicto de una manera más pragmática: mientras la madre conserve su instinto sexual, la hija se mantendrá con el suyo inhibido.

Los hermanos GRIMM, evitan la parte más escabrosa convirtiendo a la madre en madrastra y, por tanto, sujeto de cualquier maldad asumida por los lectores. Muy en su línea: ofrecen al niño lector una realidad, pero le permiten un cobijo donde soportarla. Es necesario

enfrentar la realidad, pero también ofrecer la posibilidad de subsanarla.

Una lucha contra el tiempo a través del espejo

Podemos dividir la historia en dos partes. En la primera será protagonista la madrastra, doblemente ya que es la dueña de la belleza y la actuación erótica y, a la vez, supone un corte decisivo con la segunda parte donde la protagonista pasa a ser la hijastra. Mientras la madrastra pertenece a los personajes de carácter, es decir, aquellos que actúan para lograr sus fines, aun cuando esos fines o los métodos empleados nos parezcan execrables, la hijastra formará parte de los personajes de destino, es decir de aquellos que se dejan llevar por la historia sin ninguna intervención activa por su parte.

Curiosamente, en casi todos los relatos infantiles los personajes que actúan lo hacen porque, de algún modo, no tienen asegurado su lugar en el mundo donde habitan: o bien porque los méritos para su pertenencia son transitorios, como en el caso de nuestra madrastra; bien porque hayan de ganárselo, caso de Pulgarcito y también de la Sirenita. Quienes se dejan llevar por las decisiones del destino dan a entender, en cierto modo, que ellos sí tienen un lugar en el mundo; un lugar del cual pueden estar desplazados por avatares ajenos a sus méritos o pertenencia, pero al cual regresarán de manera indefectible. Y el lector, de mimética manera, lo intuye a sabiendas de que el futuro y el final feliz pertenece a ese personaje y no a los otros. Ciertamente, salvo raras excepciones, como Pulgarcito, casi ningún personaje de carácter logra, de manera permanente, la felicidad.

La historia comienza con un nacimiento asexual, como en todos los nacimientos principescos en los cuentos: *Ojalá tuviera una hija tan blanca como la nieve, tan roja como la sangre y tan negra como la madera del marco*, desea la reina una tarde de invierno cuando una aguja pincha su dedo y caen tres gotas de sangre. Se cumple el deseo y poco después, la madre muere. El padre, protagonista por

omisión, como casi todos los personajes masculinos, vuelve a casarse pasado un año de luto.

El rey volvió a tomar otra esposa. Era una bella mujer, pero tan orgullosa y soberbia que no podía aguantar que nadie la superara en belleza. Tenía un espejito mágico y cuando se colocaba ante él y se miraba decía... Espejito, espejito....

Naturalmente le preocupa la belleza porque era el arma fundamental para mantener su estatus social, de ella no se infiere, en el texto, que tuviera un origen principesco, tan solo se menciona su belleza. En cuanto al espejo, mágico o no, en las más remotas tradiciones orientales se asimila su esencia con el robo de los espíritus. Tal vez por eso, los filósofos del romanticismo llegaron a decir que “*las mujeres tienen su alma dentro de los espejos*”. Aunque, cuando menos, nos reconocían la posesión de un alma.

Comienza la rivalidad con la hijastra (ya hemos visto que tales papeles de lazos derivados y no directos, resultarían mejor asimilados por los lectores), llega cuando la niña cumple siete años (volvemos a la edad en que los niños son reconocidos como miembros de pleno derecho en la familia) y muestra su futura belleza en todo su aún infantil esplendor.

Blancanieves, sin embargo, creció y cada vez se volvía más hermosa, y cuando tenía siete años lo era tanto como una mañana de mayo, y superaba en hermosura a la reina.

Tanto que la reina, sin intervención del desaparecido padre de la niña, decide asesinarla: *Llévate a la niña al bosque* (propone a un cazador); *no quiero verla nunca más ante mis ojos. Mátala y, como prueba, tráeme los pulmones y el hígado.*

La reina se come los pulmones y el hígado en la creencia de que pertenecen a la bella hijastra. *El cocinero tuvo que cocerlos con sal y la malvada mujer se los comió.*

Esta antropofagia que puede parecernos hoy brutal fue, durante milenios, práctica común entre los humanos: se devoraba al enemigo, no por maldad, sino con el respeto debido y la intención de apropiarse, vía banquete, de sus virtudes. Además, el sacrificio de los

hijos a los dioses para lograr sus favores, estuvo tan extendida que incluso se recoge en la Biblia, cuando Abraham sacrifica a su hijo Isaac; aunque, en el último momento Dios le manda sustituirlo por un cordero. En realidad un modo novelado por los rabinos para convencer al pueblo judío de abandonar una práctica heredada de los vecinos pueblos semíticos.

En China, la costumbre por necesidad de devorar a los recién nacidos en épocas de hambruna, se convirtió en una refinada técnica para combatir el terror al envejecimiento. Un terror que comparte nuestra madrastra, capaz de cualquier acto, malvado, perverso, antinatural o de cualquier tipo, si con él consigue seguir siendo “la más bella ante el espejo”. Una película de terror, “Los Dumplings” del director hongkones FRUTI CHAN, unifica la vieja práctica de devorar a los recién nacidos para sobrevivir, con esa otra “necesaria supervivencia” de la eterna juventud en nuestra sociedad: la obsesión por no envejecer lleva a Qing una hermosa mujer a buscar los servicios de Mei, sus mágicos “Dumplings”, en cuyo relleno utiliza la carne de fetos. El terror aumenta cuando, para que los efectos de semejante antropofagia resulten más eficaces, la carne ha de pertenecer a un feto de cinco meses.

Zapatos de fuego

Con todo, nuestra madrastra está condenada al fracaso. La belleza es un bien fútil y, al igual que en los culebrones, ha de llegar la victoria y el reconocimiento a quien “lo merece por destino”. Blancanieves ha de transitar por su propio laberinto, ese territorio de alboroto hormonal, dudas de identidad y caminos difíciles, en este caso el bosque donde le permite seguir viva el cazador, compadecido, cómo no, por su belleza: *Como era tan hermosa, el cazador se compadeció.*

Por suerte para la hermosa niña, encuentra cobijo en la casa de siete enanitos. Estos personajes han de cumplir en el relato el papel correspondiente al de los padres auténticos, o al menos a la idea

políticamente correcta que nos hemos forjado para ellos, pero, para librarlos de cualquier posibilidad erótica, son reducidos a un papel añinado. Los enanos de las leyendas nórdicas habitan en los bosques y tienen un tamaño reducido, pero viven sometidos a las mismas pasiones de los humanos. En este caso, el modo de castrar cualquier emoción lo ponen los autores en el lenguaje que utilizan: *En la casita todo era pequeño, pero tan gracioso y estaba tan limpio que no se puede ni decir...*

Los diminutivos en los nombres y los adjetivos para designar el escenario, sitúan al lector ante siete niños, no ante siete adultos, con lo cual Blancanieves queda al margen de los peligros que la acechaban bajo la “no protección paterna” y la “persecución” de la madrastra. Entra en el reino de los niños, como Peter Pan, donde los pequeños están a salvo de las maldades adultas. El dialogo-interrogatorio de los diminutos salvadores a la bella niña, es otra obra maestra del rol “inocente” que han de asumir los siete enanos.

Le asignan, entonces, un papel de espera: *Si te quieres ocupar de nuestra casa, cocinar, hacer las camas, lavar, coser y tejer, y tenerlo todo en orden y limpio, te puedes quedar con nosotros y no te faltará de nada.*

En realidad, lo que cualquier padre asignaría a su hija casadera hasta llegar el momento de entregarla a su destino de adulta. Con un añadido de vigilancia y cuidado con la madrastra que puede fácilmente traducirse por los peligros y tentaciones eróticas: *Ten cuidado con tu madrastra; pronto sabrá que estás aquí. No dejes entrar a nadie.*

La tentación y la “muerte de la infancia” se anuncian en esa visita; tentación a la cual sucumbe, como era de esperar y, por dos veces, su esperable curiosidad casi consigue acabar con la niña. Las tentaciones de la madrastra, curioso personaje que carece de nombre propio y se define por su función en la historia, lo cual le concede un protagonismo por “necesidad de actuación”, sin independencia personal, se parecen a los “avisos” de los peligros que aguardan en el mundo a los niños, relatados por los padres a través de siniestros personajes que los buscan para robarlos, para arrancarlos de su infancia.

Una manzana envenenada logra, en el tercer intento, el propósito de paralizar el futuro de la heroína. El paralelismo con el fruto bíblico es tan obvio que apenas merece otro comentario. La fruta de la tentación deja a nuestra bella convertida en otra hermosa durmiente. De nuevo, a la espera del hombre adecuado que habrá de convertirla en esposa, es decir, cumplir con su destino de mujer y, esta vez, a salvo también de la propia curiosidad de la niña.

Y la durmiente ha de tener un habitáculo apropiado, que la preserve y a la vez la ofrezca en observación a quien habrá de venir. *No podemos meterla en la negra tierra. Aseguran los cuidadores. Por lo tanto: Construyeron un ataúd de vidrio, y con letras doradas escribieron su nombre y que era una princesa. Colocaron el ataúd en la montaña y uno de ellos permanecía allí siempre de guardia.*

Tres apuntes esenciales para la historia:

- el ataúd-urna de cristal, que protege pero exhibe, colocado en lugar bien visible;
- el anuncio, en letras de oro, de su alcurnia para que nadie se llame a engaño con la durmiente;
- la vigilancia protectora del tesoro que aguarda al auténtico dueño.

Y, naturalmente, aparece el príncipe, quien intenta la compra de la bella: *No la damos por todo el oro del mundo.*

Aseguran los enanos, muy en el papel amoroso de padres tiernos; sin embargo están dispuestos a entregarla cuando conocen las intenciones amorosas del príncipe. Los enanitos son, en este momento, y como señala MARTÍN GARZO: *“Los padres que lloran. Han quedado hechizados por esos príncipes y princesas de otro que son todos los niños, y saben que antes o después, tendrán que dejarles partir”.*

Este debería ser el final definitivo de la presente historia, pero los hermanos GRIMM dan una curiosa vuelta de tuerca al mismo y retornan a la madrastra y su espejo mágico. Una vuelta cruel, como la propia vida y el propio destino de la belleza femenina. Blancanie-

ves se casa con el príncipe e invita a la boda a la *horrible* madrastra. Como en “La Bella y la Bestia”, se convierte en espectáculo obligatorio la felicidad triunfante de la dueña del destino, a quienes trataron de impedirlo. Destronada ya por el espejo, no logra evitar la curiosidad y: *Se decidió a ir a ver a la joven reina.*

Con una crueldad similar a la prevista por MME. LE PRINCE DE BEAUMONT, a la madrastra le espera una tortura, curiosamente practicada por la Inquisición a las mujeres acusadas de libertinaje sexual: unas sandalias de hierro candente, sobre las cuales saltará hasta caer muerta.

Definitivamente, se cumplen en esta historia todas las previsiones descritas, un siglo más tarde, por FREUD para explicar las complejas relaciones entre padres e hijos, entre madres e hijas, que han de “asesinarse” simbólicamente, para poder acceder al rol sexual adulto. Tal vez la lectura, completa y sin edulcorantes, para nuestros pequeños, tendría que verse como un modo de anunciar las complejas relaciones con los padres y transformar la culpa que puede acarrear el enfrentamiento con los mismos en un paso “normalizado” de crecimiento y maduración. Evidentemente sin llegar a la condena de los zapatos de hierro candente, ni a la contratación de un cazador para que arranque los pulmones y el hígado de los hijos.

Quisiera mencionar una increíble y espeluznante recreación de Blancanieves, relatada e ilustrada por Ana Juan: “Snowwhite”. El tebrismo de la historia se acentúa con unas ilustraciones dramáticas en blancos y negros, donde el “rescatador” se transforma en violador ... *Snowwhite ahora sabía que no solo más allá de los muros vivían las fieras que habitan el bosque.* Y tal vez, movida por la misma historia frustrante de su madre: *los días se sucedían uno tras otro y deseó, al igual que su madre, una hija que acompañase su soledad.* Tampoco deja sin castigo, un tanto poético, a la cruel madrastra: *Una noche de verano, cuando Lady Hawthorn tomaba su habitual baño de luna, se apreció mucho más hermosa que de costumbre reflejada en la laguna, ... e intentó atrapar su propio reflejo.*

13

“EL SOLDADITO DE PLOMO”: O DE LA TRAGEDIA CLÁSICA EN LA CAJA DE LOS JUGUETES

Andersen compartió siglo, aunque no inquietudes literarias, con E.T.A. HOFFMAN, quien tiene un relato similar al presente, famoso especialmente por el ballet que inspiró a CHAIKOVSKI, “Cascanueces y el rey de los ratones”, las similitudes se terminan en la utilización del plano “irreal” de los juguetes adquiriendo vida propia, ya que, en el caso de HOFFMANN, niños y juguetes interactúan imprimiendo vida a Cascanueces quien se enamora de la niña Clara aunque finalmente toda la aventura termina por convertirse en un sueño de la pequeña.

ANDERSEN mantiene la melancolía de sus finales, felices en un plano, tristes en otro: los amantes quedan unidos para siempre, pero en la muerte, asunto recurrente del autor. Claro que, al tratarse de juguetes, la trasgresión podía ser permitida.

Nuestro danés tiene clara conciencia de no ser un recopilador de los cuentos tradicionales, “El cuadernillo” (se refiere al primer volumen de sus cuentos) se cerraba con uno original, que pareció agradar más que los demás, pese a que estaba bastante relacionado con un cuento de HOFFMANN. Cabría preguntarse si “gustó”, precisamente por no ser del autor alemán con toda su carga de malditismo. Estamos, por tanto, frente a alguien con clara conciencia de ser un creador literario, de ahí dos diferencias sustanciales en la trama de su historia:

- Una defensa a ultranza del importante “honor militar” basado éste más en formas que en esencias, capaz de impedir al pobre soldadito solicitar incluso ayuda para ser salvado o permitirle llorar, aun cuando fueran *lágrimas de plomo*. La Primera Guerra Mundial pondría en serio jaque tal idea del honor militar, como la literatura posterior demostró. Y también resultaría impensable en un “héroe popular” como aquellos que transitan por los cuentos de tradición oral popular, donde la supervivencia es lo importante y la picaresca esencial para lograrla. El héroe de nuestro relato se inscribe en la, ya para entonces decadente, esencia de los héroes clásicos, justo cuando comienzan a ponerse en boga los héroes del romanticismo negro, o gótico, más cercanos a la maldad de un arcángel caído (GOETHE ya había reivindicado el heroísmo hermoso y maldito del diablo) y al deshonor oficial por perseguir el honor de los sentimientos.
- El amor romántico, voluntario y no adscrito al desarrollo lógico de la historia; es decir, el soldadito y la bailarina de papel se eligen a sí mismos, sin esperar a que sea el destino quien los una “por necesidad narrativa”, como sucede en los relatos tradicionales. Claro que, para equilibrar, el autor convierte su pasión en una historia de amor triste, porque ha de esperar a la muerte para concretarse y posibilitarse.

Una historia entre iguales

No es casual la elección del juguete, los soldaditos de plomo fueron uno de los juguetes más preciados durante años por los niños para representar en sus juegos el papel deseado al ser adultos: “*soldaditos de plomo*” *gritó el niño dando palmas*. Algo no lejano a nuestra cultura donde la tradición juguetera exige la misma identificación, eso sí, con otros uniformes y otros materiales. Pero a nuestro soldadito le falta una pierna: mantiene la mirada al frente y la

postura firme de sus compañeros, pero el plomo de la cuchara no alcanzó para terminarlo y le falta una pierna. No es un soldado normal. Y es justo por esa “diferencia” por la cual “merece” la historia y el protagonismo en la misma, al igual que otros “diferentes” en los cuentos tradicionales. Y claro, la bailarina también “...y tenía una de las piernas tan levantada, que el soldadito de plomo no llegaba a verla y creyó que solo tenía una pierna... ¡Tengo que conocerla!

El amor busca la identidad en el otro para salvar la diferencia. Esa vieja máxima de “almas gemelas”, o trozos separados de la misma estrella, o naranja platónica, en realidad responde a la necesidad del amante por identificarse en el otro, tan disímil como el mismo y crear una “nueva entidad” hermanada por la común disparidad.

En una versión primera atribuida al autor, los dos amantes llegan a tener una relación negada en la versión definitiva. Así cuando el troll, o diablejo en esa anterior, lo amenaza, existe una respuesta de ella:

—*¡Eh, tú!, ¡Deja de mirar a la bailarina!*

El pobre soldadito se ruborizó, pero la bailarina, muy gentil, lo consoló:

—*No le hagas caso, es un envidioso. Yo estoy muy contenta de hablar contigo.*

En la versión más conocida se limitan a miradas tiernas, por parte del soldadito; ella, en su papel, permanece estática.

El troll, o el diablejo, según las versiones, ejerce el papel de vigilante del orden, de la moral establecida. Recordemos que ANDERSEN no “recopila” los cuentos tradicionales como los hermanos GRIMM, los utiliza, a ellos, a su evocación y a los supuestos lectores a quienes van dirigidos, por lo tanto, cualquier “descarrilamiento” del orden imperante y que trasiega por multitud de esos cuentos tradicionales, por no decir en todos ellos, no tiene cabida en este autor con plena

conciencia de ser un creador literario de sus propias historias, no de las dictadas por la tradición, pero sí dirigidas a un muy específico grupo social, selecto, burgués y esencialmente femenino, a quien él mismo leía en concurridas audiciones públicas.

Estructura de tragedia clásica

Nuestro soldadito, su amada, el troll y los demás juguetes son, por definición, los personajes que más se parecen a los de una tragedia griega, de Sófocles, por ejemplo. Personajes condenados a vivir peripecias no buscadas y que, finalmente, se ven abocados a que sea el destino, el fátum, quien decida su participación en la misma. Y, al igual que en las tragedias clásicas, existen dos planos en la misma:

- el de los humanos que “padecen” la historia, en el caso del presente relato representados por los juguetes.
- el de los dioses, quienes finalmente, deciden la suerte que han de correr los humanos, personificados aquí por los niños; al igual que los adultos ejercen la jerarquía de los dioses como dueños del destino de los más pequeños.

Son los niños quienes colocan al soldadito de plomo en la ventana y el viento, o el troll, culminan el acto haciendo que “...*de pronto, la ventana se abrió y el soldadito cayó de cabeza desde el tercer piso*”.

De este modo, nuestro héroe se ve abocado, sin desearlo ni buscarlo, a un viaje iniciático que, tal y como parecen establecer los dioses, culminará en brazos de la bailarina, aunque, naturalmente, todo parece confabularse contra esa unión.

El soldadito ha de cumplir con su papel de soldado, al fin y al cabo eso es, aunque su cuerpo en lugar de ser de carne sea plomo. Así, cuando la criada y el niño bajan a buscarlo no lo ven “...*Si el soldadito hubiera gritado ¡estoy aquí!, habrían podido encontrarlo, pero*

no le pareció conveniente gritar, pues iba de uniforme. Y, como en las mejores tragedias, el personaje ha de responder a su papel, incluso a riesgo de su propia vida, puesto que por encima está el honor.

En ese viaje del soldadito, no es él quien interviene, se deja llevar y son “las circunstancias” quienes lo van empujando, literalmente, por el riachuelo de la cloaca, y figuradamente, porque no existe ninguna voluntad ni deseo en él por intervenir. Su naturaleza de juguete lo aboca a la quietud, lo cual no impidió antes el enamoramiento. “*Me pregunto si podré regresar a casa*”, pregunta retórica puesto que ni una sola iniciativa parte del mismo para hacer realidad tal deseo. Simplemente, se deja llevar. Algo totalmente opuesto a los protagonistas de las aventuras tradicionales, caso de Pulgarcito, abocados, por las circunstancias, a un devenir donde no solo intervienen, sino que manipulan para sus propios fines.

Y en los momentos peores, se reafirma en su papel de valeroso soldado, evidentemente tan solo para dejarse llevar, cuando el barquito de papel se hunde y el agua le cubre la cabeza: *Entonces pensó en la preciosa bailarina a la que no volvería a ver más, y en los oídos del soldadito de plomo sonó la canción:*

*¡A marchar, soldado, a marchar,
ante la muerte no debes temblar!*

Un código de honor muy al gusto militar, sin cuestionarse la justicia o injusticia de esa muerte, sin rebelarse siquiera contra ella: asumiéndola como si formara parte de los deberes inherentes al uniforme que porta. ¿Cuántos consejos de guerra se celebrarían poco después, durante la Primera Guerra Mundial, por cuestionarse tal honor? Pero, un escritor como ANDERSEN no podía permitirse cuestionar esas reglas militares, embellecedoras y sublimes sabiendo que la lectura de sus cuentos se dirigía a esas señoritas que miraban arrobadas los llamativos uniformes.

La trasgresión gótica de su coetáneo HOFFMANN no tiene cabida en este danés. Curiosamente, ambos comparten también el gusto

por la composición musical, ambos sin descollar en dicho ámbito. Además, ANDERSEN aspira a la creación “propia” con más ahínco que otros a la recopilación de cuentos populares. Este relato fue leído, o contado, desde el escenario Real y en teatros privados, luego no podía saltarse determinadas normas tenidas en su época por “correctas e inapelables”.

Continuando el ritual de la tragedia, para regresar al origen de su aventura, ha de ser devorado por un pez, donde, como Jonás, optó por esperar qué le tenía reservado el destino: ...*el soldadito de plomo era valiente y seguía allí tumbado muy firme y con su fusil al hombro*. Ridículo, optaría por pensar un lector crítico.

En el interior de ese pez llega a la casa de donde lo expulsó el destino para concluirlo.

El amor triste o la felicidad en la muerte

Tal vez en el final de esta historia quede más patente incluso que en el final de “La Sirenita”, el gusto romántico, con el añadido en su caso del final tristemente feliz. Su soldadito no es un amante desgarrado, ni tiene ninguno de los perfiles al gusto de héroe romántico; en su apatía se parece más a los personajes masculinos más convencionales, esos cuya participación se limitaba a dar cabida al desarrollo del drama: besar a la durmiente; elegir a la más bella; abandonar el reino para que suceda aquello que ha de suceder..., etc.

El soldadito y la bailarina se amaron al reconocerse diferentes al resto, algo que no veía bien el guardián del orden entre los juguetes, entonces: cómo conseguir que triunfe el amor y lo correcto al tiempo y sin los desgarros de héroes románticos como Heathcliff, un malditismo jamás tolerado por ANDERSEN. La respuesta al dilema está en la resolución de la presente tragedia. Y, definitivamente al estilo del autor, el final representa un círculo casi perfecto que se abre y se cierra en el mismo lugar, eso sí, sin que reciba castigo el troll por su negativa participación en la historia de amor, como si las

leyes oficiales esperasen, a la par, ver triunfar el amor romántico pero recibiendo el merecido castigo a su osadía.

Todo parece concluir con el regreso del soldadito a la casa donde está su amada bailarina; podría esperarse un final feliz viviendo ambos en el castillo donde baila permanentemente su amada, pero el autor da una vuelta de tuerca al final: *En esto, uno de los niños tiró al soldadito a la chimenea, sin dar ninguna explicación para ello. Seguramente sería culpa del troll.*

Bueno, o del destino, o del simple capricho de los dioses que disfrutan añadiendo pesares a los humanos con quienes juegan mientras los abocan a la tragedia. Aquí se añade un curioso detalle del más puro romanticismo: *El soldadito de plomo quedó deslumbrado y sintió un calor horroroso, pero no sabía bien si era por el fuego o por el amor...*

Un delicado y hermoso cuento de la tradición sufi, para explicar el amor habla de tres mariposas y una vela: la primera se acercó hasta sentir el calor en sus alas, se retiró y dijo “he visto el amor”; la segunda se acercó más, hasta que sus alas se chamuscaron, y dijo “he probado el amor”; la tercera, directamente, se lanzó a la llama hasta convertirse en ceniza. Esa fue quien realmente probó el amor.


De nuevo el azar de una puerta que se abre lanza a la bailarina al mismo fuego arrastrada por el viento ... *voló como una sílfide hasta la chimenea y cayó al lado del soldadito de plomo, soltó una llamarada y desapareció.*

Entre las cenizas que retira la criada, se encuentra un corazón, o bola, de plomo, y descansando sobre el mismo, una estrella o lentejuela, la misma que llevaba prendida en su cintura la bailarina.

De este modo, los amantes encuentran un lugar donde poder amarse, en el territorio de la muerte, como los más afamados amantes de la tragedia clásica, donde no molestan ni con su diferencia ni con su amor, el lugar simbólico donde no se altera el orden pero, y por eso mismo, puede respetarse el sentimiento.

14

“HÄNSEL Y GRETEL”: EL TERROR COMO CAMINO DE MADURACIÓN

ualquiera que tenga forma puede ser definido y cualquiera que pueda ser definido puede ser vencido. Lo aseguró, hace unos cuantos siglos, SUN TZU, en su tratado “El arte de la guerra”. Todos los niños viven etapas en las cuales el terror se convierte en un ingrediente, necesario, temido y oscuramente deseado, como si su instinto les asegurase que el miedo es un ingrediente de la vida, imprescindible para aprender a crecer enfrentándolo. Y en eso son expertos la mayoría de los cuentos tradicionales. El peor de los terrores siempre es aquel imposible de nombrar, sin forma concreta, sin contornos, por eso, los niños en su infinita sabiduría, le colocan nombre y lugar de existencia: los monstruos agazapados bajo la cama o en el interior de un armario. Algunos, incluso lo bautizan.

El terror, para ser combatido ha de tener forma, presencia física. De lo contrario se apodera de cualquier resorte imaginativo y se convierte en invencible. Cuando el héroe de una historia vence al “monstruo”, sea este del tipo que sea, el niño-lector siente vencidos sus propios fantasmas. Comprende que “se pueden derrotar”; también que nunca será tarea fácil y se requieren habilidades para tal victoria. Así, el terror forma parte necesaria de toda literatura que se precie de comprender el mundo infantil.

Informar del mundo y sus peligros es mandamiento de obligado cumplimiento para padres y educadores; disfrazar el mundo y su

pavura se torna irresponsabilidad y grave riesgo para los más indefensos. Crecer supone aventurarse en el ignoto bosque de la vida y esa travesía ha de hacerse al acecho, conscientes del peligro y con las armas necesarias para enfrentarlo. La negación es una daga apuntando al corazón mismo de la indefensión.

Gianni RODARI, asegura en su “Gramática de la fantasía” *No hay vida donde no hay lucha*. Y la estructura binaria donde se forma el pensamiento necesita de los contrarios para reconocer la diferencia. Por tanto, el terror, ese miedo sin nombre ni forma, necesita primero concretarse, da igual que sea en un bosque tenebroso que en el rostro de una bruja o un troll, para después ser definido y acotado, por su contrario: la felicidad, o al menos, el lugar de la calma. Vivir en perpetuo estado de calma, además de imposible, resulta desazonador cuando ese lugar no ha sido fruto de una conquista personal. Por tanto, no se trata de evitar el terror y todas sus posibles historias, sino de acercarlas, decodificarlas y mostrar el camino para vencerlo.

Por otra parte, resulta muy útil que los protagonistas del cuento de terror sean niños; de este modo, el lector se identifica con él, no solo en el miedo, sino en la solución al mismo. *Para conocerse, hace falta poder imaginarse*, asegura, de nuevo, RODARI. Por tanto, eliminar del imaginario infantil aquellos cuentos donde niños como ellos viven situaciones angustiosas, terroríficas, duras o incluso imposibles, les resta capacidad para imaginarse, a sí mismos, resolviendo conflictos similares.

Desprenderse del amparo familiar

“Hänsel y Gretel” vuelve a ser un cuento iniciático con una gran similitud al de “Pulgarcito” en el planteamiento de unos padres que, acosados por la penuria, ... *cuando en el país reinaba una enorme carestía, no pudieron ni conseguir el pan diario...*, muy similar a los repetidos períodos de crisis económicas mundiales, alguna no

tan lejana en nuestra memoria y que también sirvió para generar obras maestras como “Las uvas de la ira”. Claro que los autores, como sucede en muchas revisiones de relatos orales, tratan de paliar la tragedia acomodando el papel de los personajes: ella es la *madrastra* porque, ya en tiempos de los hermanos GRIMM, resultaba incorrecto que fuera la madre de quien se esperan sentimientos más abnegados y altruistas. Del mismo modo, siguiendo la estela de la misma tradición, el padre, como en casi todos los relatos, simplemente, *se deja convencer*.

Sin embargo, tras ese acto cruel, se esconde otra necesidad formativa para los más pequeños, y para los padres: es necesario soltarse del amparo paterno para crecer. Algo que los nuevos métodos educativos han relegado al olvido, convirtiendo en permanentes infantes a los hijos; niños, además, con una absoluta desinformación del mundo y sus peligros, y no porque éstos hayan terminado, sino porque se pretende una búsqueda del jardín perfecto donde se quisiera tener, encerrados y a salvo, a los retoños. Viven rodeados de “información” pero sin contenido discriminado de la misma: las noticias sobre masacres o dolores se colocan en el casillero de lo irreal porque ni se ven, ni huelen, ni se tocan..., ni se mencionan en las conversaciones caseras o en los cuentos nocturnos.

Se les evita el “camino de aprendizaje” necesario, ése donde es preciso incluso equivocarse, como lo hacen los hermanos del relato: sirven los guijarros para mostrar el camino, pero no las migas de pan; es bueno regresar a casa, pero no sin haber solucionado antes el problema. Un camino donde resulta imprescindible desentrañar las claves engañosas, como la casita de dulce, para descifrar la vida y el mundo.

A los protagonistas del presente relato, no se les evita el aprendizaje ni el laberinto que supone el bosque para quien no sabe manejarse en él. Del mismo modo que aprenden la solidaridad necesaria, el apoyo mutuo imprescindible para superar los obstáculos. Son ellos quienes han de dar los pasos que los lleven a la solución de los problemas mientras los educadores, padres o docentes, han de limi-

tarse a dar “armas” suficientes: el aviso es una de ellas; si ese aviso no va envuelto en el engaño de que siempre recibirán ayuda en el momento de peligro. Han de aprender a ser “resilientes”, concepto en alza para la psicología moderna y que consiste, no en superar a secas los problemas, sino en digerirlos, asimilarlos como carne y experiencia propia, para llegar a ser mejores, más sabios. El resiliente no se limita a “salir” del problema, sino que, al digerirlo, aprende del mismo y positiviza todo cuanto de negativo tuvo.

Fuera de este proceso, la alternativa puede ser la de derivar hasta un *puer aeternus*, es decir, aquel que se esconde en la protección de la infancia y sus rituales para evitar el paso hacia la maduración.

Las historias ayudan a madurar, perder tal territorio puede, como ya alertan algunos especialistas, convertir en gravemente inmaduras a las futuras generaciones, sometidas a la “tiranía” de manejar una poderosa arma como Internet, donde prima la velocidad de la información sin la necesaria reflexión que lleva a la creación de pensamiento.

Cierto, es duro dejar atrás el lugar de la protección: *¿Por qué te paras y miras para atrás?, dijo el padre*. Porque en esa mirada está la nostalgia de la infancia que ha de abandonarse; el lugar de la no responsabilidad, del cobijo seguro.

Y Hänsel y Gretel seguirán todos los pasos de esa aventura hacia la madurez: el primero, éste de salir de la protección paterna.

La engañosa casa de dulce

En el camino, tras duras jornadas de búsqueda agotadora a través del laberinto, ven una señal ...*al mediodía vieron un hermoso pajarillo, blanco como la nieve*. El aprendizaje de “saber mirar”. No basta con salir a la aventura y limitarse a una carrera veloz: el camino de la vida está lleno de avisos y señales, es necesario pararse y saber mirar; de lo contrario, el viaje se tornaría inútil porque se limitaría a la desafortunada carrera del conejo de Ali-

cia: “correr agotadoramente para permanecer en el mismo sitio”. O, como aseguran dijo un maestro Zen tras ver a sus discípulos atareados sin cesar en busca de la sabiduría exclamó *¡Eso no es acción! Es movimiento*. La acción, necesaria y dura, ha de acompañarse de la calma a que obliga la reflexión. De otro modo, el aprendizaje resultaría estéril.

El lugar al que llegan se les muestra como el paraíso de cualquier niño: una casa de dulce. El lugar donde permanecerían para siempre, que no es sino el lugar de la “perfecta infancia”. Curiosamente, el lugar donde pretenden ubicar de modo permanente a sus hijos los modernos y tiernos padres actuales.

Sin embargo, al igual que no existe el mundo perfecto, inventarlo como parapeto para proteger a los niños es una trampa similar a la casita de dulce en mitad del tenebroso bosque. Se parece mucho a la publicidad que llega, desde el Primer Mundo, hasta el lugar más deprimido. Anuncios de una vida en rosa, con la tecnología y la felicidad al alcance de la mano. La mayor parte de los viajeros de patera, sobre todo si son adolescentes, no realizan un viaje consciente: cierto, huyen del hambre, de la guerra, de la barbarie, pero no caminan hacia una solución, sino prendidos del “anuncio feliz”, deslumbrados por la casita de dulce que, naturalmente, ni estará a su alcance, ni recibirán sin peaje. Ya no son Simbad en busca de su destino, sino un pordiosero en busca de migajas que no le pertenecen porque no sabe conquistarlas, porque no se considera un conquistador, como asegura Fátima MERNISSI.

Crecer significa superar, y más en estos tiempos, semejante espejismo. Aunque la pregunta parece obligada para un niño ¿por qué no quedarse para siempre entre tan nutritivas paredes?

El precio del espejismo

Para empezar porque, tras la maravillosa puerta de chocolate, aguarda una malvada bruja. *Se abrió la puerta y una mujer viejísi-*

ma, que se apoyaba en una muleta, salió lentamente. La visión exacta del camino a que conduce la madurez: la vejez. Y la vejez se viste con la magia de una bruja, porque es algo malvado, cruel y no del todo deseable, terminar en semejantes trazas. En una sociedad cuyo valor prioritario es cierto tipo de belleza y una juventud llevada hasta el absurdo, enfrentar la vejez como precio necesario para alcanzar estados deseables, se convierte en otra lacra al proceso de maduración infantil.

Tenemos el lugar perfecto para los dos hermanos pero, he aquí que habitado por la vejez. Y la crueldad, porque el chocolate de la casa no era sino el anzuelo de la malvada bruja para devorarlos. *Cogió a ambos por la mano y los llevó a la casita. Les sirvió buena comida: leche, tortitas con azúcar, manzanas y nueces.* No la comida obligatoria y nada al gusto de los niños, sino justamente la que ellos reclamarían como alimento exclusivo.

Han caído en la trampa: el deseado chocolate se convierte en mazmorra; y ahora llega el momento de la “espera activa”. No se trata de la pasividad de quien se deja vencer por las circunstancias, sino de la calma necesaria para encontrar el modo adecuado de vencer. Y, en semejante tarea, ha de aprender a discernir el momento preciso para actuar. No se trata de que los hermanos protagonistas pertenezcan, con derecho total, al prototipo de personajes de acción, pero tampoco encuadran enteramente en los de destino.

Prepara la bruja el acto final, el horno donde cocinará a Hänsel... *Entonces Gretel le dio un empujón, de tal manera que ella se resbaló más hacia dentro; entonces cerró la puerta de hierro y echó el cerrojo.*

No todas las tareas resultan ni gratas ni siquiera inocentes, en el camino de la madurez: primero abandonar o ser abandonados por los padres; después perderse en el laberinto del bosque y aprender a ver las señales; encontrar el lugar donde saciar el hambre... Finalmente vencer a la bruja. Algo así como destruir el deseo de permanecer encerrados en el oasis de la infancia.

Un final feliz imperfecto

Podría conjugarse el final de la historia en un tiempo verbal imaginario de final imperfecto. Ciertamente se libran de la bruja, cierto que encuentran el tesoro como recompensa que los libraría del viejo riesgo del abandono... Pero, permanecen en el aire unas cuantas preguntas muy al gusto de los niños. *El final feliz significa instalarse sin angustia en el reino de la incertidumbre*, asegura Martín GARZO. Algo así como entender las claves del mundo y la vida, comprender la inestabilidad de las mismas y sus maldades pero haber ganado el conocimiento de las capacidades que nos permitirán enfrentarlas. Un estado permanente de seguridad, no solo es imposible sino estúpido y alienante; su contrario de inseguridad, es sinónimo de incapacidad para afrontar la aventura del mundo.

Hänsel y Gretel han aprendido que existe la posibilidad de la penuria; que sobrevivir exige gestos no siempre amables; que la completa felicidad de una casa de dulce, no existe sino como trampa; que de nada sirve la queja o el lamento, sino comprobar hasta dónde somos capaces.... Que, a veces, la recompensa son puñados de perlas y oro..., pero, a cambio, se pierde, para siempre, la maravillosa casa de dulce.

Vivir consiste justamente en eso: ganar perlas y perder chocolate.

15

“LOS SEIS CISNES”: LA SOMBRA DEL ANIMAL QUE SOMOS

Los relatos humanos, de antes, de ahora, de siempre, están hechos con la materia de los sueños inscritos en el colectivo donde nacen. Los miedos, los secretos, la vida..., en el interior del común onírico, adquieren forma concreta, puede que no real, pero sí visible a los sentidos, y ésta es una forma cercana, la que se teme y ha de ser conjurada; de este modo, configuran la oralidad, para dar forma al sueño y poder enfrentarlo porque todo cuanto tiene nombre, historia y figura, puede ser vencido. O, cuanto menos, conjurado.

Hubo un tiempo donde el hombre convivía con la naturaleza, dependía de ella su supervivencia, de cómo se relacionase, cómo comprendiera sus ciclos y cómo equilibrara la necesidad de subsistir y no degradar el lugar de donde llegaba su subsistencia. La primera expresión artística de la humanidad fueron manos y dibujos perfectos de los animales que hacían factible la supervivencia. Los primeros dioses fueron los elementos incontrolados de la naturaleza, salvo por la magia, capaces de destruir o crear siguiendo designios o caprichos que en nada dependían de la voluntad humana. Se deificaba el miedo y a través de los rituales se conjuraba su poder y la pavora de no comprender sus designios.

Cuando los dioses cobraron forma antropomorfa, incluso recurrían a su memoria animal para transformarse en aquello que antes

fueron: Zeus es el toro que rapta a la ninfa Europa. Ícaro rescata su parte de ave para escapar del laberinto. La lujuria mantenía su parte irracional en el fauno y en la cola de las sirenas. La maldad mostraba rostro femenino y cuerpo animal hasta constituir una esfinge.

Todos los pueblos han venerado, o temido, que es muy parecido, a determinados animales. Vincularse con ellos, “hacerse descender” de alguno de ellos, sumaba valor al de la vida humana. Ningún pueblo escapa de guardar en su memoria una leyenda, más o menos vinculada a hechos reales, donde los animales sean protagonistas.

Por poner un ejemplo no demasiado conocido: en Ghongzuo, al Sur de China, en las abruptas montañas asoladas por la pobreza, cuenta la leyenda que un pueblo, ante la persistente hambruna, desterró a sus hijos al bosque para que se alimentaran de frutos silvestres y hojas. Años después, cuando la situación mejoró, los padres de los niños volvieron a los bosques para reclamar a sus vástagos. Para su sorpresa, sus retoños se habían adaptado a la vida en la selva sorprendentemente bien, los tocados blancos que llevaban los niños se habían mezclado con el pelo hasta ser la misma materia, les habían crecido colas en la columna vertebral, y se negaban a volver a casa. Y esos pequeños monos pese a ser un manjar para los chinos, se convirtieron en tabú.

En la reserva natural de Nongguan, en Chongzuo, provincia de Guangxi, los descendientes en la vida real de esos niños mitológicos —los langures capuchinos—, todavía se columpian por las bóvedas de la selva.

En esa leyenda, como en otras muchas aún vigentes en la tradición de pueblos que ni se conocen, podemos reconocer varios argumentos de nuestros cuentos tradicionales: los adultos “sacrificaban” a la naturaleza a sus hijos para alcanzar su benevolencia y, de paso, evitar una dolorosa y larga agonía a esos mismos hijos. Y eran los niños, Pulgarcito, Hänsel y Gretel, quienes pactaban la supervivencia e incluso la mejora del colectivo con su sacrificio.

La sutil diferencia es que, a medida que la civilización avanza, varían, sustancialmente, los finales. La civilización *exige* que la for-

ma humana triunfe y que exista un regreso, más o menos feliz, más o menos justo, de los seres humanos, porque la animalidad se vive como un castigo, como una regresión indigna. Es decir, nuestros relatos no sirven para proteger a nuestros vecinos animales rodeándolos de una leyenda que los hermane, como en el caso de la leyenda china o de las leyendas australianas o americanas, sino para dejar clara la supremacía del hombre.

Aún hoy, en una sociedad alejada del medio natural, para niños que solo ven animales en imágenes, se utilizan metáforas vinculadas a la antigua observación de los mismos: la fuerza de un león, la astucia de un zorro, la vista de un lince...

El engaño como provocación

“Los seis cisnes”, de alguna manera, recuerdan a los lectores que animales fuimos, animales seremos y que nuestra memoria genética guarda perfecto recuerdo de nuestras sucesivas mutaciones. Eso que la antropología moderna denomina eufemísticamente “la memoria del cocodrilo en la base de nuestro cerebro”. Naturalmente, el animal elegido está acorde con la “imagen” novelesca del personaje. Si son príncipes no pueden transformarse en ratones, han de elegir el formato de algo bello, digno de alabanza. Recordemos que el cisne fue elegido en el movimiento romántico como la perfecta metáfora de la belleza.

Pero regresar a la animalidad es un castigo, al menos en nuestra tradición occidental. Así que ha de existir alguien capaz del rescate y de pagar un precio; en el presente relato, un rey se pierde durante una cacería en el bosque.

Y, como en un ritual primitivo: una doncella ha de “pagar la prenda” para que ellos recuperen su figura humana.

Se repite la consigna inscrita en la necesaria venganza sin tiempo de caducidad; por lo cual, los “pecados” paternos recaen sobre los hijos; el papel perverso de una parte femenina al lado del papel “sal-

vador” del otro personaje femenino. En cuanto al final, contempla diferencias interesantes, especialmente si se revisa el relato como si fuera una tragedia mitológica del clasicismo griego, de hecho mantiene una estructura semejante.

Mitemas de una tragedia

- *Primer mitema:* existe una feliz situación anterior, no demasiado explícita e incompleta, que ha de perderse por el desliz del rey cazador que se extravía en el bosque, tal vez porque no haya pagado la prenda necesaria para lograr el permiso del mismo, ... *Buscó una salida, pero no pudo encontrar ninguna.* MME. LE PRINCE DE BEAUMONT hace que su personaje robe una rosa del jardín de la Bestia. HOMERO convierte la larga guerra de Troya en un castigo por el rapto de la bella Helena.

La salvación para el rey de este relato surge en forma de anciana que, curiosamente, ya se presenta al lector y a la propia sospecha del rey en su real naturaleza: *Era una bruja.*

- *Segundo mitema:* Pero la salida del laberinto que representa el bosque requiere pagar una prenda: ... *Tengo una hija que es lo más hermoso que podéis encontrar en el mundo y que merece que la hagáis vuestra esposa.* El rey, en el insensato papel del varón que no escucha ni sus propios temores ni a la mismísima Casandra anunciando la guerra, acepta, *lleno de miedo*, en realidad no queda claro si por su propia seguridad, por la de sus hijos o por la misma estupidez de su pacto.
- *Tercer mitema:* se intenta paliar el daño previsto. De nuevo la figura femenina como bruja devoradora, madre putativa, es decir, madrastra. *El rey había estado ya casado y tenía siete hijos, seis muchachos y una muchacha...* Como temía

que la madrastra no los tratara bien y les hiciera algún daño, se los llevó a un castillo solitario en medio del bosque.

El rey teme un peligro que parece no atreverse a enfrentar, se limita a esconder a sus hijos, de nuevo en mitad del bosque, dentro de un laberinto, y dejar que el fatum de la historia siga su curso.

Curioso el número de hijos: siete. Un número cabalístico que puede representar un peligro: el séptimo hijo será un licántropo; tanto como el símbolo mismo de la bondad divina: setenta veces siete os serán perdonados los pecados.

- *Cuarto mitema:* el hilo de Ariadna. Los niños son escondidos en un laberinto cuyo acceso solo es posible a través de una madeja mágica regalada por un hada. No resulta extraño que se esconda un tesoro en el interior de un laberinto. Desde las más remotas culturas, ese fue el modo que los pueblos diseñaron para que el acceso al conocimiento exigiera el sacrificio de su búsqueda. Lo que sucede en la presente historia no es que un héroe intente penetrarlo, sino la propia madrastra que “compró” el secreto. *Dio a sus sirvientes mucho dinero y éstos le revelaron el secreto.* No es el amor, como en caso de Ariadna, ni el valor, como en el caso de las leyendas centro-europeas, sino la traición, quien abre el paso al secreto.

Para que el triunfo de la bella madrastra sea completo prepara un hechizo que la libre de los herederos: *como había aprendido de su madre las artes mágicas, cosió un hechizo en las camisetas de seda.* Ella se adentra en el bosque y los niños, confiados, salen a su encuentro, ella lanza las camisetas hechizadas y *en cuanto éstas entraron en contacto con el cuerpo, se transformaron en cisnes y volaron por el bosque.*

- *Quinto mitema:* Cuando el rey visita a sus hijos tan solo encuentra a la niña, que tampoco fue vista por la madrastra. Le cuenta al rey el hechizo pero, ¡oh curiosa casualidad trágica!

ca! *El rey se apenó, pero no pensó que la reina hubiera llevado a cabo tan mala acción.* Queda claro que no será el padre quien liberará a sus hijos del hechizo, así que la niña, mucho más cauta, se niega a acompañar a su padre: ya sabe que de ella dependerá la salvación de sus hermanos, ... *iré a buscar a mis hermanos.*

Aquí se repite una permanente lección propia de los GRIMM, y es que los niños han de abandonar a los padres para llegar ellos mismos a ser adultos. Del mismo modo que los hijos de los dioses, en sus interminables tragedias, han de vencer al padre para evitar ser devorados por éste.

Aprovecha la noche para huir y el destino la coloca en el lugar donde puede encontrar a sus hermanos, ... *una choza de caza, subió y encontró una habitación con seis camitas.* Descubre a los seis infantes que recuperan la forma humana durante unos minutos al día. Ella se ofrece a liberarlos, porque en todas las tragedias, la salvación depende de la figura más indefensa y pura.

Las condiciones son muy difíciles. Durante seis años no puedes hablar ni reír, y tienes que coser en ese tiempo seis camisitas de áster.

Dos trascendentes datos para la tragedia:

- El primero es el sacrificio de la doncella: silencio. Todas las santas medievales purgaban sus pecados en años de silencio y “tinieblas”. No es el rey quien hará la penitencia, sino la más pequeña de sus hijas, al igual que Grecia sacrificaba a sus doncellas para ganar el favor de los dioses en la guerra.
- El segundo es el material con el cual han de ser confeccionadas las camisetas: áster, planta de flores agrupadas en forma de panoja con las cuales tejían los campesinos camisetas que no solo protegían del frío, sino que, en doble teji-

do evitaban las puntas de las flechas. La palabra griega que la define significa estrella (alfa, sigma, tau, épsilon, ri). Se opone a la seda hechizada de la madrastra con uno de los más humildes tejidos posibles.

- *Sexto mitema*: Comienza el largo trabajo de la muchacha, por cierto, sin nombre, para salvar a sus hermanos. Primero la sorprenden los cazadores que acompañaban a un príncipe y ella, tras entregarles todas sus pertenencias, curiosa metáfora del desprendimiento, hasta quedar prácticamente desnuda, ellos insisten en llevársela.

Llevada ante el rey, permanece muda, pero, *ella brillaba de belleza como un día claro... y sus gestos discretos y su corrección le gustaron tanto que decidió: Con esta me quiero casar.*

A los héroes masculinos se les exige esforzados trabajos: vencer a la Hidra, encontrar el Santo Grial; fundar un imperio. Cuando se trata de una heroína femenina, la exigencia, amén de conllevar la obligatoriedad de ser bella, suele consistir en renunciaciones que implican una negación absoluta, elevada ésta al grado de tragedia, la renuncia a Ser llega a extremos como en el presente de “permitir” el asesinato de sus hijos a manos de su suegra —una ogresa, naturalmente, como lo era la suegra de la Bella Durmiente— y permitir ser acusada del infanticidio y antropofagia. Por dos veces, su esposo defiende la inocencia de la bella muda. Al tercer asesinato, fue entregada a la justicia y el tribunal, *la condenó a morir quemada.*

No deja de llamar la atención que los castigos impuestos en los cuentos tradicionales a las mujeres, se vinculen con prácticas muy conocidas por la población de la Inquisición: los zapatos de hierro candente es el castigo para la suegra de Bella Durmiente; la hoguera para la princesa muda del relato y, posteriormente, para la suegra-ogresa. Esta no evitación de la realidad es la que convierte a los relatos de los

hermanos GRIMM en diferentes al resto de los “recopiladores” oficiales.

- *Séptimo mitema*, la redención, el castigo y el final imperfecto. Curiosamente, si examináramos las tragedias griegas clásicas, veríamos que también suelen reducirse a siete pasos o mitemas, el desarrollo de las mismas.

La joven oficiada para salvar a sus hermanos del hechizo llega a los pies de la hoguera donde será quemada, sin dejar de tejer sus camisetas de áster, justo el día en que se cumplía el plazo de los seis años señalados, *solamente le faltaba a la última el brazo izquierdo. Cuando el fuego iba a empezar a arder, llegaron los seis cisnes volando... revolotearon a su alrededor para que ella les pudiera echar las camisas por encima.*

Los seis infantes hechizados recuperan su forma humana, vence la naturaleza humana sobre la animal, pero, y en esta excepción está la real grandeza del relato: el más pequeño permanece con el brazo izquierdo sin recuperar, *en su lugar tenía un ala de cisne en la espalda.* El triunfo del hombre sobre la naturaleza animal no es completa y la presencia del ala en la espalda del más joven sirve como recordatorio del origen, de la memoria animal de donde procedemos. *No se trata de un castigo, sino de un feliz recordatorio.*

También, como señala MARTÍN GARZO “el ala del cisne significa muchas cosas pero sobre todo, impide que todas las preguntas queden contestadas y que el final se cierre de una forma demasiado abrupta, con el olvido completo de todo cuanto sucedió”. Cabría añadir que los “finales felices”, absurdos en la rapidez de su ejecución y “perfectos” en borrar toda huella de desgracia, ponen el punto de inflexión entre un relato con pretensión de alcance literario y otro con pretensiones de servicio estrictamente mercantil.

Cierto, el final es feliz como se esperaba desde el principio: la suegra ogresa condenada a la hoguera, los infantes recuperados en

su forma humana, los niños asesinados devueltos a la vida. *El rey y la reina junto con sus hermanos vivieron muchos años en paz y felicidad.* No para siempre y se deja abierto el final para la condena del padre cobarde que no comparte tal felicidad y a quien suponemos sometido a la esposa hechicera que lo ayudó a salir del laberinto del bosque pero no del laberinto de su propia debilidad. No resulta perfecto, no en el ñoño sentido de las actuales exigencias de los relatos para niños.

SEGUNDA PARTE:
ASPECTOS TÉCNICOS
DE LA NARRACIÓN



16

EL HÉROE NECESARIO

Podría deducirse que el humano empeño literario por contar historias, obedece en realidad a la imperiosa necesidad de “narrar” al héroe. Hacerlo visible, reconocible, honorable y fundamental para nuestra existencia. Crecemos imitando o luchando contra la imitación, en definitiva, girando en torno a un patrón o modelo, regalado como seña de identidad junto con la nuestra. Y cada época, cada sociedad, cada momento histórico, ha necesitado la imagen de un héroe, bien para señalarlo como modelo a imitar, bien incluso para servir como ejemplo a no seguir.

El personaje del héroe resulta, casi con absoluta certeza, el mejor baremo para entender la sociedad donde fue creado; a él le corresponde manifestar las aspiraciones, los miedos, las convicciones, las virtudes y maldades; él señala, como casi ningún otro símbolo, cómo desean verse o aspiran a verse, los miembros de la sociedad que lo creó. Incluso cuando se convierte en el lado oscuro del héroe, no deja este personaje de seguir mostrando, con la exactitud de una brújula, hacia dónde desea orientarse el mundo que lo engendró.

Generamos en los niños las expectativas de los héroes que les regalamos en forma de cuentos. No es por tanto, ni baladí ni menor, el conocimiento de qué estamos entregando a nuestros pequeños porque esas imágenes serán su alimento anímico.

Admiramos en el otro aquello de lo que carecemos, y el héroe resulta atractivo por lo que tiene, o puede tener, de uno mismo, por la identidad que devuelve. El hombre, a solas, no ES por simple falta de referencia; nuestra memoria genética no nos hace “completos” al modo de serlo de un animal, porque somos “animales sociales”. El héroe, por tanto, sirve a quien lo admira para dar una explicación del mundo y de sí mismo. Tal vez sea, ese mismo héroe, quien dé la bienvenida y primera explicación al niño que se acerca al cuento intentando explicarse, de alguna manera, dónde, por qué y para qué, está en el mundo.

Las cualidades atribuidas a los héroes definen las aspiraciones de su época.

El culto al héroe ha sido necesario no solo por la existencia de guerras, sino a causa de las virtudes que el heroísmo comporta y que, siendo advertidas seguramente desde los tiempos prehistóricos, hubo necesidad de resaltar y recordar.

De donde se deduce la *primera y fundamental característica sociológica del héroe: ser ejemplo de aquello que ha de ser aspiración.*

Según sean los héroes de una época serán las virtudes que se pretenden de los ciudadanos. Si al Soldadito de Plomo le correspondía mantenerse firme e inmutable para no deshonorar a su uniforme, los más jóvenes norteamericanos envidiarán el cinismo y capacidad para sobrevivir de los personajes encarnados en la serie *Generation Kill*.

Todas las cualidades heroicas corresponden analógicamente a las virtudes precisas para triunfar del caos y de la atracción hacia las tinieblas. Justo el magma de donde todos partimos, por más que el caos y las tinieblas mantengan ciertas diferencias históricas: en el medievo se temía la furia de los dragones; hoy podemos temer el avance de la genética; en uno existía el caos de mundos desconocidos, pertenecientes al inconsciente; en el otro el caos proviene del propio conocimiento humano.

Y el héroe resulta imprescindible para resolver el caos porque tiene como fin primordial, como orden fundacional, vencerse a sí mismo. Por eso en las leyendas germánicas los héroes suelen tener

ojos de serpiente. Por lo mismo, los clásicos suelen tener un origen divino o semidivino, y la cristiniazación del héroe lo convirtió en caballero, bajo la advocación de los santos guerreros, como San Jorge y San Miguel arcángel. La ciencia nos regaló héroes que debían superar “estigmas” de diferencia que, mientras los colocaban en un nivel de actuación superior, los condenaban a cierta vida demoníaca, como todos los superhéroes aparecidos a la luz del cómic.

El héroe, no solo en Grecia sino en otras mitologías o leyendas antiguas, supone una mezcla de elementos históricos y simbólicos. Y esa mezcla continúa vigente en la elaboración de los héroes actuales, tal vez por eso se convierta en muy necesario que nuestros jóvenes no “padezcan” la influencia de los nuevos héroes, desconociendo el magma común de su procedencia, algo que ayudaría a “observarlos” de manera más crítica en la construcción de su propia personalidad.

Generalmente, a los héroes clásicos, entendiendo por tales los anteriores al cristianismo en Occidente, se les atribuyen hechos extraordinarios:

- el origen de una raza;
- la fundación de una ciudad;
- la liberación de todo un pueblo.

Como puede verse, no están demasiado lejos de las funciones que se continúan exigiendo a los héroes juveniles más actuales. No será salvar la libertad de Esparta como al rey Leonidas, sino la metafórica ciudad de Gotham, por ejemplo.

Rasgos comunes de los héroes clásicos precristianos

1. Tienen un origen oscuro, semidivino o mágico.
2. No ocupan el lugar que les corresponde porque ha sido usurpado por un impostor al que ayuda alguno de sus enemigos.

3. Son acosados hasta poner en riesgo sus propias vidas pero, dado su carácter especial, superan los intentos por hacerlos desaparecer.
4. Son enviados en una misión casi imposible de la cual vuelven victoriosos (el viaje, o los viajes, iniciáticos de donde proceden las novelas de aventuras).
5. Suelen ser ayudados por fuerzas o seres mágicos (en caso de Jasón por magas como Medea; en el caso de Hércules por los propios dioses que utilizan su persona como lugar de disputa).
6. No suelen encontrar la felicidad personal, tal vez porque sus misiones tengan más que ver con la felicidad del colectivo.

Reparemos en que son justamente estos rasgos quienes hacen “real y visible” un rasgo común a los héroes más atractivos para los lectores juveniles: *la terrible soledad que encarna la heroicidad*.

Para los griegos, los héroes suponían la Cuarta Edad (después de la brutal Edad de Bronce y antes de la oscura Edad de Hierro); según refiere Hesiodo “... Zeus creó otra cuarta, más justa y más noble, la raza divina de los héroes, que son llamados semidioses.”

El mito de las Edades griegas proviene de Oriente e ilustra la progresiva decadencia de las estirpes que pueblan la tierra desde la etapa dorada en que los hombres estaban más cercanos a los dioses, donde la dicha era espontánea, hasta el presente tiempo pesaroso.

Los héroes representan un luminoso espacio que suscita nobles recuerdos. Se interesaban por la justicia y eran los mejores entre los humanos (los aristócratas de la humanidad). Ninguna sociedad puede permitirse el lujo de prescindir de un héroe porque, en cierta medida, dejaría a sus ciudadanos en un territorio sin posibilidad de esperanza. Y la literatura es, entre otras cosas, el territorio de la esperanza para los lectores.

Rasgos del héroe clásico postcristiano

La figura del héroe varía con las épocas en todo, excepto en servir de patrón a imitar. Comparte, como se verá, rasgos con el anterior, modificando otros.

- Representan en sí mismos las virtudes más elogiadas de la época;
- Buscan la justicia, no tanto para sí mismos como para el colectivo.
- Se guardan con veneración en la memoria de la colectividad que los pone como ejemplo y paradigma de vida. Se les venera en panteones o lugares sagrados y se recurre a ellos en momentos de gravedad para el colectivo, pudiendo incluso asistir en la ayuda pedida el fantasma del héroe.
- La motivación última del héroe no son los reconocimientos mundanos, sino ganar la “gloria”: prefiere una vida corta y gloriosa antes que una larga y silenciosa. Cuando un héroe llega a una tranquila ancianidad, acaba siendo objeto de burlas literarias (recordar la reinterpretación del final de Ulises). Se busca una muerte gloriosa que se guarde en la memoria del colectivo.
- Existe una ética heroica: el vivir peligroso en busca del honor y el servicio a los otros. El servicio a la patria es más moderno y se inicia con Héctor.
- La personalidad del héroe se dibuja sobre el repertorio de hazañas a su cargo.

Las pautas

El relato clásico de entronización de un héroe sigue una serie de pautas que se repiten en todos los relatos que los crean:

- El héroe debe enfrentarse a una empresa difícil.
- La empresa se lleva a cabo.

- El héroe es reconocido.
- El falso héroe (siempre existe uno como contrapunto) queda en evidencia.
- El falso héroe es castigado.
- El héroe es ayudado.
- El héroe triunfa.
- Las siguientes “complicaciones”, crean la saga del héroe.

Brevísimo repaso histórico para “comprender” las derivaciones literarias

Cada pueblo guarda memoria y gloria a sus héroes locales como símbolos de su personalidad. Los valores de cada colectivo o momento histórico pueden verse definidos por sus héroes: Sigfrido en los Nibelungos; Rolando y los héroes artúricos para el medioevo; el Cid como héroe hispano que asume en su persona la lucha de dos culturas...

Sigfrido. Héroe principal de las mitologías germánica y escandinava, inspirador de grandiosas obras para WAGNER. Es una de las grandes epopeyas nórdicas. Símbolo del amor incestuoso (hijo de los hermanos Sigmundo y Siglinda), está destinado, para expiación de su origen, a libertar a Brunilda, la virgen guerrera a la que su padre, Wotan, durmió rodeándola de llamas para que nadie pudiera acercarse a ella. También le cabe a Sigfrido la misión de matar al gigante Fafner y la de conquistar el famoso tesoro de los Nibelungos.

El Cid (1043-99). Perdura con la fuerza de un símbolo racial en una triple proyección histórica, legendaria y poética. Símbolo para la parte cristiana de la defensa de “la patria”. No es solo un caudillo castellano, es un principio y un ideal. Fiel al monarca pese a ser víctima de su arbitrariedad. Se convierte en el prototipo nacional del “caballero medieval”. Sin embargo no es ni noble ni rey; consigue su nueva clase por méritos propios, por méritos de conquista, lo cual genera un acicate para la sociedad. Sus ideales son: ganar un botín

(la búsqueda del tesoro); cobrar honra (ética del héroe) y expulsar a los infieles (liberar a su pueblo). Aunque esto hay que verlo con cierta relatividad y tener en cuenta su respeto a los “rivales” y el respeto ganado entre ellos. La historia y la necesidad de encontrar un símbolo que encarne la “nacionalidad” lo convirtió en algo diferente e incluso superior a lo que fue.

Pelayo, y su falsificación histórica representan la necesidad de encontrar al héroe que encarne y simbolice los valores nacionalistas. Cada nuevo nacionalismo surgido en Europa ha rebuscado, en el cajón de la historia o la leyenda, un nombre que poner como bandera.

Arturo. Rey legendario de origen celta. Dice doña Emilia PARDO BAZÁN “Como Roldán, Artús existiría y fue, probablemente, un jefe armoricano del siglo VI; pero la historia no sabe más de él, y su figura pertenece de lleno a la leyenda. Su apoteosis comenzó, sin duda, en cantos bárdicos, y en él se vio el símbolo de razas desposeídas y oprimidas, que lo convirtieron en un gran rey e hicieron de su corte un foco de vida caballeresca”.

Es el rey siempre añorado, el sueño de quien devolverá la independencia y el poder a su pueblo. Los magos (*Merlín*) le protegen y le avalan.



17

DEL PÍCARO AL DETECTIVE: EL HÉROE COTIDIANO



Los héroes gloriosos que hemos visto, han transitado, transitan y aún transitarán, las venas de toda literatura pero, en realidad, surgieron de un modo casi religioso, como patrón de conducta, como modelo a imitar. Si existe un héroe auténticamente literario ese es el antihéroe. Es en él donde el lector puede encontrar similitudes con su propia vida y vivencias, por tanto resulta el más cercano y conmovedor.

Ese pícaro sin más ideales que la supervivencia, y que tan extendido está por la llamada literatura infantil tradicional, existió desde casi siempre, pero como personaje secundario, necesario para el escenario donde el héroe, ese sí personaje central y decisivo, se desenvolvía. El criado, el esclavo que transita las comedias clásicas, es el germen de nuestro personaje pero, naturalmente, sin el prestigio, preponderancia y personalidad del héroe admirado y digno de imitación. Su nacimiento completo tuvo fecha, causa y motivación propia.

El antihéroe es hijo de la impotencia popular y de la necesidad de crear sus propias imágenes, modelos y defensores. En algunos casos han sido asimilados por la historia oficial al no poder borrarlos de la memoria colectiva, caso de Robin Hood, por ejemplo, curiosamente muy retratado y revisado en la esfera de los relatos “infantiles”.

Si bien es cierto que ya en el medievo habían aparecido “héroes heréticos” como los goliardos y poetas como Villon, que reivindicaban en su poesía un cierto protagonismo para los “marginales” de la historia, es la novela española del siglo XVI quien “inventa” la otra posibilidad del héroe. Le corresponde al pícaro jugar ese papel de contravalor en la historia de la literatura.

Existen *razones históricas* para que aparezca este nuevo personaje con entidad propia que será recuperado siglos más tarde, en un momento histórico similar, encarnado en el detective de Dashiell de HAMMET. Existe una necesidad de reivindicación desde un sector de la sociedad que nunca ha contado su historia pero necesita verse personificada, encontrando tal encarnación en el antihéroe que supone el pícaro primero y más tarde el detective. Existen coincidencias, paralelismos tan fuertes entre la España del siglo XVI y la sociedad norteamericana de los primeros años del siglo XX, que casi podría hablarse de un calco:

Por una parte, una crisis económica aguda y una recesión económica similares; por otra, crisis de valores éticos y sociales con el añadido de una floreciente “casta” social nueva: la mafia: siendo de pícaros y ladrones en España y en el caso americano de mafias originarias de Europa, Italia, surgidas para otros fines y dedicadas a controlar negocios clandestinos o ilegales. En ambos mundos y países, se tambalean los modelos morales y sociales vigentes hasta ese momento.

Los rasgos del antihéroe

1. No tiene un origen noble, ni mítico, sino que procede de los sectores menos favorecidos de la sociedad. El caso de la literatura para nuestros niños está plagada de seres indefensos, sin noble origen y arrastrados por la necesidad de sobrevivir.
2. Representan los vicios denostados por el héroe oficial, y los representan por pura necesidad de supervivencia. La no-

bleza del héroe resultaría mortal para este personaje. No pueden permanecer a la espera de una “solución lógica a su estirpe”.

3. Se guardan en la memoria de los perdedores como la imagen tierna de quien ha sido vencido pero no derrotado. Forman parte del “derecho al pataleo”. Curiosamente, nuevas generaciones no vinculadas a su lucha, los reivindican y reinventan como propios. Y nada parece lograr mayor atractivo, en el cine y la literatura, que el “perdedor”.
4. Su motivación es vital: sobrevivir. Prefiere una vida larga y tranquila; sin embargo parecen estar condenados a una vida breve aunque sin gloria.
5. Existe una determinada ética del personaje, que se mueve de forma permanente en la difícil frontera de la legalidad. Sin embargo, resulta incapaz de traicionar aquello considerado como sus principios morales, aun cuando éstos no sean ni los oficiales ni los que mejor pudieran servirle. Ningún pícaro, ningún detective tradicional, podrá ejercer nunca como “traidor”, ni a los suyos, ni a sus propias reglas. MARLOWE, escenifica como nadie esta “nueva ética”.
6. Física y moralmente resulta un ser maltratado, con cicatrices en ambos ámbitos. Imposible imaginar al detective de “Sin City” sin todas las cicatrices que señalan otras tantas derrotas incompletas. Porque:
7. Jamás resulta derrotado o vencedor en términos absolutos.

Tal vez generada la obligación de lograr finales felices, los antihéroes destinados a los pequeños alcancen un final de recompensa: el tesoro del ogro, de la bruja. El tiempo se paraliza en el instante de un regreso al origen con la recompensa por haber “actuado” para sobrevivir.

Sin embargo, para entender el antihéroe moderno, resulta imprescindible hacer hincapié en otro héroe literario, el romántico. El maridaje de ambos héroes ha generado los personajes literarios

más emblemáticos de la literatura juvenil, especialmente y de manera muy destacada en el mundo del cómic: ninguno de los superhéroes del cómic puede entenderse sin el “padre” originado durante el romanticismo.

Curiosamente, en la Europa posterior a la Segunda Guerra Mundial, los intelectuales europeos, en cierto modo, vuelven a reivindicar esta especial figura del héroe, encarnándolo en seres reales. De este modo, se convierte en magnífica la figura y la obra de personajes como GENET, en el presente, y el recuerdo de poetas como VILLON.

Elementos del héroe romántico

Se manifiestan con anterioridad a la novela romántica, es decir en la novela gótica.

- Tienen siempre un origen misterioso que casi siempre supone una alta alcurnia, aunque de signo pecaminoso (adulterio, violación...). En el caso de los héroes del cómic, o bien provienen de otros mundos, caso de Superman, o de oscuros experimentos de laboratorio, Spiderman, o navegan por una memoria familiar no demasiado clara, caso de Batman.
- Mantiene la huella de pasiones apagadas. Fijémonos en Batman especialmente: condenado a no poder amar a quien ama, con la mirada triste pese a sus éxitos, con el poso amargo de una derrota no explícita.

Y es tal vez en este punto, donde los adolescentes encuentran su mayor identificación. La melancolía propia de la adolescencia, esa sensación de derrota sin sentido ni motivo aparente, encarnada en un héroe, añade una prima de asimilación.

- Lo rodea la sospecha de una culpa horrible (de manera consciente o no).

Misterio y culpa también forman parte del adolescente: el misterio porque justificaría su malestar; la culpa porque ha sido el caldo de cultivo de nuestra herencia cultural.

- Ofrece un aspecto melancólico: “rostro pálido, ojos involuables...”.

Y si no tiene espinillas, poco le falta: el cuerpo de los más jóvenes, en plena transformación, casi se convierte en una carga para ellos; del mismo modo que al héroe parece sobrarle o faltarle algo en sí mismo.

Pero faltarían aún ciertos rasgos, justo lo que BYRON, perfecciona en su héroe romántico transformándolo en un determinado tipo de rebelde, convirtiéndolo en un lejano descendiente moral del Satanás de MILTON. Elemento más que necesario y presente en todo joven en pleno proceso de maduración. Este rebelde se presenta como alguien que:

- Desprecia las normas y los bienes materiales.

Ningún héroe juvenil del mundo del cómic o la novela, busca bienes materiales. Eso forma parte de otras edades y motivaciones.

- Es un extranjero en el mundo de los seres vivos.

Tan extranjero como cualquier adolescente en el mundo de los adultos; tan extranjero como esos héroes que no pertenecen al común de la sociedad: ambos, joven y héroe, desgarrados y sin identificar en el mundo donde sobreviven.

- Mantiene un espíritu errante, como arrojado de otro planeta.

O, caso de Superman, directamente han llegado desde un mundo diferente.

Personajes como el Corsario o el Infiel, son típicos héroes miltonianos y que también se ajustan perfectamente al superhéroe del cómic y de gran parte de la literatura juvenil.

hermoso, o cuando menos, original en su aspecto;
fatal, con cierto aire de desgarrro, incluso de leve maldad;
valiente, de otro modo no podría superar sus carencias;

desgraciado, la felicidad no pertenece a este tipo de héroe; obstinado;

excesivo: destruye y se destruye. Esto, curiosamente, ha comenzado a florecer en los superhéroes convencionales. Tan solo para algunos medios permanece inmutable y dichoso, tal vez en cierto tipo de cine, pero nunca en los cómics originales como tampoco en el cine más fundamentado en su origen literario.

Por último, parece moverlo una suerte de “necesidades propias”:

necesita la trasgresión para encontrar su propio ritmo vital;
necesita la culpa para provocar un sentido moral a su vida;
necesita la fatalidad para degustar el flujo de la vida.

“El fondo byroniano reside en esta melancolía innata, debida tal vez a un corazón —si me es dado expresarlo así— estático en sí mismo que, para percibir sus latidos, necesita que éstos se aceleren hasta la locura”. Asegura DU BOSS, quien lo define como a un autista necesitado del exceso para alcanzar una cierta normalidad vital.

La derivación, maniqueísta y superficial, realizada con la idea del héroe byroniano, la encarnan los “buenos bandidos” de la literatura de serie. Del mismo modo que los personajes femeninos románticos se ridiculizan hasta el espasmo en la novela rosa de serie.

El detective es, en gran medida, hijo legítimo del héroe maldito cuyo exponente literario más perfecto se encuentra en el *Heathcliff* de “Cumbres borrascosas”. Personaje tan importante en la formación de rasgos transcendentales que resulta imprescindible reseñar ciertos *rasgos propios*, creados a partir de su aparición. Además, es el padre de aquellos personajes juveniles con mayor calado. Personaje romántico en su más pura esencia, añade al modelo reseñado, dos características propias:

1. Reúne rasgos del héroe trágico clásico, entronizado en el romanticismo por encarnar el Mal de modo casi perfecto,

hasta el punto de lograr que Catherine exclame “I am Heathclif”. Encarna el Mal como otros encarnan otro tipo de pasiones humanas. El asunto de la novela de Emily BRONTË es, al igual que en las tragedias sofocianas, la trasgresión trágica de la ley. En esto resulta equiparable a nuestro don Juan. La autora estaba de acuerdo con la Ley cuya trasgresión describía, pero fundamentaba la emoción en la simpatía que el personaje experimentaba y comunicaba. También, como en la tragedia clásica, se da la expiación: Heathclif conoce antes de morir, mientras muere, una extrema beatitud, pero esta calma sobrecoge, es trágica. No hay perdón, como en el caso de don Juan, sino visión de la derrota asumida al modo griego.

La Ley en “Cumbres borrascosas” —al modo de la tragedia clásica— no resulta denunciada en sí misma, pero aquello prohibido se ilumina como un campo deseado por el hombre a modo de marco para la felicidad robada (como en el interdicto del Paraíso: conoce dónde está la felicidad y la busca aunque le sea negada). El territorio prohibido es el trágico, o mejor aún, el sagrado. El interdicto diviniza aquello que prohíbe. Subordina ese acceso a la expiación —a la muerte—, pero la prohibición, al tiempo que se presenta como un obstáculo, no deja de ser una invitación.

La propuesta de la autora, al igual que la de la tragedia griega, en definitiva la de cualquier religión, es que existe un arrebato de divina embriaguez insoportable para el mundo de los cálculos y, por tanto, de la razón legal; algo muy a tener en cuenta, también, si se estudia la mística cristiana. Ese impulso es contrario al Bien, ya que éste se basa en la preocupación por el interés común, mientras que la divina embriaguez es individual y excluyente.

2. Una rebelión contra los adultos. Algo muy caro para la literatura infantil que no se proyecta como “didáctica” sino que toma partido por sus lectores, entronizado también en el mito del Paraíso: infancia = inocencia; adulto = impureza.


Desde Peter Pan, que se niega a crecer para no perder el lugar sagrado de la felicidad, hasta “El Guardián entre el centeno”, que decide vigilar el abismo donde pueden perecer los niños; o ROAL DHAL quien personifica en los adultos el mundo de la maldad.

La Ley que viola Heathclif es la Ley de la Razón: Él tuvo el amor y la felicidad en los remotos tiempos de la infancia no controlada, salvaje y sin leyes. Al adulto le son prohibidos los sentimientos de esa infancia. Por eso, en su rebelión contra la imposición, se promueve un comportamiento infantil en su irracionalidad.

Es cierto que, a partir del siglo XX, estos rasgos y personajes, pasaron a ser encarnados también por mujeres. Ciertamente existen superheroinas a quienes podríamos aplicar similares rasgos, del mismo modo que en la literatura del último cuarto de siglo anterior y en el presente. Pero, como sería necesario tener en cuenta, también, aquellos rasgos que, durante siglos, prevalecieron a la hora de crear personajes femeninos, será necesario analizar este asunto en apartado propio.

18

ELLAS, LAS HEROÍNAS DEL ESTAR

 Como es natural, ellas, las mujeres, también estaban presentes en las primeras narraciones. Sin retrotraernos a la historia de una literatura oral donde, tal vez, las diosas y sus sacerdotisas fueran protagonistas, lo cierto es que, tanto en las tragedias griegas como en las romanas y en la literatura escrita, en general, ellas actuaban como personajes secundarios, como sombra explicativa del héroe, como contrapunto; tal vez como enemiga. Casi del mismo modo en la mitología, aunque ya despuntaban personajes actuales en ella, como las rusalki de la tradición eslava: doncellas que mueren ahogadas prematuramente y dan el amor y la muerte juntas. ¿Les suena, ahora que tanto se vuelve a ciertas mitologías, este papel?

Naturalmente, en esa adjudicación de roles, aparecieron personajes tan trascendentales para comprender nuestra cultura actual como Clitemestra, la nunca creída; Medea que, en cierto modo, encarnaba hasta dónde podían llegar las mujeres en la perfidia cruel de sus papeles, alcanzando incluso el asesinato por venganza, de sus hijos. También fueron las responsables de los “crímenes” masculinos, papel que retomaron en el Medievo europeo, y así, en el incesto de Edipo, la culpa recae en Yocasta, que “debería reconocer” al hijo y no lo hace. Y de este papel culpable encontramos ejemplos en la literatura infantil tradicional, como Piel de Asno, por ejemplo.

Pero, existe un personaje femenino, tan inconmensurable en su papel, que ha trascendido modas, tiempos e incluso ensayos filosóficos; que ha encarnado incluso una “tercera vía al feminismo” en el siglo xx. Hablamos de Antígona. Ella, que va a la muerte con ese carácter inflexible de una heroína ante la cual ni el propio Creonte puede ceder y evitar el sacrificio. El diálogo entre Antígona y Creonte, entre la ley y la piedad es, con seguridad, una de las escenas más memorables del teatro universal.

Tal como afirma BOMPIANI *Junto a Electra, Antígona es el mayor exponente de la ética femenina, ética romántica por autonomía y cuyos imperativos coinciden con los más elevados impulsos del afecto*. O, como afirmara María ZAMBRANO en su ensayo “La tumba de Antígona”: *Encarna la tragedia por encarnar la pasión*.

El papel prestado

Pero, incluso cuando adquieren protagonismo con nombre propio, ellas siguen la acción previamente señalada por el personaje masculino, como si, en cualquier caso, su “aventura” fuera ocasional, no encarnara una necesidad prioritaria para Ser y deseara regresar al papel secundario de mujeres a la sombra “de”.

Con el surgimiento de la picaresca española, ciertos personajes femeninos, en gran parte heredados de la tradición popular oral, reaparecen siguiendo el estilo del antihéroe, como Celestina, o bien impostando una forma masculina para ejercer el derecho a la venganza, como la Rosaura de “La vida es sueño”. Y de estos mismos personajes se ha nutrido la tradición de los cuentos, mal llamados, infantiles tradicionales.

Del mismo modo que la novela policíaca, heredera de la anterior, parirá personajes muy queridos, y retratados en los mismos relatos tradicionales, “la femme fatale” el más recurrido y que ha destacado, de manera importante en la trama de los cómics, aunque es en

este lugar de la literatura donde cobran cuerpo las heroínas con “papel prestado” de los hombres, es decir, utilizan sus mismos disfraces, su mismo misterio enigmático, su misma esencia, sin añadir otra cosa que una diferencia física. Justo hasta que el mundo del cómic rescata el papel erótico de las super heroínas.

Pero el lugar donde se fraguaron, *los personajes femeninos*, tal como los conocemos hoy, fue en el siglo XIX, y esto, después de un siglo XVIII “*La época más favorable a las mujeres fue el siglo XVIII, en que los hombres consideraban a las mujeres como iguales*”, asegura S. de BEAUVOIR. El siglo XVIII es el siglo de los salones femeninos. Mujeres de la nobleza, “controlaban” la cultura y la estética del momento. Ellas dictaban las normas sociales y propiciaban la cultura financiando a sus autores, dictando normas de buen gusto, favoreciendo la dialéctica del salón.

La revolución romántica

El triunfo de la burguesía, el siglo XIX, rompe esta tregua y declara la guerra a las mujeres que habían “ablandado” al hombre en sus usos y costumbres. El movimiento romántico, profundamente misógino, ayudó en la tarea creando mitos de perversidad femenina. El varón arrincona las pelucas, vuelve a calzar botas y abandona los salones por considerar pernicioso la decadencia de semejante ocio culto.

El romanticismo recupera el horror del medievo a todo lo femenino como algo fatídico e imposible de domesticar. Cuentan con el apoyo de los filósofos para esa nueva visión de la mujer: SHOPENHAUER “Sobre las mujeres”, NIETZCHE “Más allá del bien y del mal”. Curiosamente, pese a ser un movimiento no religioso, rescata mitos bíblicos para denostar a las mujeres.

Recordemos que las más importantes recopilaciones de cuentos orales tradicionales surgen bajo la influencia de esta nueva visión, tan claramente expuesta en los personajes femeninos; así como los

primeros autores “especializados” en relatos “apropiados para la educación infantil, especialmente de las niñas” como MME. LE PRINCE DE BEAUMONT.

Se divide radicalmente a los géneros por los valores y modelos que se les proponen:

- Modelos de valor para el hombre — para Ser.
- Modelos de belleza para la mujer — para Estar.

A la mujer le quedan tres prototipos para encuadrarse dentro del nuevo esquema social y ser aceptada:

- Monja. En una mística sin gloria y con total sumisión al mandato del hombre, cura o cardenal.
- Perversa, como Lillith, Salomé, Dalila o Juana de Arco
- Casta. Como refugio burgués de la familia y salvaguarda del orden social; dulce y silenciosa; levemente enferma (como Ofe- lia) para que la enfermedad (preferentemente tisis) le reste fuerzas a su perversidad natural y pueda ser “protegida” en su fragilidad por el hombre. La mujer casta “duerme” durante el período de su adolescencia hasta llegar a los brazos del hombre que la dignifique dentro del hogar (las durmientes son figuras caras a la imaginería romántica).

La literatura, la filosofía, la pintura..., todas las artes parecieron ponerse de acuerdo para fomentar y propiciar (la propaganda consiste en repetir una y otra vez, de diferentes formas, el mismo mensaje), una forma de estar aceptable para las mujeres.

¿Dónde radicaría el punto de idoneidad para ser una mujer perfecta a los ojos del hombre romántico?

Formas aceptables del “estar” femenino

Las durmientes. La mujer duerme y espera, el hombre actúa. La pintura romántica pintó hasta el cansancio mujeres dormidas, sobre lechos de agua o sobre flores. El sueño-muerte sacrificial simboliza una forma extrema de obediencia femenina, con la noción dualista implícita que hacía de las relaciones hombre-mujer una simple cuestión de dominación-sumisión, creando un espacio en el cual, el varón del siglo XIX podía vivir, realizar los sueños de poder sin oposición, sin competidores en la intimidad.

La ecuación muerte-sueño se había ido cargando de morbosas implicaciones eróticas, ofreciéndole al hombre, como mínimo, la fantasía de conquistar sin batalla. TENNYSON (ducho en mitología, poeta de la era victoriana y todas sus consecuencias, nombrado par y miembro de la cámara de los lores), fue el abanderado de esta idea.

El lecho de una doncella era su tálamo nupcial y, por tanto, se pensaba que una virgen debía estar sumida en un sueño de inocencia perpetuo hasta que apareciese el caballero elegido y la despertara con un beso para la útil condición de esposa. Bella durmiente; virginal estado de sopor. Proliferan estas representaciones y las de Ofelia: muerta, como dormida, en el lago. Mujeres oficiadas a la espera o al abandono del hombre.

“La Bella durmiente” parece ofrecer el paradigma de tal personaje. Y resulta curioso, tal como aseguran modernos especialistas, que sea éste precisamente, el cuento preferido por el mayor número de lectores infantiles.

Las enfermas, el ideal de belleza enferma. No en vano las muchachas ingerían vinagre con el fin de que sus rostros adquirieran la palidez de las tísicas. Cuando se descubre el clítoris, la amistad entre mujeres pasa a ser mal vista (sospechosa de placeres sin el hombre como proveedor). La ciencia pone al descubierto que las mujeres tenían instintos sexuales. Pero la enferma perdía apetito sexual y era, por tanto, controlable. La quietud se convierte en un

rasgo de belleza y elegancia: el obligado reposo de las enfermas. Andar implica actuar, querer ir a alguna parte.

No es casual tomar como ejemplo de belleza al cisne, siempre y cuando esté sumergido, es decir, en una quietud casi estática de deslizamiento sin aparente movimiento. La grulla, de la misma familia, pero evidentemente más inquieta, jamás sería aceptada como modelo de perfección. Resulta obligado reconocer que este ideal de quietud femenino no es una novedad incorporada por los románticos, DANTE admira la quieta belleza de Beatriz que jamás manifiesta un sentimiento en el semblante. Todas las Madonnas del Renacimiento respetan este ideal de belleza que, para ser perfecta, ha de permanecer impasible.

La luna y el espejo. La mujer es el reflejo del alma masculina, tal como descubre el Dorian Gray de Oscar WILDE: el amor la devuelve a la realidad. De aquí que el amor acabe con el misterio de la mujer. La mujer es la luna, porque ninguna de las dos tiene luz propia. Incluso Henry JAMES, en “Las bostonianas”, describe a Thilby como a una actriz que recita textos de otros.

La forma de estar de la mujer en sociedad es la de ser reflejo del varón, sin tener ideas propias ni, por tanto, personalidad propia. Algunos han dicho que el misterio de este tipo de mujer radica en la estupidez a que viene obligada. Solo aquellas que no han sido agraciadas por la naturaleza con la belleza han de optar por algún tipo de actividad intelectual, mínima y en la sombra, como institutrices o laboriosas ayudantes de un pensador o científico masculino.

En los cuentos, para que Ella sea aceptada por el príncipe adecuado, ha de responder a la imagen exacta que éste tiene previamente fijada: ha de ser más el retrato que le hace iniciar a él un viaje de búsqueda, que ella misma.

La mujer, como la luna, está lejana, remota, fría y mentirosa. Es el principio pasivo. Incluso en “Naná” de ZOLA se menciona ese binomio de mujer y espejo como algo inseparable. La Bella del cuento, en realidad resulta terriblemente vengativa con las hermanastras, es

decir, con aquellas de su propio sexo que no “vieron” toda su valía, o la cubrieron con las cenizas de la cocina. Toda su bondad con Bestia, se desmorona en cuanto accede al territorio del poder masculino, en forma de consorte, y carga contra las de su propio sexo (las convierte en estatuas conscientes).

La niña. Los mismos hombres que buscan a la mujer como algo capaz de ser moldeado por sus manos, recurren al mito de la infancia de manera tan morbosa que hoy, algún pintor y escritor famoso en sus tiempos, podría ser juzgado por perversión de menores. Lean “La caída del abate Mouret” de ZOLA y acabarán pensando en pederastia, con imagen de Virgen niña incluida.

Pero incluso en las niñas pubescentes se mostraban signos de inminentes deseos adultos. Existen cientos de cuadros de los mejores autores de la época mostrando niñas ante espejos, niñas con un punto de perversión en su pose de inocencia. También está CARROLL, con sus relatos, sus fotos y sus amores morbosos.

Los científicos aportaban su granito de arena al mito y así LOMBROSO y FERRERO, reputados criminalistas italianos, exclamaban en el libro “La mujer delincuente” *“¡Qué terroríficos criminales serían los niños si tuviesen pasiones, fuerza muscular y suficiente inteligencia y si, además, sus tendencias malvadas estuviesen exasperadas por una malsana actividad física! Y las mujeres no son más que niñas grandes, sus tendencias malvadas son más numerosas y variadas que las de los hombres, pero, por lo general, solo son latentes. Cuando se despiertan y excitan producen resultados proporcionalmente mayores”*. Sin comentarios, o mejor, lean alguna sentencia de jueces donde se acusa de la violación a la propia víctima.

Figuras femeninas negativas

Las feministas, símbolo de la masculinización de la mujer. Paralelamente a la idea masculina de malignidad femenina, éstas habían

comenzado una larga lucha por equiparar sus derechos ciudadanos. La idea de Igualdad esgrimida en la Revolución Francesa, en la Revolución burguesa, hacía una excepción con las mujeres y los propios filósofos de la revolución la apoyaban con una clara postura paternalista y negacionista.

Los inicios de los movimientos feministas, bostonianas y sufragistas, sin olvidar la figura de WOLLSTONECRAFT a finales del siglo XVIII, causaron un impacto formidable en el pensamiento de los hombres de ese período. Nicholas COOKE, en 1870, escribía *“Si se lleva a la práctica este asunto de los derechos de las mujeres acabará convirtiéndose rápidamente en la más prolífica de sus equivocaciones. Se volverá asexual, descenderá de su elevada posición al nivel del hombre, sin conseguir ninguna de sus ventajas, dejará de ser la madre amable y se convertirá en una amazona pendenciera”*. Tal vez recordase la figura, reencontrada en este período, de Pentesilea.

La adúltera. Por más que intente evitarse, la mujer se salta las normas establecidas para ella. Suele hacerlo por razones sentimentales, caso de Ana Ozores y Anna Karennina, o movida por el reconocimiento de sus propias armas para alcanzar un mejor nivel de vida, caso de Enma Bobary. La literatura recrea estos personajes femeninos como ejemplo de “aquello que jamás debe ser”. La adúltera, por tanto, es castigada:

- con el abandono del propio amante; una vez que ha sido seducida y ha perdido su misterio y su lejanía, carece de valor;
- con el rechazo social de su clase; clarísimo en el caso de Ana Ozores o Anna Karennina;
- con la muerte; elegida como única salida al muro que se ofrece como castigo a la adúltera.

Pero, para que una idea cuaje, es necesario crear símbolos que la encarnen. El arte, muy especialmente la pintura, y la literatura,

los encontraron. Buscaron entre los mitos antiguos aquellos que podían explicar “el Ser femenino”. Después, se trataba de representar una y otra vez aquellos despreciables modelos femeninos que serían castigados por la sociedad pero a la par, curiosamente, gozaban de una gran atracción.

Símbolos de perversión

En el fondo de todos los símbolos negativos femeninos, está la idea de la traición: al hombre, a su propia esencia femenina, a la sociedad...

- **Galatea** o el sueño del hombre por crear él mismo la mujer ideal, no ya de una de sus costillas, sino desde su cabeza. Se recurre a “Las Metamorfosis” del latino OVIDIO, y encuentran a Galatea: el escultor Pigmalión busca la mujer perfecta y la construye en mármol. Pero, la creación no resulta perfecta, Galatea es infecunda y provoca la infelicidad del escultor. Bernard SHAW, lo recrea en una obra de teatro que trajo largas secuelas “Pigmalión”.
- **Brujas, ondinas, sirenas** y otras hierbas. Son híbridos de animal y mujer (de nuevo el recuerdo de aquello que fuimos), curiosas devoradoras de niños y hechizadoras de hombres, capaces de hacerles perder el rumbo, como las sirenas de Ulises. De las ondinas descende, de manera directa, la *femme fatale* de los años veinte; incluso se puede seguir su rastro a través de todas las “madrastas” de la literatura supuestamente infantil.

Tienen todas ellas unos rasgos característicos que las definen como personajes: inalcanzables, infantiles, perversas, no asequibles ni a la palabra ni a la razón del varón. Por tanto, no hay que entenderlas, ni cambiarlas, solo conjurarlas. Escribe Hans MAYER “*Son imágenes antifeministas, pintadas*

como advertencia, como espeluznante contraste de feminidad (en la forma) y ausencia total de feminidad (en el fondo)” Concentran en sí mismas el placer y la muerte como conjunción final de su Ser.

- **Judit.** He aquí el caso curioso de una heroína que traicionó al invasor después de mezclarse con él, pero que no recibió el reconocimiento de salvadora con todos los honores. Se trata de una heroína confusa. Cuando la mujer redime a su pueblo, Judit contra Holofernes, no existe admiración al verla con la cabeza del hombre cortada, como la había frente a la imagen de un David vencedor de Goliat, y esto porque Judit utiliza armas femeninas, la seducción, para conseguir un triunfo propio de los hombres que se sienten, como género, amenazados en su totalidad por una fuerza frente a la cual carecen de armas.

Por otra parte, Judit encarna en sí misma un concepto que en la cultura occidental nunca resulta bien visto, y eso aun cuando vaya en interés de la colectividad. Judit es una traidora. No a los suyos, pero sí ante sí misma como mujer, también ante aquellos con quienes finge integrarse. Al igual que las futuras espías que utilizaban sus armas en beneficio de su colectivo pero que debían “traicionar” para lograr un bien, no terminan de ser encajadas por quienes, en principio, son los suyos. Traidora y utilizando las temidas armas femeninas contra un hombre, aun cuando sea el enemigo, encarna los más profundos miedos de la cultura masculina occidental.

- **Juana de Arco.** Un caso muy similar al anterior y una figura medieval recuperada, como el miedo a las mujeres en su tiempo, como protagonista de innumerables ensayos, novelas, obras de teatro y cuadros. Recordemos “La doncella de Orleans” de SHELLEY que, en cierta medida, abrió la veda. Juana encarnó, durante siglos, el espíritu tenebrista de la Edad media. Ella transgredió todos los tabúes de su época:

Por hija de campesinos, no podía optar al privilegio de algunas mujeres nobles, como Leonor de Aquitania, para gue-

rrrear al lado de los hombres. Comete el pecado de actuar fuera de su clase social con armas propias de otra clase. Y de otro sexo.

No solo participaba en la guerra, sino que usaba armadura siendo mujer, luego, se apropiaba de un símbolo masculino. Ni siquiera Leonor de Aquitania usó cota de malla cuando acompañó a su primer marido a la Cruzada, ni más tarde cuando luchó por defender los derechos dinásticos de su estirpe.

Mantuvo a toda costa su virginidad, con renuncia al matrimonio pero sin tomar los hábitos. Esto suponía una asunción de libertad no permitida a las mujeres; se convertía en una elección sexual al margen de las normas. Si hubiera sido promiscua, habría dado razones “tranquilizadoras” para sus detractores, pero mantenía una virginidad propia de quien tiene votos monásticos y rechazaba el hecho de tener marido.

Por ser cristiana y creyente, no defendía ninguna herejía que pudiera llevarla a la hoguera de la Inquisición. Otras muchas mujeres se alzaron contra los privilegios masculinos amparadas en alguna creencia, herética para la doctrina oficial, pero Juana se inscribe, voluntariamente, dentro de la más estricta oficialidad.

Juana se alzó en armas para defender los derechos del pueblo francés, sin embargo, ese mismo pueblo se alió con sus enemigos ingleses para tenderle una trampa. Sin ese apoyo, jamás habrían dado caza a quien demostró ser una excelente estrategia militar. Por encima de las diferencias, territoriales o de poder, estaba el fin de destruir a una mujer que creaba inseguridad en el hombre de la época.

SHELLEY, en su tragedia romántica sobre la Doncella de Orleans, emprendió la tarea de configurar las contradicciones del hombre moderno, como más tarde haría Heinrich VON KLEIST. Se trata de la confusión de sentimientos representada literariamente por la figura de la amazona Pentesilea que lucha contra Aquiles fieramente a la par que lo ama apasionadamente. PASCAL, hablaría más tarde de “la raison du coeur”.

- **La mujer vampiro.** *Drácula* simboliza la lucha del progreso contra la bestialidad del hombre. El vampiro se mueve en un mundo de mujeres. Incluso el antecedente real estaría en una condesa húngara, Báthory, recreada por Valentine PENROSE, en los años veinte en su novela “La condesa sangrienta”.

Aparece la figura de la mujer como devoradora de las energías del hombre. La mujer vampiro revaloriza la imagen anoréxica de las mujeres: el culto a la figura escuálida de la belleza femenina: la delgadez le daba poder; las grasas equivalían a maternidad, molicie y falta de voluntad. Expresado así, podría, fácilmente, equipararse al moderno gusto por la delgadez y la estigmatización de las grasas como síntoma, incluso, de pertenencia a una clase social inferior.

Las mujeres vampiro están en todas partes incluso en la obra de Rudyard KIPLING, “*buscadoras de oro y sedientas de sangre*”. Por el sexo adquieren dinero y poder. También en S. T. ELIOT, “Tierra Baldía” que encuentra en la prostitución una salida social de las mujeres pobres. A propósito de este asunto Bran DIJKSTRA señala: “*La prostitución es responsabilidad de la propia prostituta. A la vista de lo cual resultaba fácil que el hombre de clase media se viera a sí mismo como la víctima desamparada de estas sirenas-vampiros tentadoras que poblaban las calles, estas voluptuosas criaturas de la clase obrera que no parecen sentir ninguna de las reticencias de la mujer burguesa hacia el sexo*”. Esta idea se ubica también en las obras de ZOLA. Naná es una desvergonzada y promiscua obrera sin prejuicios morales y víctima de su propia traición al género femenino. De nuevo la traición como argumento.

- **Dalila.** Figura casi central en pintores como KLIMT, representa a la mujer castradora del hombre que busca la perfección intelectual y por tanto no cae presa de sus encantos. La concesión de favores sexuales apartan al hombre de su búsqueda espiritual: Sansón revela a Dalila dónde radica el secre-

to de su fuerza y ella le corta la cabellera. PUCCINI la recreará, cruel y despiadada en su ópera “Turandot”.

El filósofo SCHOPENHAUER, afirma de las mujeres que *“en sus corazones, las mujeres creen que el deber de los hombre es ganar dinero y el suyo gastarlo”*. Claro que esta tendencia llegaba favorecida por el naciente capitalismo que, al abrigo de la revolución industrial, necesitaba consumidoras compulsivas de sus productos.

- **Salomé.** Representa el baile de la serpiente (la tentadora en el mito del Paraíso Perdido), el prelude de una seducción prometida. Controla al hombre con sus artes de encantamiento. Para Bram DIJKSTRA *“Salomé compendiaba la perversidad inherente a las mujeres: su circularidad eterna y su capacidad para destruir el alma masculina”*.

En la novela de Pierre LOUÏS, “La mujer y el pelele”, se llega a decir *“La virginidad es la peor forma de prostitución femenina porque con ella la mujer mantiene su autonomía, su poder para decapitar al hombre al hacerlo desaparecer en su impotente anhelo de satisfacer sus deseos”*.

La bíblica Salomé tiene una aparición fugaz y fulgurante en dos Evangelios. Nada sabemos de ella sino que era hija de Herodías y que pidió, a instancias de su madre, un precio extraño por su danza ante Herodes: la cabeza de Juan el Bautista. Sin embargo, ese breve episodio ha tenido una enorme repercusión literaria y Salomé ha pasado a la literatura como el símbolo por antonomasia de una mujer fatal.

Carlos GARCÍA GUAL, dice notar *“...una rara inocencia en esa Salomé. Solo más tarde se la confundiría con la adúltera Herodías, o se le atribuirá una pasión amorosa por Juan. Eso no aparece en los textos antiguos. El primer escritor que da nombre a Salomé, hija de Herodías y de Herodes, es el historiador judío Flavio Josefo, que narra la muerte del Bautista de otro modo. Según él, Juan fue asesinado por Herodes por motivos políticos y no alude a esa decapitación tan espectacular”*.

Algunos han pensado que en la creación de la escena relatada por los Evangelios ha podido influir una anécdota antigua. Dos siglos antes, un gobernador de las Galias, Lucio Flaminio, hizo decapitar, en medio de un banquete, a un prisionero para complacer a un amante suyo, que no había presenciado nunca una decapitación. CICERÓN y SÉNECA, entre otros, cuentan la anécdota que le valió a Flaminio la censura de Catón en el Senado romano.

Siguiendo con GARCÍA GUAL, la explicación de la mala reputación de Salomé se debe a “...*Los Padres de la Iglesia, con imaginación calenturienta, añadieron que la danza fue muy indecente y excitó la lujuria del tetrarca. Los textos primitivos dicen solo que le gustó el baile. Los comentaristas imaginaron los lúbricos y sensuales contorneos de la núbil danzarina excitando al monarca de mirada concupiscente. Ahí apuntaba provocativa la danza de los siete velos*”.

Con semejante leyenda transitó por la cultura cristiana la tal danzarina, como en un relieve románico de la catedral de Chartres o en el mosaico brillante de San Marcos de Venecia, donde aparece revestida de lujosas pieles y portando la cabeza de Juan en un plato sobre su cabeza. La Salomé de estas estampas medievales preludia la fascinante figura de *femme fatale* que atraerá a los escritores románticos del siglo XIX, y a los autores de novela negra en el XX.

Hay, en los escritores románticos y simbolistas, una fascinación por el tema de la dama apasionada que reclama la cabeza de su amante, en venganza o como premio de un baile: HEINE, FLAUBERT, MALLARME, OSCAR WILDE... Una figura obsesiva que recorre la literatura europea, tal como analizó Mario PRAZ en “La carne, la muerte y el diablo”.

Todo un desfile de modelos femeninos, repetidos hasta la saciedad, hasta que las mujeres los asimilaban como propios, vivían en la

culpa de sus cuerpos y buscaban en la vacuidad y la pérdida de su propio cuerpo (anorexia, tisis) una forma de liberación.

Se da la curiosa paradoja de que las mujeres que accedían al ghetto de los artistas reconocidos, sobre todo en pintura, repetían los mismos esquemas contra las mujeres. El peaje por ser admitidas en sus círculos. Y cuando las damas se dedicaban a las letras resultaban aún más insistentes en las advertencias a sus lectoras. Especialmente si las obras iban dirigidas a las niñas.

19

EL ODIADO Y NECESARIO TRAIADOR

Una forma de encarar el estudio de la literatura es hacerlo siguiendo el rastro de ciertos personajes-tipo que se repiten y mantienen rasgos comunes aunque adaptados al momento en que se recrean, eso sí, mucho menos variopintos o modificados de cuanto pudiera pensarse a priori. La literatura, como la vida, es un homenaje cíclico, admitido y hasta elogiado; por tanto, cada cierto tiempo, reaparece, se pone de moda, uno o varios personajes que transitaban por la desmemoria literaria colectiva. Esta moda suele coincidir con momentos sociales, políticos e incluso morales, de muy similar catadura, como se ha visto con el caso del Pícaro y del Detective; o bien, sirven como ejemplificadotes de ciertos riesgos temidos por una parte de la sociedad (“la moda” de las adúlteras castigadas por su falta en el siglo XIX coincide con el primer apogeo de los movimientos sufragistas).

Todos nuestros adolescentes han visto la película de TARANTINO “La perrera”. Pues bien, en ella, el personaje central es la figura del traidor; toda la trama gira en torno al acto y descubrimiento de su traición.

El traidor no es una figura unívoca, ni está igualmente valorada en las diferentes culturas. La Norteamericana puede llegar a considerarlo un héroe, si sus actos “sirven al bien”; por el contrario, la cultura occidental mira siempre con cierto desprecio al traidor, algo

fijado de forma lapidaria en una frase histórica: “Roma no paga traidores”, sería menester añadir, por más que nos sirvan bien. Ni siquiera sus buenas acciones logran redimir el odio visceral a su personaje. Tal vez, por eso mismo, se trata de uno de los más atractivos, esquivos, dramáticos y literarios.

Resulta odioso porque la traición rompe la cohesión del grupo, incluso puede poner en peligro su propia pervivencia; en algunos momentos o profesiones, resulta especialmente execrable este personaje dado el riesgo colectivo que implica el acto de la traición para la seguridad y cohesión del resto del grupo: en el mundo de la mar, de la mina o de los lugares de mayor necesidad personal, como la familia. El traidor pone en peligro la institución e incluso la vida del otro. ¿Quién no recuerda el desprecio en el rostro del pirata Sando-kan cuando ve a quien ha traicionado a los suyos?, es más, incluso el propio gobernador mira con desprecio a quien hizo posible apresar al peligroso Tigre de Mompracen.

Vive sometido al rechazo, la sospecha, y, aun cuando resulte vencedor, padecerá vivirse en el lado antipático de la historia: John Silver termina por resultar simpático al lector justamente por traicionar su condición de pirata temible al proteger al muchacho Jim Hawkins, pero, su condición de traidor al código de los piratas, lo deja permanentemente en la sombra; la madrastra, todas las perversas madrastras de los relatos infantiles, son castigadas, no tanto por su maldad (peores faenas realizan reyes, príncipes e incluso hadas), sino por “traicionar” la Ley Natural que la obliga a no ir contra sus retoños (recordemos que en versiones no revisadas, no es madrastra sino madre y Medea se guarda en la memoria literaria como ejemplo del imperdonable pecado de no ejercer al modo esperado de una “madre”). Al Guardián entre el centeno se le teme porque “traiciona” las leyes sociales de su personaje. La propia Antígona, pese a las simpatías por su defensa de las leyes del sentimiento, traiciona las leyes de la razón, es decir de la ciudad. Y esto por poner ejemplos de personajes *no tipificados* literariamente en la categoría del traidor.

Bruto participa en la conjura contra César en nombre de un bien superior: la República; sin embargo, nunca recibirá el tratamiento de un héroe. Bruto y Judas, ponen nombre propio, o adjetivo definitorio, al personaje del traidor.

Tipologías

Un personaje de tan amplio espectro y recorrido literario, no puede mostrarse en una exclusiva apariencia, más bien se adapta, se camufla y disfraza, eso sí, sin que, en cualquier ocasión, el lector deje de notar esa sensación ácida de encontrarse ante “el malo”, incluso suele dibujarse como alguien huidizo y en sombras. Con matices y variantes adaptadas a la historia, podemos decir que existen, como mínimo, *tres tipos de traidores*:

1. El que forma parte del grupo a traicionar y decide hacerlo por diversas razones: unas loables (porque está convencido de la malignidad del grupo y trata de defender del mismo a la colectividad), otras mezquinas (por salvarse o lograr dinero, como en el caso de los delatores de la mafia o los informadores de la policía). En este grupo encajarían Judas o Bruto.
2. El que reniega del grupo al que perteneció por desilusión ideológica y utiliza el conocimiento del mismo para ayudar al otro: traiciona a los suyos por un ideal, porque no se siente parte de ellos, sino de los otros. Curiosamente, terminará por no “pertenecer” a ninguno de los dos puesto que el rechazo en unos y la sospecha en otros, lo convierte en un, como mínimo, dudoso permanente. Y esta es una de las claves de su lado más dramático como personaje.

El mejor ejemplo, y muy tratado literariamente, lo constituirían los espías al servicio de la Unión Soviética durante la Guerra Fría, generalmente universitarios de clase alta y con puestos clave en los gobiernos de su país, que defendían,

traicionando a su gobierno, un ideal de vida diferente. “Otra Patria” del director LOSEY, lo refleja a la perfección. La nueva novela de espionaje plantea la traición como único recurso frente a la indefensión provocada por el poder: algo que nos desborda y que se convierte en injusto. El mejor ejemplo sería la novela de John LE CARRÉ, “Nuestro juego” (ubicada en Chechenia). Pese a todo, triunfa mejor en culturas como la Norteamericana.

3. El traidor voluntario que se camufla en el grupo a traicionar. Pertenece a los suyos, nunca a los otros, por más que, finalmente, pueda llegar a dudar seriamente de los primeros. Aquel que, desde dentro de la legalidad, se le convence para camuflarse entre otra colectividad (enemiga de la propia) y traicionar a la segunda una vez obtenida su confianza. La “bondad” inicial del proyecto lo “redime” de un acto que, en sí mismo y como traición, despierta oscuros temores incluso entre los beneficiados. Y eso porque la traición implica peligro para la frágil cohesión de los grupos.

Es el caso de los “topos” infiltrados en bandas o grupos mafiosos, de los espías contratados por su Gobierno para engañar a otro con el cual litiga. Es el caso de Judit entre los personajes femeninos, y ya vemos lo mal parada que salió entre los suyos. También, los infiltrados en “otro bando”, en situación normal o de guerra, para ayudar a los suyos. (Los quinta-columnistas madrileños durante nuestra Guerra Civil). Los “arrepentidos” de grupos terroristas o mafiosos, aunque en este último caso, la bondad de su decisión puede ser cuestionada por las “ventajas” personales logradas con su traición.

El traidor, por pura esencia de su papel, jamás logra terminar convertido en héroe, salvo en el caso de un personaje histórico, llevado a la literatura por BORGES y que veremos finalmente. Y aún así, quien preparó su muerte para convertirlo en héroe dejó pistas para instalarlo en su auténtico papel una vez superado el peligro de su traición.

Deteniéndonos en Judas

Estamos ante el traidor por excelencia de nuestra cultura. Por treinta monedas de plata vende al Maestro y luego, arrepentido, se ahorca. Doceavo apóstol, uno de los “elegidos” y, según una tradición alemana medieval, confiado personalmente por María a su Hijo (no nos detenemos en las “implicaciones” de tal confianza).

A lo largo de su historia ha sido visto, tal vez justificado, de diversas maneras, y resulta interesante observar en ellas el modo en que hemos tratado de “perdonar o glorificar” al traidor cuando resulta necesario para la colectividad o para la historia:

- Como instrumento del Diablo. Alguien que comete la traición por pura maldad, por inducción directa del mal y que, desesperado cuando comprueba las consecuencias, comete el peor pecado: la falta de fe en el perdón. Postura muy diferente a la de San Pedro que traicionó al Maestro, “negándole tres veces”, pero logró el perdón del mismo. La gran “culpa” estaría en su falta de fe para creerse con derecho a ser perdonado. Sería, en definitiva, un traidor a la fe exigida como máxima de conducta. Recordemos que el arrepentimiento constituyó el gran poder de la Iglesia: ella poseía la llave para entrar en el Paraíso tras haber pecado, y se cobraba tal prebenda en forma de bulas o de apoyos reales.
- En la segunda mitad del siglo XIII, aparece en Alemania una “Leyenda áurea” en torno a Judas, algo similar a una explicación de su traición partiendo de la leyenda de Edipo, lo cual nos lleva a reflexionar sobre ese río subterráneo que transita por toda memoria literaria que, cual Guadiana, aparece y desaparece, pero permanece siempre. Tal como relata esta leyenda, asustados por el sueño de su madre, según el cual, a su hijo se le aparecerá el demonio, los padres de Judas lo abandonan. Es educado por una reina como si fuera hijo suyo. Por envidia al verdadero Príncipe que nace más tarde, lo mata. Se convierte

en criado de Pilatos, y para dar gusto a éste, mata a su propio padre y se casa con su madre. Para alcanzar el perdón de sus pecados se convirtió en discípulo de Cristo. Parece claro que lo suyo era seguir pecando, aunque no de forma muy voluntaria ya que desde su nacimiento está marcado por la visita del Diablo. Por el fátum de las obras clásicas.

Se trataría del modo más clásico para entender al traidor: aquel que ha de cumplir un inevitable fatum porque está marcado por los dioses, o el destino, desde antes incluso de su nacimiento.

- Otras leyendas idealizan a Judas como rival en éxito de Jesús, desenmascara la impostura del Maestro al descubrir que éste era mortal. Delatarlo casi se trataría de un sacrificio necesario para evitar que el pueblo sea traicionado por un impostor.
- Otros ven en Judas al patriota. Representa la desilusión del pueblo judío que esperaba la venida de su Dios como un guerrero poderoso para librarlos del yugo romano y no como un profeta del perdón y la reconciliación. Judas lo traiciona porque está seguro de que, a su vez, el maestro es un traidor a su patria, al sueño de su patria. GOETHE equipara su figura a la de Ashavero, el judío condenado a vagar eternamente a la espera del Maestro por no haber creído en su faceta divina.
- NIETZSCHE, lo presenta como un superhombre, corredentor al lado de Jesús ya que su traición era imprescindible para cumplir las profecías. En este caso, su personaje sería tan necesario e importante porque es justamente su traición la que hace posible el triunfo del Maestro. De nuevo el fátum por encima de la voluntad del personaje.

La traición necesaria

Nos hemos detenido en Judas por ser casi el sinónimo perfecto del traidor en nuestra cultura, por más que Bruto, el conjurado con-

tra César, sea, literariamente, el traidor más seguido e imitado en sucesivas revisiones o referencias al mismo.

Hemos visto cómo puede convertirse el traidor en el personaje imprescindible para la trama e incluso el triunfo del héroe. ¿Quién liberaría a Blancanieves de no haber sido enviada al sueño por su madrastra?

Para llegar a comprender la gran importancia de su papel, me gustaría detenerme en una historia, contada como verdadera por BORGES, de donde también podemos deducir cómo las relaciones entre la literatura y la realidad resultan tan sofisticadas como confusas. Se trata de un relato recogido en su obra “Ficciones: Tema del traidor y del héroe”.

Cuenta la historia de un héroe nacionalista: Kilpatrick. Recordado y versificado como alma de la revolución irlandesa, el cual fue, en realidad, un conspirador, un glorioso y secreto capitán de conspiradores. Va a cumplirse el centenario de su nunca aclarado asesinato y su bisnieto Ryan trata de averiguar la verdad de su oscura muerte. Comienza a descubrir una hermosa trama dramática que sigue, puntualmente, los pasos de César en SHAKESPEARE, trasladados al siglo XIX. Fue asesinado en un teatro; entre sus ropas encontraron una carta en la cual le advertían del riesgo en acudir al teatro esa noche. Al igual que César recibe, camino del lugar donde lo asesinarán, un memorial donde se dan los nombres de los traidores. Memorial que no llegó a leer.

La víspera de la muerte de Kilpatrick se publican rumores sobre el incendio de la torre circular de Kilgarvan, donde había nacido el héroe, con las simbólicas amenazas escondidas en tal incendio. Calpurnia, mujer de César, soñó, la noche anterior a la conclusión de la conjura, con una torre abatida por decreto del Senado.

Toda la investigación de Ryan sobre aquel asesinato le lleva a pensar en una visión cíclica de la historia. Sin embargo, fueron Nolan y el propio traidor Kilpatrick quienes habían preparado minuciosamente su propia sentencia de muerte...

El 2 de agosto de 1824 se reúnen los conspiradores nacionalistas. El país estaba maduro para la rebelión; algo, sin embargo, fallaba siempre: algún traidor había en el cónclave. Kilpatrick encarga a James Nolan, su mano derecha, el descubrimiento del tal delator. Descubre, con pruebas irrefutables que el traidor es el propio héroe, quien, a su vez, cuando le encarga la investigación, firma la sentencia de muerte para quien aparezca como traidor. Pero, Irlanda idolatraba a Kilpatrick, la más tenue sospecha de su vileza, habría comprometido la rebelión. Acuciado por la prisa, Nolan prepara un entramado perfecto siguiendo al enemigo SHAKESPEARE en su drama de César. De este modo, se cumplirá la sentencia de muerte al traidor sin comprometer la revolución, es más, impulsándola al dotarla de un nuevo héroe, el más amado.


El propio Kilpatrick colaboró en ese proyecto, que le daba ocasión de redimirse y, a la vez, rubricaría su muerte.

Las cosas que dijeron e hicieron todos los participantes, conscientes o no, perduran en los libros históricos, en la memoria apasionada de Irlanda. Kilpatrick, arrebatado por ese minucioso destino que lo redimía y que lo perdía, más de una vez enriqueció con actos y palabras improvisadas el texto de su juez. Así, fue desplegándose en el tiempo el populoso drama, hasta que el 6 de agosto de 1824, en un palco cuyas cortinas prefiguraban el asesinato de Lincoln, un balazo entró en el pecho del traidor y del héroe.

El traidor, raramente resulta perdonado de su traición. Demasiado dura la falta para encontrar penitencia posible. Este personaje, tan necesario para ensalzar las virtudes del héroe, encuentra, algunas veces, la forma más literaria de salvar su falta: ha de traicionar doblemente para “salvarse a sí mismo” sin llegar a ser enteramente reconocido por ninguno de los bandos a donde perteneció. Sea, como sea, su personaje siempre permanecerá entre sombras, las de la sospecha, las de la culpa. A la permanente sombra del héroe, sirviéndole para realzar su figura, siguiéndolo siempre, adaptando actos y conductas a las del héroe.

20

LOS SECUNDARIOS: DE CÓMO EL AUTOR SE CONVIERTE EN PERSONAJE

 l personaje secundario por excelencia, en cualquier creación es *el autor*. Padre de la criatura, hijo a su vez de su propia creación. Y esto, que a primera vista puede parecer simple juego de palabras, se cumple tan a rajatabla que hasta la crítica literaria informa de cambios imbuidos en el autor por determinado personaje de su creación: ese dios con carne humana que “desaparece” cuando aparecen sus criaturas y casi es necesario un acto de fe para imaginarlo como Hacedor de una historia convertida en propia por cada lector. En el caso de quienes escribimos para niños, sabemos que jamás tendremos existencia real, por más que nos toquen o les firmemos los libros, ellos, los niños, se irán convencidos de que no existimos, de que, por contra, quienes existen son los piratas, las brujas, las hadas... Una formidable lección de humildad profesional y, probablemente, la mayor verdad literaria al alcance del autor.

Pese a todo, quien se sienta a escribir, sabe que...

Ninguna elección que realice será nunca gratuita. Ni en los personajes, ni en la trama. Por una parte, el autor es hijo de su tiempo, por tanto, las modas, los gustos —las adúlteras en el XIX, las sucesivas vueltas al personaje del vampiro, eso sí, adaptado a nuevos lectores en mundos diferentes— los propios avances científicos y tecnológicos..., todo ello condiciona al autor. No existiría Frankes-

tein sin los recientes conocimientos médicos en el momento de su creación, por ejemplo, ni existiría Salander, la nueva heroína de novela negra, sin Internet.

Pero, además, por encima o debajo de esa influencia externa y comprobable, existe una “intencionalidad”, llamada también ideología o posicionamiento social y emocional del autor. Cuando MME. LE PRINCE DE BEAUMONT pergeñaba sus historias, le asistía una suerte de convicción educativa, especialmente para las niñas, *para que conozcan su papel en la vida*. Algo totalmente contrapuesto, por ejemplo, al lugar donde se coloca Roald DAHL, quien sitúa sus simpatías al lado del menor convirtiendo a todos los adultos, o casi, en perfectos malvados. Este guiño de complicidad con el lector infantil o joven, se ha convertido en una “característica” añadida en la actual literatura específicamente publicada para ellos. Quizá este apunte debiera extenderse al ámbito editorial, a esa “petición”, más o menos soterrada, con la que “indican” a los autores cuáles son las “preferencias” del público lector. O de sus padres y educadores. No es casual que aparezcan determinadas colecciones, personajes, avatares y hasta “colores” en casi todas las colecciones, especialmente infantiles, según los más o menos sutiles cambios en las expectativas de quienes compran los libros. También la “necesidad”, no de los lectores, sino de adultos y editores, por imbuir una cierta “moralina” en los textos.

La ideología del autor queda manifiesta, especialmente, en dos ámbitos:

1. La elección del personaje. Elegir un antihéroe, un perdedor, alguien “incorrecto” según los cánones establecidos para el héroe o la heroína, supone ya una toma de postura muy determinada y eficaz.
2. La elección de la peripecia. Un hidalgo cabalgando los áridos campos de Castilla para defender el honor de los débiles; un Pulgarcito abocado a madurar de golpe por el abandono de sus padres; una princesa “durmiente” y pasiva incluso en la elección de su desgracia.

Aunque, cabe decir que ambas elecciones se incluyen en el mismo lote y resulta importante añadir *el punto de vista*, es decir, la elección de la *voz narradora*. No es igual la mirada que se realiza desde la alcantarilla de la desgracia, que la mirada a lomos de un caballo.

También existe un fenómeno, menos conocido por los lectores, del cual han dado cuenta algunos autores incluso en sus novelas y obras teatrales: *la influencia del personaje* sobre el autor. Evidentemente, este tipo de interrelación dinámica en la creación solo puede existir en la llamada literatura de riesgo, nunca en aquella que funciona bajo predeterminados patrones o plantillas, fijas e invariables, sobre las cuales el autor se limita a realizar ligeros retoques.

De esta “imposición” habla IONESCO, en su obra teatral “Seis personajes en busca de autor”, y nuestro UNAMUNO en “Niebla”. Todos los autores hablan de ciertos personajes que, al adquirir carne propia, reaccionan hasta presionar en cambios impensados anteriormente por el autor. Marina MAYORAL explicaba cómo su novela “Chamábase Lluís” se vio alterada cuando un personaje secundario, una chica cuyo único papel en la novela consistía en ser abandonada por el protagonista para realzar su característica de conquistador, modifica al propio protagonista cuando “decide” suicidarse. *El comportamiento del protagonista no podía ser el previsto tras algo tan grave surgido como imprevisto en la novela.*

El narrador narrado

Todo narrador reconoce que, en mayor o menor medida, él mismo está incluido en sus historias. Casi siempre de manera inconsciente, en una forma específica de auto-terapia. No son pocas las veces que la crítica literaria trata de fundamentar el estudio de una obra partiendo de los datos vitales de su autor. Asunto con trampa, naturalmente.

Tal vez la manera más absoluta de comprender esa simbiosis del autor con su obra, se exprese en una leyenda japonesa. Wu Tao-Tzu,

maestro calígrafo y pintor, fue requerido por un rico noble para que pintara uno de los muros del palacio. Cuando concluyó la obra, el rico, junto con otros nobles, alababan la increíble precisión del paisaje donde la entrada de una cueva parecía tan real como si se hubiera excavado una sobre el muro. Wu, ataviado con su traje de faena, escuchaba los halagos hasta que, sin previo aviso, se introdujo en la cueva pintada y desapareció. Tras él, desapareció también el paisaje pintado.

Sin llegar al extremo de la leyenda, sí puede hablarse del “silencio”, absoluto y total de algunos autores: el de Juan RULFO, autor de “Pedro Páramo”, el de SALINGER, autor de la mítica “El guardián entre el centeno”. Tal vez el silencio pudiera obedecer a la certeza del autor por haber “encontrado” la obra creada, esa obra que todo autor busca incansable a través de todas cuantas escribe. Por suerte, no desapareció con ellos la obra.

Esfumarse en la obra puede hacerse, de fehaciente forma, convirtiéndose el autor en *personaje propio*. El autor se inventa a sí mismo como personaje, bien como autor diferente con estilos diferentes según la firma elegida, caso de los famosos heterónimos de PESSOA, que no son sino una vuelta de tuerca a su propio papel como creador y su perversa relación con los personajes. En otras ocasiones, el autor juega a ser él mismo un invento del autor, caso de BORGES, en un breve relato titulado, justamente, “Borges y yo”. *Al otro, a Borges, a quien le ocurren las cosas...*

De cualquier forma, reconocido como hacía FLAUBERT, al asegurar *Madame Bobary soy yo*, o sin reconocerlo, todo creador habita en cada rincón de su obra, incluso puede llegar a tergiversar su propia biografía para llegar a una mejor adecuación con esa visión de sí mismo.

Ningún autor, especialmente cuando escribe para un público infantil, debe sustraerse al hecho de que los lectores encuentran mecanismos de identificación, no solo con los personajes, sino con el propio autor. Muchos niños creerán que el autor, si habla de brujas, es porque, realmente, es una bruja o, cuando menos, las conoce en persona.

Tal vez aquí convenga hablar de unos curiosos personajes, aquellos creados en un singular equilibrio entre la realidad y la ficción, sin llegar a renunciar a ninguna de las dos identidades y sin que sea utilizado para una novela histórica, es decir, una novela que simplemente quiera hablar del personaje real. Ejemplo paradigmático sería Glend GOULD, extravagante compositor musical, secundario imprescindible de la obra “El malogrado” de Thomas BERNHARD. No deja de ser el genial músico, perfectamente reconocible, pero el autor trampea sus datos en estricto interés del papel que le adjudica en la novela: falsea su última grabación para cerrar el círculo de un personaje que se inicia con una obra y termina su vida con la misma. Esta semejanza difiere de la “utilización” más o menos transversal, de algún personaje con realidad histórica pero totalmente mutado al servicio del autor, porque en este caso, pese a la sombra de realidad, el nuevo personaje carece de la realidad palpable: Barba Azul es, probablemente, un trasunto de cierto sultán conocido por su crueldad, pero carece de la probable identificación real.

La respuesta del lector

Resulta más sencillo observar las modificaciones ejercidas sobre la obra por parte de los lectores cuando ésta se escenifica. La reacción del público hace variar a los actores, incluso al autor, en añadidos o tapadillos, ciertas frases, gestos, poses o intercambios, a raíz de la reacción percibida sobre el escenario. Incluso algunos grupos teatrales trabajan sin texto concreto, tan solo parten de una idea que va desarrollándose en cada representación y variando en función de las respuestas del público. Esta técnica es la habitual en grupos de teatro infantil.

También se puede observar claramente en las “elecciones” de las series o culebrones. Más de un personaje ha tenido que ser “resucitado” por los guionistas a petición de los espectadores.

En narrativa, este fenómeno de interrelación dinámica puede apreciarse en las novelas-saga y, muy especialmente, en el mundo del cómic. La sucesiva transformación de los héroes de cómic, avanzando hacia historias más “negras”, incluso añadiendo oscuridad a los orígenes del héroe, Batman es un buen ejemplo, da cumplida cuenta de cómo el lector, sus gustos y decisiones, influyen en las transformaciones del personaje.

En los supuestos de segundas partes, también puede incidir directamente la “respuesta” de lectores y críticos a la primera parte. El caso más relevante sería el de CERVANTES, cuando en la segunda parte del Quijote, éste sabe de tal conocimiento, informado por Sancho. *Pensativo en demasía, quedó don Quijote, esperando al bachiller Carrasco, de quien esperaba oír las nuevas de sí mismo puestas en un libro, como había dicho Sancho, y no se podía persuadir de que tal historia hubiese.*

Cuando el lector llega a una total identificación del personaje, al menos en alguna faceta vital, transforma en adjetivo al personaje. La trascendencia es tal que se convierte en estereotipo, es decir, resume, en alguna medida, una cierta manera de estar. Todos sabemos qué significa ser una cenicienta y esperar la transformación en princesa como objetivo vital del lector. En el fondo de esa identificación se encuentran los posicionamientos a favor de aquellos personajes populares donde “se quiere ver reflejado” dicho papel, y basta pensar en el apoyo popular a esos mismos, fomentados por quienes conocen esa capacidad de interactuar de los espectadores-lectores. En ese momento son *símbolos* más o menos logrados, más o menos necesarios.

Y, naturalmente, la aceptación de los lectores de ciertos personajes, hace que sean revisados, reciclados, reelaborados, de manera continua. ¿Cuántas comedias románticas repiten, de manera más o menos explícita, los patrones de Cenicienta o de Bella Durmiente?

También sabe cualquier autor, que sus personajes, a veces sobre todo los secundarios, servirán como “nuevos personajes” para otros autores. Este “homenaje”, que no plagio, forma parte de la dinámi-

ca intrínseca de la literatura; así, “El nombre de la Rosa” de Humberto ECO, recoge la breve historia de la noche Cuarta de “Las Mil y una noches”. O a ser ideológicamente utilizado por lectores posteriores, como fueron “El alcalde de Zalamea” y “Fuenteovejuna”, utilizados por *la izquierda intelectual* de los años sesenta como anticipo de la soberanía popular, algo que, de ningún modo, pretendieron los autores de esas obras, donde, lo que realmente solicitaban era la autoridad real por encima de los directos mandatarios, como ley justa frente a la prevaricación de los otros.

Leyendas urbanas

Dicho todo lo anterior, se comprende la necesidad, no siempre baladí, que todo lector tiene por conocer al autor, por hurgar en su biografía e incluso por crear y fomentar ciertas leyendas, más o menos urbanas, en torno al arte de la creación. En definitiva, todos quisiéramos conocer al pequeño dios creador de un personaje que se ha hecho carne en cada lectura. Y el autor debe asumir, con el tiempo, que su propia biografía se vea “alterada” por sus lectores y busquen el modo de interactuar directamente con él.

Los autores, los artistas en general, viven suspendidos entre la realidad mortal que ellos bien conocen, y esa otra realidad que puede llegar a convertirse en Leyenda Urbana. Tal vez por eso, alguno ha jugado al escondite de sí mismo y, aquellos de quienes ya no se puede saber nada, viven entre los mitos creados por sus seguidores. SAINT-EXUPERY, naturalmente, no murió en aquella última misión, aprovechó su vuelo de reconocimiento para perderse, como hiciera, casi un siglo atrás el gran poeta RIMBAUD, abandonando los salones burgueses de París. En realidad, el gran poeta de la Revolución Rusa, MAÏAKOVSKI, no se suicidó al ver el negro futuro de las vanguardias, sino que fue “eliminado” por los espías del Soviet. PAVESE, tampoco se suicidó a causa de la lucidez, sino que la suya fue una muerte por amor... De las complejas biografías de algunos autores

románticos, ya ni entramos, puesto que ellos mismos jugaron a recrearlas, inventarlas, exagerarlas y, en definitiva, a convertirlas en el mismo material de sus obras.

Y de este modo, algunos autores, aún después de muertos y expuesta su obra al limbo de la sagrada fama, siguen viviendo en el mundo de la literatura como personajes de sí mismos, reinventados y revividos mil veces, por otros autores, por la crítica, por los estudiosos, por los lectores... ¡Toda una lección póstuma de literatura!

21

DE LA IMPORTANCIA DE LOS SIGNOS SOBRE EL PERSONAJE

Una novela es una alfombra tejida con palabras, siguiendo las mismas líneas que en los telares femeninos, probablemente el origen de la escritura: de arriba abajo en China o Japón; de izquierda a derecha en Occidente; de derecha a izquierda en Oriente. No en vano, la moderna crítica literaria atribuye la invención de la escritura al sexo femenino. De la oral ya había quedado clara la autoría. Y en ese tejido, todos los elementos y su elección modifican el resultado final de la obra. No da el mismo resultado elegir seda o elegir lana; elegir azules o rojos... El autor opta para su propio tapiz entre una variada gama de signos, aquellos que considera más adecuados para “contar a su personaje”, pues toda novela no es sino la historia de un personaje.

Esta elección no puede ser casual, ni motivada por el azar puesto que, como bien sabe el narrador, de esas elecciones, en apariencia mínimas, dependerá, no solo el final de la historia, sino la evolución de sus criaturas. Y, al igual que las tejedoras, el autor ira viendo el dibujo de su criatura en cada línea, constatará cómo lo ha variado el narrador, el tiempo, el espacio... En definitiva los Signos elegidos, es decir, el material de su construcción.

Se servirá, en esa elección de distintas variables:

- su propia intención, su ideario, su memoria, sus vivencias;
- la larga herencia literaria que, en definitiva, ya lo ha creado todo, como lamentaba un poeta griego, hace más de dos mil años. Por ello, sabrá que existen símbolos ya fijados en la herencia cultural del lector, podrá pervertirlos, pero no ignorarlos;
- el momento social que le corresponda. Y, como ya se ha visto, no es baladí este entorno. La Gran Depresión fue la puerta abierta para que los creadores imaginasen lo peor del futuro, como HUXLEY en su “Un mundo feliz”. El auge del movimiento feminista, creó a las adúlteras de finales del XIX. KAFKA no escribiría jamás “El Castillo”, de no haber vivido en tiempos del auge del nazismo.

El tiempo

Suele no concederse la importancia necesaria a lo que podríamos denominar “secundarios fijos”, es decir, a la estenografía, el tiempo narrativo, las circunstancias ambientales, el tratamiento superpuesto al personaje. Sin embargo, pueden considerarse como secundarios tan importantes como para mostrar pistas imprescindibles en la trama y en el personaje principal.

Se trata de un *metacódigo* utilizado por el autor, a modo de pista para el lector cómplice. Por ejemplo, cuando Simona VINCI, en su novela “De los niños nadie sabe”, escribe: *Es como si hubiera pasado mucho tiempo. Cuando Martina piensa en aquellos días, piensa: cuando yo era niña, pero sucedió hace apenas dos meses.* Esa diferencia en el modo de “sentir” el tiempo, ayuda al lector para comprender que el hecho que aconteció, y del cual aún no tenemos noticia, debió ser terrible.

Lo mismo pensamos cuando ZAFÓN, en “Marina”, señala: *En mayo de 1980 desaparecí del mundo durante una semana... ¿Qué cosa tan horripilante le habrá sucedido?, piensa, enganchado ya, el*

lector. La desilusión se produce cuando las expectativas no se cumplen y el lector se siente “estafado”, como el niño que descubre el truco del mago y por tanto pierde su cualidad mítica.

Cuando CAMUS escribió su “Extranjero”, no encontró mejor modo para impactar al lector con el desmoronamiento afectivo del mismo, que utilizar la fórmula del tiempo impreciso, sin datos, donde habita: *Hoy, mi madre ha muerto, o puede que fuera ayer. No recuerdo bien. Recibí un telegrama desde el asilo.*

Si el autor no responde a tan gran expectativa creada, no falla el Signo utilizado, sino la habilidad del autor. De ahí que cualquier Signo narrativo deba ser utilizado con la medida de quien puede cerrarlo, por más “interesante” que pueda resultar al autor su utilización; si no consigue cerrarlo adecuadamente se volverá contra la propia historia dejándola carente de sentido, desmoronada.

En el mundo infantil, donde los lectores, aunque no lo parezca son más exigentes, fallar en uno de ellos, supone perder al lector. No puede el autor dejar sin cumplir la amenaza del hada desechada, por ejemplo, u olvidar el tiempo en que ha de cumplirse su sentencia.

No resulta igual la historia de “La Bella Durmiente”, en su acepción más conocida, la que finaliza cuando el príncipe la besa, que la versión original: aquella donde se relata la cobardía del príncipe que la mantiene como concubina hasta que su padre, el rey, muere, para llevarla después a su reino, donde su madre, una ogresa, amenaza con comerse vivos a los hijos y a la propia Durmiente. En esa versión de tiempo añadido al original final feliz, el personaje del príncipe no queda tan bien parado como en la más conocida, ni resulta tan envidiable el beso recibido por la heroína. En este caso, el tiempo narrado ha variado, sustancialmente, la imagen de los personajes.

Del mismo modo, la extensión que el autor dedique a determinados acontecimientos, dará cuenta de la “importancia” que ese mismo creador les concede. Ni es lo mismo que la historia suceda en tres días, en un año, o en cien; ni se concede la misma importancia, sino que, para la atenta lectura, quedará expuesta la relevancia del

acontecimiento en la extensión que ocupe. PROUST, maestro en este último apartado lo deja bien claro cuando concede a la descripción de una cena más de treinta páginas, y solventa diez años en dos.

HOMERO, por su parte, en “La Ilíada”, invierte la cronología de los hechos: comienza por la cólera de Aquiles y termina con la afrenta a Crises, cuando es precisamente esa afrenta la que da origen a la peste que origina la querrela entre Aquiles y Agamenón, querrela que lleva a las desgracias de los aqueos y éstas propician la cólera de Aquiles. ¿Por qué, ese cambio temporal?, tal vez porque el poeta sitúa toda su atracción en Aquiles y el resto de los acontecimientos no son sino el escenario donde el héroe padece su ira y su queja a los dioses.

Cuando la biografía del protagonista se solventa en un folio, caso de BARICCO en “Seda”, al lector le queda la impronta exacta de que lo realmente importante se encuentra en los hechos narrados y que tan solo se refieren a una parte de la vida del protagonista.

La temporalidad narrativa

Pero también existe un *tiempo narrativo*, cuya elección no debe resultar nunca casual. Es elección del autor y modifica sustancialmente la visión que el lector tendrá de la historia y la perspectiva que el personaje tenga de la historia y de sí mismo. Nunca será igual el fusilamiento de un preso en el penal de Ocaña, relatado por GARCÍA MÁRQUEZ, en el presente del suceso, que desde *este* presente hacía *ese* pasado, en esta segunda posibilidad, se añadirían datos históricos y personales, desconocidos en el momento de producirse el hecho, por tanto, la elección del autor modificará sustancialmente el fusilamiento en sí mismo, así como a los personajes intervinientes en él; tal vez, el guardia civil que dice al hombre que va a fusilar *deja de quejarte del cabrón frío, piensa en los que tenemos que volver*, no se le hubiera ocurrido semejante gracia, o cuando menos, la recordaría como un exabrupto añadido a la pena del fusilamiento.

En este punto, la opción del autor por una u otra de las posibilidades temporales de la narración, tan solo servirá para explicar la historia y los personajes de una u otra manera: una narración circular, como el relato de RULFO. “Diles que no me maten”, reflejará el pasado traído al presente y el futuro previsto desde el presente en un juego de espejos capaz de estructurar al protagonista en un rompecabezas reflejándolo mejor que una larga descripción de su ánimo mezquino, cobarde y vengativo.

La posibilidad de comenzar “in media res”, algo que se atribuyó como avance novedoso a la narrativa del siglo XX, pero que ya utilizó CALDERÓN para “La vida es sueño”, regala al lector el meollo de la tragedia en un principio, para ir al pasado y al futuro como consecuencia de ese acto puntual. La narración tanto del pasado que lo causó, como del futuro consecuente, no serán una sorpresa para el lector, Segismundo ya será, desde el principio, el inocente encerrado por los miedos de su padre que no busca venganza, tan solo comprender dónde radica su pecado.

El tiempo lineal, el más frecuente, camina por el mismo momento del lector. La historia y los personajes avanzan al mismo ritmo; las modificaciones vendrán por la elección de otros Signos.

La física del escenario

Luego cobran importancia *los escenarios*, es decir, el lugar físico donde se desarrolla la historia. Nunca resultan casuales. No lo es que Pulgarcito se pierda en un bosque; que otro bosque resulte mortal para Caperucita; que la princesa duerma en un castillo rodeado de un espeso bosque; que los hermanos Hänsel y Gretel encuentren la casa de la bruja en un bosque... Todos los lectores infantiles “saben” que *el bosque* es un lugar peligroso, un lugar “prohibido”, un lugar mítico, a medias sagrado y a medias profano, donde puede darse “la muerte y resurrección” del héroe. El bosque es una prueba en el recorrido imprescindible del héroe, algo a vencer y superar

si no quiere perecer. Y ese código está tan instaurado en la memoria cultural de los lectores que a cualquier narrador le basta con incluirlo para lograr un determinado efecto inmediato de miedo, cautela y expectativa en el niño.

El movimiento Romántico y su antecesora la novela gótica, pusieron de moda que el escenario se adaptase al estado anímico del personaje: nadie comprendería el dolor de Heathclif lejos de sus tormentosos escenarios físicos. El héroe romántico “necesita” que el paisaje *refleje* su estado anímico como un imprescindible marco y espejo.

El terror, por ejemplo, requiere una determinada escenografía, y todo lector supone que algo terrorífico puede suceder si se dan ciertos datos como ausencia de luz, casas abandonadas... Incluso en los relatos de terror más innovadores como “El pulpo que no murió” de SAKUTARO JAGUIWARA, induce al horror presentando un lugar abandonado donde nadie, nunca, podrá salvar al pulpo.

Hasta tal punto, se necesita un determinado escenario para el terror, que su ausencia evita el horror al lector, e incluso al protagonista. Me gustaría, para subrayar la importancia de la escenografía, poner como ejemplo el final de un breve cuento de GARCÍA MÁRQUEZ:

...la del ratoncito recién nacido que se encontró un murciélago al salir de su cueva y regresó asombrado, gritando: “Madre, he visto un ángel”.

El relato mágico, para existir en la mente del lector, requiere un escenario de dragones, unicornios, seres extraordinarios, míticos... Un regreso a la mitología medieval, por más que puedan ubicarse en el presente o incluso en el futuro, por más que su protagonista habite en un escenario actual y conocido. Incluso la narrativa realista, autobiográfica, adquiere un toque mágico con la simple aparición de un Unicornio, como hace, magistralmente, Ana María MATUTE.

Los héroes actuales son, casi por necesidad, personajes vinculados al mundo urbano. Desde las cloacas del pícaro a las cloacas del

detective; desde las ciudades-monstruos del cómic, a las ciudades contaminadas e inhumanas de la ciencia-ficción; recordemos el escenario permanentemente lluvioso y triste de “Blade Runer”. Resulta muy difícil separar en la narrativa contemporánea el urbanismo de la acción, con todo cuanto eso añade de infierno, incomunicación y nuevas relaciones humanas. O casi.

El narrador

Está claro quién escribe la historia, puesto que la firma. Otro asunto es *quién la narra*. La elección de la voz narradora, es otro inmenso asunto transformador de los personajes y de la propia trama. Nunca hemos podido comprobar con total precisión cómo ven determinados personajes a los otros, puesto que un narrador omnisciente, a modo de un “deus est machina”, narra de cada uno lo que le conviene, cómo, cuándo y dónde le conviene. Tal vez por eso sean los secundarios los personajes más “apetitosos” para recrear, como el caso de Tzasio en “Muerte en Venecia”, de Thomas MAN. Poco nos cuenta el autor de este efebo: tal vez por eso, y por la importancia en la historia, resulta el personaje más misterioso y, por lo mismo, el más atractivo.

Pero aun cuando el autor se convierta en narrador omnisciente, es tan profunda la interrelación con los personajes que llegan a modificar la visión original que él mismo había propuesto. Miguel Ángel ASTURIAS, en “Señor Presidente”, crea un personaje, concebido a priori como desagradable, incluso odioso, alguien monstruoso en sus actos que, como dato curioso, termina ganando terreno y “afecto” en el autor, e incluso en lectores que, años después de leída la novela, guardan una idea general de la misma pero no han olvidado a Cara de Ángel, el traidor, el torturador.

El “lugar” desde dónde decida “mirar” la historia el novelista, es decir, la voz narradora que utiliza, matiza de tal forma la historia y distorsiona de tal modo los personajes que es, tal vez, la elección, no solo más difícil sino de mayores repercusiones narrativas.

—¿La madrastra no quiere a Blancanieves? —pregunta una niña tras la lectura del clásico.

—Pues, parece que no —contesta el adulto de turno.

—Pues a mí no me queda claro.

—¿Por qué?

—Porque ella nunca lo dice.

Si el autor hubiera narrado la historia desde el personaje de la madrastra, no hubiera tenido excusa para dejar claro ese sentimiento. ¿Realmente la odiaba? O, en realidad la movió el odio a sí misma cuando percibe que puede perder el poder y hasta el Ser, si pierde la belleza.

Por eso, algunas veces, el autor recurre a diversas voces narrativas, para “cuajar” la historia desde todas las posibles vertientes, modificando no solo la narración, sino a los propios personajes. Un magnífico ejemplo sería “Cielos de barro”, de Dulce CHACÓN. Una elección de riesgo, de alto riesgo literario.

22

LOS SECUNDARIOS, ¿SON REALMENTE SECUNDARIOS?

Ninguna historia existiría sin los personajes secundarios: ¿se imaginan una Cenicienta sin madrastra, o sin príncipe que recoja su zapatito de cristal? Los secundarios son tan importantes en el relato que GARCÍA SAMPEDRO aseguraba elaborar, para el más secundario de todos, una biografía de varios folios, por más que solo sirviera para propio uso del autor y viviera dos líneas en una novela de setecientas páginas.

Si bien es cierto que existen secundarios de variada extirpe, con mayor o menor incidencia en las andanzas del personaje principal, todos ellos son creados para “servir” al protagonista de la historia. Son ellos, los secundarios, con sus actos, sus voces, su actividad o su pasividad, quienes modifican, replican, explican y hasta “reinterpretan” al protagonista. Si a eso se añade que el autor puede jugar a que cada personaje narre a los otros personajes, como sucede en “El Cuarteto de Alejandría” de Lawrence DURRELL, las variaciones de cada uno de los principales, se convierte en una multiplicación de ventanas.

No podría existir un ingenioso hidalgo sin el contrapunto de Sancho Panza; pero, aunque es cierto que en este dúo interpretativo queda muy patente la importancia del secundario, no es menos cierto que, por invisible que aparezca, modifica “de facto” los rasgos, características y avatares del principal. ¿Qué cambios de humor en

el Sultán, incitaban a Sherezade para contar una u otra historia? ¿Qué sabríamos de Bathelby, el escribiente, sin ese casi invisible jefe que lo contrata y lo narra?

¿Qué pasaría con todas las princesas durmientes sin príncipe para despertarlas?

Ningún héroe sería posible sin su oponente. Batman necesita al malvado para ser en esencia el defensor de Gotham. Ningún personaje secundario, por pequeño o insignificante que pueda parecer, resulta prescindible o inocente. Y si ese pequeño eslabón de la narración resulta mal definido, no terminado por el autor, esa indefinición puede dar al traste con la “credibilidad” del personaje principal y, a la larga, con la trama de la historia.

Es cierto, los lectores, sobre todo los niños, recuerdan al héroe de la historia como si todas las luces del autor se hubieran colocado sobre su preclara frente. Sin embargo, y esto ya sucede en la infancia, algunas veces es el personaje secundario quien permanece en la memoria del lector.

Los invisibles

Y no solo cuando ese secundario es, en realidad, un co-protagonista, como Sancho Panza lo es del Quijote, sino cuando, en falsa apariencia, el secundario había quedado apenas referido en unas líneas. Otras veces, el lector poco avezado a la difícil aventura de la lectura, se pregunta qué rayos pinta cierto “nombre de personaje”, que apenas cubre una línea.

Por ejemplo, en el largo, duro y complejo relato de “Piel de Asno”, cuando el rey ha comenzado a sentir la pasión amorosa e incestuosa por su hija, aparece él ... *Llegó a encontrar incluso un casuista que, resolviendo el caso a simple vista, juzgó posible la proposición.* Nunca más vuelve a mencionarse al *casuista*, por eso algunos podrían deducir que se trata de un capricho, un “relleno” del autor, a quien podían faltarle los tres versos que dedica a tan parco personaje.

Un casuista es aquel que expone casos prácticos de teología moral. Es decir, un refrendo a los deseos del rey, que son tan sagrados como si emanaran de la divinidad. Hasta tal punto resulta “inquietante” esta aprobación al hecho del incesto que, cuando a finales del siglo XVIII apareció una versión apócrifa de este relato, el casuista es sustituido por un “viejo druida”. Luego, no es ni casual, ni banal la aparición de tal personaje, capaz de convertir en “bueno” algo que, en principio, podía resultar a los lectores “repulsivo”. Refrendar moralmente los apetitos del rey, supone cargar culpas de desobediencia en el rechazo y posterior huida de la hija.

¿Qué pintan las siete hijas de los ogros en la aventura de Pulgarcito? Las pobrecillas apenas aparecen sino dormidas para ser asesinadas por su propio padre el ogro. Tal vez, quisiera PERRAULT dejar bien clara la maldad del ogro junto con la habilidad vital del héroe que se salva, no por realizar grandes y honorables gestas, sino por conocer bien los instintos de sus enemigos.

¿Y el verdugo que perdona la vida de Blancanieves? Pues, nos quedaríamos sin historia sin su pequeño papel.

Puede ser un divertido ejercicio ver cómo apenas una línea de texto, apenas un segundo de su aparición, convierten en trascendentes ciertas “fugaces” apariciones, porque, en realidad, todo el gran relato de “Las Mil y una noches”, existe porque un sultán no puede dormir y decide matar a todas sus esposas en una noche.

Los secundarios que trascienden

Todos imaginan que no existiría princesa sin príncipe que la bese y la ame. Nadie imagina cabalgando solo a nuestro Quijote. Si en un principio, los secundarios fueron creados para reforzar al principal, no resulta aislado el fenómeno de “crecimiento” del tal secundario, hasta el punto de ocultar al principal, ser objeto de estudio por sí mismo, e incluso ser recreado en otras historias por otros autores, o por él mismo.

Un ejemplo que recorre la historia de la literatura universal es la de Ahasver, el judío errante, cuya primera aparición se remonta a los Evangelios, cuando Ahasver, carpintero, se niega a dar agua a Jesús y éste le condena a vagar eternamente por el mundo a la espera de su nueva llegada. Ignoro si el personaje fue creado a posteriori para reforzar el poder y la divinidad de Jesús, o existió realmente y la maldición fue un castigo real. Lo cierto es que el, ya para siempre, mito del Judío Errante, recorre la literatura, no solo de siglos anteriores, sino en tiempos recientes. Por ejemplo los escritores italianos, FRUTERO y LUCCENTINI, lo retoman como metáfora de su posible realidad actual en su novela “El amante”, en donde éste, sin domicilio fijo porque una de las condiciones añadidas a su condena era la de no poder permanecer más de tres días en un mismo lugar, es descubierto por la mujer que lo ama. Nuestro escritor gallego Carlos CASARES, lo retoma en el relato “El judío Xacobe”, dentro de “Os oscuros sueños de Clío”.

Siempre que existe este “retomar” un personaje, secundario en mayor o menor medida, se da una reinterpretación del mismo, una diferente solución a los rasgos originales, incluso haciéndole encarnar una faceta de sí mismos, no integrada en el original.

El secundario probatorio

Una de las misiones inherentes a los personajes secundarios, es la de servir como *probatorio* de las cualidades o defectos del personaje. Alabar las virtudes de cierta hija no amada puede resultar poco creíble al lector, se necesita “una prueba irrefutable” de las mismas. Esa función la cumple, a la perfección, el secundario adecuado.

Por ejemplo, en “Las hadas”, de PERRAULT, es un hada, disfrazada de diferentes personajes, quien pone a prueba esa bondad solicitando agua. *¡Cómo no, buena mujer!... Y enjuagando en seguida el cántaro, sacó agua del lugar más claro de la fuente y se la ofreció.*

Naturalmente, el hada le regaló el don de expulsar por su boca perlas y diamantes con cada palabra.

En otras ocasiones, los “probatorios” no refuerzan exactamente una cualidad, sino una obstinación. Cuando el Patito feo se marcha en busca de una identidad “adecuada” a sus sueños, se tropieza con una anciana, un gato y una gallina. Frente a ellos, el patito, “no tiene ninguna habilidad”, pese a lo cual, le permiten compartir alojamiento. *Y el patito se sentó muy malhumorado en un rincón.* En cierta medida, estos tres secundarios tan solo dejan patente que, más que rechazado por los otros, es él quien rechaza a un mundo donde “no encuentra a sus iguales”

Cierto, el autor permite a los lectores que vean en su historia, de alguna manera, aquello que desean ver; por lo cual, tanto el casuista, como los tres personajes del patito, pueden ser vistos, tan solo, a modo de “pruebas” para el protagonista pero, en el fondo, aparecen *para reforzar* las razones de los personajes elegidos: el rey, el patito.

De alguna manera, el héroe va cubriéndose de “carne”, es decir, de credibilidad, en esa puja probatoria o de refrendo que constituyen los secundarios.

Los objetos

Los objetos son también secundarios imprescindibles en cualquier narración, sirven como símbolos conocidos y reconocidos por el lector:

- la llave que Barba Azul da a sus esposas;
- el zapato de cristal de Cenicienta;
- el anillo de Piel de Asno;
- las migas de pan de Pulgarcito.

Si bien en la narrativa “adulta”, los objetos esconden su fuerza en la simbología, en el mundo de los niños los objetos, con total

naturalidad, pasan a formar parte de lo vivo, sin necesitar explicaciones.

La magia de la literatura alcanza su máxima expresión cuando el lector no necesita que el autor dé explicaciones de ciertos hechos. Ningún lector ha cuestionado nunca el terrible acontecimiento de que el señor Grigori Samsa, *una mañana, se despertó siendo una cucaracha*; es tal la fuerza de ese comienzo que tan solo interesa conocer qué le sucedió. Un niño puede creer, al margen de toda lógica, que un soldadito de plomo se enamora de una bailarina de papel; del mismo modo que no necesita ninguna lógica para vivir convencido de que los monstruos habitan bajo las camas.



En la compleja escenografía de cualquier narración, y recordemos que una novela no es sino “la historia de un personaje”, junto con la elección del protagonista del cual se desea hablar, el autor ha de manejar complejos hilos que mueven a otros personajes, a otros objetos, todos ellos orquestados y afinados de modo tal que cumplan el mandato de “contar una historia, contando la historia del héroe”.

23

MÚSICOS, ESPEJOS, ANILLOS... EL LENGUAJE SIMBÓLICO DE LOS CUENTOS TRADICIONALES



Las narraciones orales que han llegado hasta nuestros días bajo el epígrafe de *Cuentos Infantiles*, no fue sino el modo que encontraron los iletrados sin narrador oficial para contarse y transmitir su historia. Por tanto, resulta lógico ver en esas narraciones, entre otras muchas cosas, una vía para materializar sus mitos, heredados y recreados en el colectivo popular.

El Diccionario de la Real Academia Española de la Lengua define Mito como: fábula, ficción alegórica, especialmente en materia religiosa // Relato o noticia que desfigura lo que realmente es una cosa, y le da apariencia de ser más valiosa o más atractiva.

En la “Antropología estructural”, LÈVI-STRAUSS, sostiene de manera especial que los mitos clave de nuestra cultura corresponden a ciertos enfrentamientos sociales primordiales y a la evolución de “esquemas” mentales e instituciones materiales en que dichos enfrentamientos podrían representarse en “imágenes”, ser contenidos y, hasta cierto punto, resueltos. En la mitológica de LÈVI-STRAUSS existe un profundo principio de coacción. Los modos esencialmente polarizados, dualistas o binarios (para HEGEL serían dialécticos) en que las imágenes y las gramáticas del hombre parecen organizar y narrar su sentido del mundo (Antígona contra Creonte; Etéocles contra Polinices; La Bella buena encarnando el bien contra la madrastra encarnando el mal; la “justicia”, en forma

de triunfo de los débiles, frente a la injusticia de los fuertes, en forma de ogro, por ejemplo).

Y, para que los mitos sean “reconocidos” por quien va a escuchar el relato, han de existir símbolos que los encarnen. Y no solo en los personajes centrales o secundarios, también en los objetos. O principalmente en los objetos, puesto que ellos conducen, en gran medida, la acción. Puede decirse que los símbolos son el lenguaje en que se expresan los mitos, así como los ritos son el modo de materializarlos y hacerlos presentes en la colectividad. El rito, en este caso sería la mera repetición oral, con toda la carga “litúrgica”, del propio relato: en grupo, ante el fuego, en silencio. En cada época han existido unos símbolos, reconocidos por todo el colectivo social, que se introducían de manera natural en la literatura y el arte del momento.

El lenguaje como símbolo

Probablemente la parte más interesante de los propios relatos radicaría en poder estudiar el lenguaje “original” en que fueron narrados. Imposible, ese lenguaje propio ha sido tamizado, recreado y adaptado a su tiempo, por quienes lo recopilaron y nos lo han legado.

Y no se trata de estudiar ciertas palabras más o menos utilizadas, algo que ya hemos visto en los estudios individualizados de algunos cuentos, o en la carga emocional de ciertas repeticiones e incluso en el refuerzo de algunas expresiones, sino en poder ir a los fonemas empleados, porque, tal como defiende Ernst CASSIRER *El lenguaje es, originariamente, un sistema de signos emocionales e imitativos que expresan espanto, temor, ira, amor...* El propio PLATÓN dedicó uno de sus “Diálogos”, el de Crátilo, al tema, aunque más que de una forma simbólica, de una forma etimológica.

RIMBAUD, allá por 1870, fue más allá y, si bien como pura intuición poética, avanzó la posibilidad de que todo nuestro sistema lin-

güístico tuviera un origen simbólico, cuando escribió su famoso soneto de las vocales, asimilando a cada una un color. Por más que sería difícil probar su tesis poética, bien es cierto que las palabras contienen un alto poder emocional en el oyente. Todos distinguimos, aun cuando no logremos explicarlo de manera explícita, la diferencia existente entre el verbo querer y el verbo amar. Distinción claramente manifestada en “Piel de Asno”, cuando la muchacha asegura “querer tiernamente” a su padre, por ejemplo, eliminando de cuajo la promesa de un sentimiento erótico.

La moderna semiótica se ha convertido en el estudio del comportamiento humano a través del comportamiento de su símbolo más antiguo: el lenguaje, y autores como JOYCE, han dedicado una parte importante de su obra a jugar con las posibilidades de tal simbolismo.

Resulta evidente que una comunidad que “se narra” y ejerce el ritual de “escucharse”, utilizaría el lenguaje, su ritmo, sus posibilidades, como instrumento en esa transmisión: la cadencia de las “coplas de ciego”, sus pausas intrigantes, la elección de un vocablo y no otro. Por ejemplo, en la antiquísima coplilla “Rosiña”, cuando el amante despechado regresa y mata a la traidora, *deja el cuerpo cubierto de rosas rojas*. La muerte, el crimen en este caso, se convierte en una ceremonia de boda: la cubre con rosas rojas, como a las novias se las cubre con pétalos de rosas.

Tan solo en las “coplillas” de ciego que tanto éxito tuvieron, sobre todo en las zonas rurales, desde el XIX hasta bien entrado el siglo XX —y en España muy avanzado el siglo dado el grado de analfabetismo—, se podría extraer algún conocimiento “heredado” del modo en que se escribieron esos cuentos, en algo que aún ha quedado en ellos:

- la repetición de ciertas fórmulas que sirven a modo de “cambio de escenario” en la historia;
- la utilización de “metáforas” cercanas a los oyentes, referidas a ciclos lunares o ritmos agrícolas;

- la truculencia, incluso sangrienta, para captar la atención de los oyentes.

Es curioso constatar cómo en las versiones más antiguas, menos “refinadas” por la literatura, los finales de los “malos” resultan incluso crueles: la madrastra castigada a bailar en zapatos de hierro ardientes hasta la muerte (por cierto método utilizado por la Inquisición); Bella durmiente condenada al concubinato hasta que muere el padre del príncipe y a verse las con la ogresa suegra después; incluso finales abruptos y sin felicidad subsiguiente, al menos en el sentido convencional, como el “Flautista de Hamelin” que termina con los niños felizmente “desaparecidos”.

- los dibujos de los personajes en trazos gruesos, sin grandes complicaciones experimentales: la bondad oculta entre la miseria; la belleza como sinónimo de triunfo final; la maldad proveniente siempre del “extranjero”, del diferente; el respeto por la autoridad que, a fin de cuentas, ejerce siempre justicia...

El público ya conoce dónde se ubica cada personaje y ni siquiera conviene contradecirlo; de ahí el extraño éxito de algunos personajes “planos”, que han llegado incluso hasta nuestros días y se repiten en las historias dirigidas “al pueblo”. Véase las telenovelas. Incluso en los cómics, en aquellos que no son “de riesgo”, se repiten los modos de ciertos personajes como modelos ya registrados en la conciencia del lector y por tanto fáciles de asimilar.

Pero, como resulta imposible conocer el lenguaje original de los relatos, tan solo se puede recurrir a las fórmulas que nos han llegado y, en gran medida, representan ya el modo de entender ese legado ancestral por otra sociedad muy alejada del original. Tan solo insistir en que el vehículo utilizado es importante para conocer qué querían contar y cómo lo querían contar. Los relatos orales aún vigentes en el Sur del Senegal, por ejemplo, se realizan a modo de cantos e incluso utilizando instrumentos musicales que los subrayan. Ningún relato se escucha de simple manera oral.

La música

El simbolismo de la música es sumamente complejo. Los sonidos de la naturaleza constituyeron la música primigenia, incluso el lenguaje primigenio: los hombres se han comunicado imitando sonidos de animales claves (el “silbo” canario, por ejemplo). La música forma parte de la liturgia sagrada en todos los cultos humanos, incluso existen teorías antropológicas, según las cuales la religión surgió desde la danza y la danza fue uno de los primeros elementos aglutinadores del clan.

La música representaría esa zona intermedia entre lo diferenciado (material) y lo indiferenciado (la voluntad pura en palabras de SCHOPENHAUER), de ahí que, junto con el fuego y el humo, formara parte de los rituales religiosos más antiguos de la humanidad. Y aún continúa siendo utilizada. En algunas iglesias, no podría comprenderse ningún ritual sin el coro de cantos que lo acompaña. El Golsped sería un magnífico ejemplo. Incluso se puede llegar al trance místico a través de la música y el baile, tal como aún hoy continúan haciendo los danzantes sufís, o los “trances” musicales en las religiones afroamericanas.

El baile, es decir el rito rítmico, la representación palmaria de la fuerza escondida en la música. Bailes para reclamar favores a los dioses, para preparar la caza o la guerra, para encontrar la necesaria pareja... Presente en multitud de relatos, siempre en forma de ceremonia casi iniciática: el lugar donde se puede encontrar el amor. Cenicienta desea, sobre todas las cosas asistir al baile del palacio, y no solo porque allí estará el Príncipe, sino porque el baile es el lugar donde el clan se reúne, se aglutina, se identifica y se conexas como grupo. Si no vas al baile, no perteneces al grupo. Estás excluido.

En el campo, el final de los ciclos naturales se celebraba siempre con un baile. Un modo de agradecer los ciclos de la naturaleza y un modo de “encuentro” para que los jóvenes iniciaran sus cortejos. Todo baile es un cortejo: en el mundo animal, los machos, sobre todo entre las aves, cortejan a sus futuras parejas mostrando dotes de

seducción convertidas en auténticas coreografías de danza. En los cuentos, las muchachas se engalanan para ser miradas y cortejadas, por eso las hadas madrinas han de esmerarse en el vestuario, calzado y carroza que “adorne” a la muchacha cuando asiste al baile.

Toda celebración conlleva un baile: bien para celebrar un nacimiento, como se celebra el de Bella Durmiente; bien para celebrar un matrimonio. De manera “más social”, por el simple placer de ofrecer a los otros nuestra felicidad. El propio baile se convierte en una celebración.

Pero existe un cuento, “El Flautista de Hamelin”, que convierte al músico en símbolo. En la etimología de los símbolos, el músico, con frecuencia, simboliza la atracción de la muerte. En la Grecia clásica, el músico que conduce a la muerte se personificaba con un adolescente. En los jeroglíficos egipcios expresa la fuerza capaz de ejercer como soporte entre los hombres y los dioses. En el relato de Hamelin, el músico, *taciturno, alto, desgarrado*, que llega para librarlos con su música de las ratas y posteriormente llevarse a todos los niños, quienes, en la versión más antigua del relato, parten tras su música felices y sin escuchar las llamadas de sus padres para no regresar jamás a su pueblo. En realidad, el músico que llega a Hamelin es casi una representación puntual de la muerte que “llama” a los elegidos a seguirlo y cruzar “el río” (en el relato, las ratas mueren ahogadas en el cercano río) que separa la vida de la muerte. Recordemos que en el medievo, la representación de tal trance se realizaba a través de una Danza, como las que se pintaban en las iglesias: todos igualados y juntos en ese baile final donde se supone existe un músico que los incita a ese corro bailado.

El espejo

Algunos pueblos mostraron tanto terror a los espejos que incluso fueron objeto de oscuros tratados sobre su poder. Se ha dicho que es un símbolo de la conciencia, capaz de reproducir los reflejos del

mundo visible en su realidad formal. También ha sido relacionado con el pensamiento ya que la autocomplacencia es un reflejo del Universo.

Un somero y rápido recorrido por la tradición universal muestra al espejo de diversas mágicas maneras:

- Como eco, símbolo de los gemelos (tesis y antítesis). Como si Mr. Hyde no fuera sino el otro lado del espejo de Jekyll.
- Símbolo del mar y de las enfermedades. Tal vez como la que afectó a la Sirenita para desear ser humana y “reflejada” en el amor de un humano.
- En China han simbolizado siempre la felicidad conyugal dado su poder para contrarrestar las influencias diabólicas. Multitud de cuentos chinos hablan de los “animales de los espejos”.
- Para la cultura occidental, el mito más relevante es el de Narciso, reflejado en el agua (espejo natural).

Desde la Antigüedad el espejo ha sido visto con un sentimiento ambivalente: al ser capaz de reproducir las imágenes, en cierta manera las contiene y las absorbe (el miedo a perder el alma de los primitivos si su rostro se reflejaba en un espejo). Por tanto, al espejo se le atribuye un cierto carácter mágico y suele relacionarse con la luna, atributo femenino por excelencia. En los mitos, el espejo es “la puerta” por la cual el alma puede disociarse y “pasar” al otro lado.

Justo en esta atribución última se encuentra uno de los espejos más famosos de la liturgia literaria infantil: el espejo de Alicia (Lewis CARROLL). El espejo es un lugar a medias prohibido (las niñas no deben mirarse demasiado en ellos), o se cubren cuando alguien ha muerto. Siguiendo la estela de CARROLL, decenas de historias, no solo infantiles, han utilizado el espejo como “puerta de entrada” a otros Universos, casi siempre similares al envés de la realidad, muy cerca del mundo de los deseos de quien lo atraviesa, o de un destino que lo aguarda desde siempre. Toda la magia, los

mundos imposibles, los deseos inalcanzables, están al otro lado del espejo.

En cambio, en el espejo de la madrastra de Blancanieves, funciona más como en el mito de Narciso: el pequeño objeto devuelve a la madrastra la imagen de una belleza ideal, esa que, cuando se pierde, ha de ser recuperada a cualquier precio. En el fondo, el auténtico espejo devastador para la madrastra (o la madre) es el rostro de sus hijas, que les devuelve la belleza y juventud que ya no poseen casi como un insulto al “valor” perdido.

El anillo

El anillo, como todas las figuras redondas y cerradas, es un símbolo de la continuidad y de la totalidad, razón por la cual se ha utilizado como emblema del matrimonio, o del tiempo en eterno retorno. También resulta interesante reseñar que el anillo, en diversas leyendas, constituye un residuo de cadena. Júpiter permitió que Hércules liberase a Prometeo a condición de que éste llevara una sortija de hierro donde se engastara un fragmento de roca del Cáucaso, a fin de que se cumplimentara en cierta medida el castigo impuesto.

El anillo es un símbolo y una prenda de reconocimiento: como el que Piel de Asno deja caer en el dulce preparado para el Príncipe. Aquí, el anillo utiliza el símbolo en toda su plenitud: por una parte, sirve para “reconocerse”, por tanto para cerrar el círculo del encuentro que ella busca desde que huye de los amores paternos; por otra, simboliza la unión matrimonial de ambos, como la argolla de una cadena que los atará para siempre; esperemos que al menos de un modo dichoso.

Resulta curioso que no fuera un anillo la prenda que Barba Azul dejó a su última esposa, y no cuando se intercambia por una llave, sino, como en las versiones más antiguas, cuando se trata de un huevo.

La sangre

En conexiones tan estrechas como la de la sangre y el color rojo, es evidente que ambos elementos expresan uno al otro; las cualidades pasionales del rojo infunden su significado simbólico a la sangre; el carácter vital de ésta se trasvasa a su color. Por último, en la sangre derramada se distingue un símbolo perfecto del sacrificio.

En esta idea del sacrificio, dos apuntes curiosos:

- Aún puede verse, en algún paso de Semana Santa andaluza, al propio sacrificio de Cristo simbolizado por una garza. En momentos de escasez de alimentos, la garza se picotea el pecho y ofrece su sangre como alimento a sus retoños.
- El refrán de los árabes “la sangre ha corrido y el peligro ha pasado” expresa sucintamente la idea central de todo sacrificio: el don aplaca su potencialidad y aparta los castigos mayores que podrían sobrevenir.

Como idea de “pasión” literaria:

- El Perceval de Chrétien de TROYES, tenía la piel roja según cuenta la leyenda.
- Parsifal encuentra a un caballero cuya armadura roja vuelve rojos los ojos que la miran.
- Cuando la hasta entonces estéril madre de la futura Blancanieves “solicita tener un hijo”, tres gotas de su propia sangre caen sobre la nieve. No deja de ser una hermosa metáfora sobre la pasión y “sacrificio” de las mujeres para ser madres.
- Caperucita es roja como el manto que la cubre, en definitiva, se nos dice: ya no es una niña, ha menstruado y por tanto lleva los atributos de la mujer.
- Aunque no se mencione, ha de suponerse que el Príncipe que asalta el castillo de la Bella Durmiente y ha de cortar y desbrozar todas las zarzas que lo cubren, habrá de arañarse, es

decir, ofrecer su propia sangre en sacrificio para lograr el amor de quien lo espera. Antes, la princesa ha de pincharse con la aguja de una rueca para “dormir”, se supone que también habrá brotado sangre de tal encuentro, es decir, ha pagado el precio de convertirse en doncella.

Los viajes

Desde el punto de vista espiritual, el viaje no es nunca la mera traslación en el espacio, sino la tensión de búsqueda y de cambio que determina el movimiento y la experiencia que se deriva del mismo.

Los héroes siempre son viajeros. El viaje es una imagen de la aspiración, del anhelo nunca saciado, que en parte alguna encuentra su objeto.

El verdadero viaje no es nunca una huida ni un sometimiento, es evolución; por esa razón las “pruebas iniciáticas” toman casi siempre la forma de un viaje, real y a la vez simbólico. Y las pruebas no son sino ritos de purificación para que el héroe consiga, caso de superarlas, “salir del laberinto” donde, de manera más o menos metafórica, se encuentra.

Viajes y viajeros, en la literatura, existen a montones:

- El Ulises griego que, en su regreso a Ítaca, tarda diez largos años. En realidad descubriéndose a sí mismo en semejante viaje.
- Simbad, el viajero por excelencia, en cuyos largos viajes realiza un largo mestizaje de culturas y aprendizaje.
- El Quijote; viajero que, en su lúcida locura, transita por los parajes conocidos, transformándolos y dando noticia de cuántas injusticias padece ese mundo real que “decide ignorar” para transformarlo.
- Nemo, viajero similar a nuestro Quijote, huyendo de un mundo que tampoco acepta y buscando salidas en el mundo sub-


marino, el único que es puro y capaz de escapar al putrefacto mundo de la superficie.

- Jim Hawkins, eso sí, al lado de Jhon Silver, en un viaje que, si en un principio realiza para huir de la pobreza, en realidad le sirve para transformarse en hombre.
- La Sirenita, realizando un viaje a la inversa del capitán Nemo: desde las profundidades donde puede ser joven y tener una larga y feliz vida, hasta la superficie donde le espera el amor como a una muchacha normal.
- Pulgarcito, en principio, “forzado” por el abandono y el hambre, realiza un viaje hacia la madurez y, de paso, hacia la abundancia.
- Frodo, forzado por el destino a realizar el más largo y tenebroso de los viajes, donde puede que solo le espere la muerte y, desde luego, mucho dolor y pruebas que superar, para librar “del mal” al mundo que conoce. La parte más dura de su viaje será la de librar el combate consigo mismo, es decir, con la tentación del anillo.
- Piel de Asno, obligada a una huida de los amores paternos, en busca de su propio destino.

Y quedan más: sapos que ocultan en su mirada, como los basiliscos, “algo que fascina”, y tal vez por ello inciten al beso transformador; hermosos animales alados; gatos...

24

LITERATURA PARA CONSOLAR INOCENCIAS: A MODO DE REFLEXIÓN FINAL

l arte nunca se nutre de la inocencia, por más que pretenda mostrarla. El demiurgo creador parte de la perversión para llegar a la inocencia. CARROL no ve niñas, ni la mirada de sus niñas retratadas muestra el arrobamiento angelical de la supuesta inocencia infantil.

Tal vez, la inocencia de los niños sea el imposible sueño de sus padres, de los adultos en general, para evitar ver en ellos, los niños, aquello que, finalmente, serán. Los padres, los educadores, pueden negarse a verlo, pero esa ceguera no forma parte de la creación. Un niño no es lo que ven porque eso resultaría demasiado fácil para los adultos; es el resultado de un largo proceso de elaboración con cuanto siente, olfatea, percibe más allá de los gestos, y también con aquello que intuye se espera de su mirada. Un niño es el juez más implacable, por más que pese a ello nos quiera y a veces, en realidad casi siempre, vuelca contra él las miserias que intentamos ocultarle. Hasta tal punto que le negamos el acceso a ciertas historias “para no dañar su inocencia”. Los niños miran, tan fijamente, el lado casi oculto de los adultos, que terminan por naufragar entre nuestras sombras. Después, en algún lugar de sus intestinos, los niños, asesinan al adulto para terminar ellos mismos siendo adultos.

Mostramos un escenario perfecto, fingimos nuestros personajes, impostamos la voz y las frases. Pero ellos perciben esa ligera fisura

entre el escenario y la tramoya capaz de desmoronar la ilusión de la obra escenificada. Esa misma fisura por donde penetran las historias literarias escritas desde el respeto a los pequeños, algo que equivale a no considerarlos ni tontos, ni fácilmente manipulables.

Pulgarcito, pese al abandono, no odia a los padres, es más, regresa con el tesoro; Piel de Asno ni siquiera delata al padre incestuoso, se limita a huir para evitarle el pecado. Toda la literatura tradicional muestra ejemplos de esa total ausencia de inocencia infantil. Sin embargo, para hablar de la literatura que se adentra en el mundo de la infancia, esa que sigue la estela de las narraciones tradicionales, es necesario verla cuando se edita bajo un epígrafe ajeno al mundo de la Literatura Infantil y Juvenil.





