

RELACIONES FAMILIARES Y TIPIFICACIÓN DEL PERSONAJE FEMENINO EN EL CUENTO MARAVILLOSO¹

Cecilia Rubio y Hanna Wirnsberger
Universidad de Concepción

El presente artículo surge de una investigación en torno a posibles proyecciones del cuento maravilloso en el imaginario colectivo contemporáneo².

Pretendemos establecer un verosímil típico del cuento maravilloso a partir del estudio de las funciones y roles de los personajes, y de la estructura del cuadro familiar y social que de allí se desprende, así como ofrecer un registro de las figuras femeninas que se tipifican en este tipo de producción cultural.

Entendemos por cuento maravilloso el relato procedente de una tradición oral que tematiza las aventuras de un héroe/heroína en busca de su autenticidad como persona independiente. Este objetivo último se consigue mediante un *equilibrio final*, lo que implica superar las desigualdades e injusticias, y reparar las carencias anteriormente experimentadas. Por ello, este momento del *equilibrio final* se expresa en el clásico “y vivieron felices para siempre” y todas las variantes del *final feliz*, cuyo elemento particularizador es el matrimonio.

¹ Este trabajo resulta del proyecto de investigación N°96.062.023-1.1, financiado por la Dirección de Investigación de la Universidad de Concepción, durante los años 1997 y 1998.

² Pensamos en relatos de autoras contemporáneas donde se visualiza una constitución del cuadro familiar que evoca el género del cuento maravilloso tradicional, generándose así una compleja dinámica intertextual, como es el caso de la autora chilena Marta Brunet y la alemana Gabriele Wohmann.

Como lo han hecho notar Francine Masiello (1985) y María Inés Lagos-Pope (1996) en sus trabajos sobre la novela feminista de vanguardia y sobre la novela femenina de formación, respectivamente, la producción de las autoras hispanoamericanas de principios de siglo se centra en los conflictos de fuerza al interior de la familia y la descomposición del cuadro familiar, constituyéndose esta problemática en un rasgo distintivo respecto de la producción masculina de la misma época.

Todos los autores que se dedican al estudio del cuento maravilloso coinciden en los términos que hemos usado en la definición precedente, si bien cada autor enfatizará el aspecto que personalmente le parece más relevante. Para Bruno Bettelheim (1995), por ejemplo, el final feliz es de tal manera inherente al género, que él no considera como cuento maravilloso la versión de Perrault sobre Caperucita Roja y otros relatos donde la historia termina con la muerte del o de la protagonista³. Tanto para Bettelheim (1995) como para Jolles y Marta Brunet (citados por Volosky 1995), el final feliz está relacionado con la necesidad de justicia del niño, de modo que estos autores lo conciben más que como el triunfo del héroe, como el momento en que a éste se le hace justicia. Propp (1992), por su parte, sostiene que, siendo el matrimonio el objetivo final de la acción, éste constituye necesariamente la última etapa (función, en los términos de Propp) del cuento. En su lectura, entonces, no habría cuentos maravillosos en los que se desarrolle la vivencia del héroe/heroína en estado de matrimonio. Para Linda Volosky (1995: 40), “normalmente, el protagonista del cuento de hadas debe enfrentar una serie de desafíos, de los que finalmente resultará triunfante, gracias a su propio ingenio y entereza y a poderosas ayudas sobrenaturales”.

Dada la amplitud de los exponentes del género del cuento maravilloso a nivel mundial, hemos optado por limitar nuestro objeto de estudio a los cuentos de los hermanos Grimm, recogidos en la colección *Cuentos de niños y del hogar*, que consta de 201 cuentos⁴.

³ Respecto del *final infeliz* del cuento “Caperucita Roja”, del cual no se tienen antecedentes escritos anteriores a la versión de Perrault, señala Emilio Pascual (ver el Apéndice, en Perrault 1991) que habría existido un ciclo de cuentos de final desgraciado, cuya finalidad sería, más que instruir, advertir. La advertencia recae en este cuento sobre los peligros de dejarse seducir por un extraño –el lobo– como lo explicita Perrault en su moraleja marcadamente moralista en relación a la conducta sexual de las mujeres: “Aquí vemos que la adolescencia/ en especial las señoritas/ bien hechas, amables y bonitas/ no deben a cualquiera oír con complacencia,/ y no resulta causa de extrañeza/ ver que muchas del lobo son la presa./ Y digo el lobo, pues bajo su envoltura/ no todos son de igual calaña:/ los hay con no poca maña,/ silenciosos, sin odio ni amargura,/ que en secreto, pacientes, con dulzura/ van a la siga de las damiselas/hasta las casas y en las callejuelas;/ mas, bien sabemos que los zalameros/ entre todos los lobos ¡ay! son los más fieros” (Perrault 1994: 57). En la versión de los hermanos Grimm, el final justiciero castiga al lobo como fuente del mal y lo importante es que los agentes de este castigo son la abuela y la niña. En la de Perrault, se castiga con la muerte la desobediencia de la niña, señalando, de paso, que dicha desobediencia es la fuente del mal.

⁴ Hemos trabajado con las dos siguientes ediciones de los cuentos de los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm: *Cuentos de niños y del hogar*. Traducción de María Antonia Seijo. Madrid: Anaya, 1987 (2ª ed. por Anaya), 3 volúmenes; y *Kinder-und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm in drei Teilen*. Frankfurt a. M. Zweitausendeins.

La primera edición de *Cuentos de niños y del hogar* es de 1812 y comprende un primer volumen de cuentos. A ella le siguen la de 1815, edición a cargo de Wilhelm Grimm, que comprende el segundo volumen de cuentos, y la de 1819 (2ª ed.), que comprende tres

Los argumentos en que se basa la delimitación precedente son los siguientes: 1) los cuentos de los hermanos Grimm tienen carácter de clásicos aun en nuestra cultura, de manera que forman parte de una tradición del género; 2) el acceso a los textos estaba asegurado por la misma razón antedicha; 3) estos cuentos son representativos de todo el género y 4) el carácter de recopiladores de los hermanos Grimm dota a sus textos de una identidad con una cultura tradicional y no con las motivaciones artísticas de un autor en particular (como es el caso de Charles Perrault y Hans Christian Andersen)⁵.

volúmenes: los dos primeros de cuentos y el tercero con comentarios de los hermanos sobre la colección. Las ediciones tercera, cuarta, quinta, sexta y séptima, ediciones completas (dos volúmenes) son las que siguen: 1837, 1840, 1843, 1850 y 1857. Las dos ediciones que nosotras manejamos siguen la séptima edición de 1857, última publicada en vida de los autores. Para la referencia a estos cuentos señalaremos entre paréntesis el número con el que convencionalmente es conocido cada relato.

⁵ Cabe hacer una distinción entre la producción de Andersen, de Perrault y la de los hermanos Grimm. Andersen es creador de cuentos que se distancian mucho del género del cuento maravilloso. Aunque puedan considerarse historias para niños (calidad ésta que, por lo demás, no está probadamente adscrita al cuento tradicional), carecen casi siempre de final feliz, son claramente moralistas y realistas, no presentando aventuras propiamente maravillosas. Piénsese en “La niña de los fósforos” o en “Los zapatitos rojos”, donde las niñas aparecen absolutamente sumidas bajo un poder incontrarrestable: la realidad social y la moral religiosa. Ver Andersen.

En el caso de Perrault, hay que señalar dos particularidades: por un lado, si bien los cuentos se remontan a fuentes orales y escritas, han sido elaborados por el autor de acuerdo con la ideología racionalista propia del siglo XVII francés, como lo demuestra el estudio de carácter antropológico que realiza Armando Roa (Ver Perrault, *Cuentos*). Pero, además, Perrault introduce importantes cambios de técnica narrativa: Para Roa, “a diferencia de los personajes de Andersen y los Grimm, que viven por dentro sus desdichas y en cierto modo deciden sus actos convirtiendo su vida en aventuras, los personajes de Perrault [a excepción de “Caperucita Roja”] no viven aventuras sino *situaciones*” (sic. En Perrault, *Cuentos*: 27). Roa comparará más tarde esta resolución técnica con la de Kafka, quien terminaría la línea iniciada por Perrault de poner al personaje en situación desde el inicio del relato (y no poner a la situación como resultado de la acción del personaje). Vemos claramente que Perrault se aparta de la tradición oral y, con esto, introduce variaciones significativas en el género, ya que tanto la aventura como la acción tendiente al premio o al castigo son elementos esenciales del género en su forma tradicional. Por otro lado, Perrault introduce en todos sus cuentos una moraleja que explicita el sentido moral de la historia. Para Perrault, entonces, el cuento maravilloso cumple la función de instruir a los auditores/lectores, cuestión que estando solamente implícita en los cuentos tradicionales, no aparece marcada como una función predominante. Es por ello que las versiones propuestas por los hermanos Grimm, que se atienen más a la fuente oral, y, en este sentido, a lo maravilloso tradicional, presentan importantes diferencias respecto de las de Perrault.

De los 201 cuentos de la colección de los hermanos Grimm hemos seleccionado 88 relatos de acuerdo con el criterio de considerar aquellos textos en los que se visualiza la presencia de un héroe/heroína inserto en un cuadro familiar de origen relevante para el desarrollo de la historia, de manera de poder estudiar algún tipo de relación familiar directa.

El presente trabajo se divide en dos partes. En la primera analizamos las relaciones familiares en el cuento maravilloso, y en la segunda, las figuras e imágenes de mujeres más representativas.

1. RELACIONES FAMILIARES

Desde el punto de vista del héroe/heroína, se distinguen en el cuento maravilloso básicamente dos tipos de relaciones familiares, las filiales y las fraternas⁶. A partir de una situación inicial en la familia de origen, el desarrollo de la acción implica un proceso de *independización* del héroe que lo lleva al alejamiento de este cuadro familiar.

El impulso de la acción constituye lo que Propp (1992) llama una “desventura”, que es la forma fundamental de la trama. Esta *desventura*, como principio de la acción, establece un desequilibrio en la situación que experimenta el héroe/heroína, lo que deberá ser corregido. En función de ello, el héroe/heroína realiza una *salida*, que corresponde a la función que Propp (1992: 64) define como “partida”, es decir, el momento en que “el héroe abandona su casa”. Una vez realizada la salida, el héroe/heroína se ve inserto en una serie de aventuras, debe superar pruebas y finalmente recibirá su recompensa.

El motivo concreto para la salida se relaciona con determinados eslabones en el proceso de maduración que lleva al estado de adulto. Este proceso de independización constituye un ‘deber ser’ que puede ser impulsado por distintos motivos y por distintos agentes⁷. Es así como el ‘deber ser’ del hijo/a (*salida*) tiene su correspondencia con un ‘deber ser’ de los padres (impulsar, favorecer, o, al menos, no obstaculizar esta

⁶ Por su importancia en la constitución de un nuevo cuadro familiar, también nos referiremos someramente a las relaciones matrimoniales.

⁷ En términos filosóficos, algunos autores distinguen el ‘deber ser’ del ‘ser’ como dos entidades ontológicas. Otros sostienen que el ‘deber ser’ es una de las formas posibles del ‘ser’. “Con frecuencia se supone que mientras el ser corresponde al reino de la realidad (y a veces solo al reino de la naturaleza), el deber corresponde al reino de la moralidad”. “Para una ética material, el deber ser está basado en lo que se define como el bien. Para una ética de los valores, como la de N. Hartmann, el deber ser no surge de un sujeto que quiere, sino que es un imperativo ideal. Por lo demás, ésta es, según N. Hartmann, la diferencia entre el deber hacer y el deber ser. El deber hacer reside en el sujeto. El deber ser, en un mundo axiológico. El deber hacer está condicionado por el deber ser”. El deber ser puede concebirse como algo que tiene un origen mediato (por ejemplo, en la sociedad) o inmediato; adquirido o innato; condicionado o incondicionado; hipotético o categórico. José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*. Bs. As.: Editorial Sudamericana, 1965.

salida). En el caso del héroe, este ‘deber ser’ es asumido principalmente por el padre, ya que la madre tiende a obstaculizar la independencia del hijo. En el caso de la heroína, en cambio, padre o madre pueden asumir el papel de impulsores de la salida. La expresión más clara de este ‘deber ser’ es la *expulsión*, la que puede tomar la forma de *entrega, venta o canje*.

Muchas veces, el héroe es entregado por su padre a agentes formadores, como el maestro, brujo o diablo, con el fin de que aprenda un oficio o alguna habilidad particular. Cuando el héroe asume el rol activo en la independización, puede ser movido por la inquietud por conocer el mundo o aprender algún oficio, o bien por el afán de casarse con la princesa de algún reino vecino.

Esquemáticamente, la acción correspondiente al héroe puede resumirse de la siguiente manera:

salida del hogar paterno-independización-superación de pruebas-casamiento con la princesa u otra recompensa-(retorno al hogar).

La heroína, por su parte, suele ser entregada a otra figura materna, como por ejemplo la Virgen María o alguna madre adoptiva, o a figuras masculinas como el diablo o un novio encantado (‘novio animal’). La finalidad de esta entrega se relaciona siempre y directamente con algún tipo de aprendizaje de virtudes o con el matrimonio. Un caso particular lo constituyen los relatos tipo novio-animal, donde el padre debe prometer la entrega de la hija a un monstruo para verse liberado de algún problema que ha caído sobre él. El acto del padre es involuntario y ocurre bajo engaño⁸.

El esquema paradigmático de la acción de la heroína es el siguiente:

entrega de la hija-rechazo-desprotección paterna (en la forma de expulsión del hogar, encierro, despojo de condición económica y social)- superación de pruebas-equilibrio final (final feliz: matrimonio, con reconciliación con la familia de origen).

La protagonista femenina puede también asumir la *huida* cuando sufre la amenaza por parte de alguna de las figuras paternas o maternas. En este caso, el esquema general de la acción es el que sigue:

maltrato (humillación, imposición de tareas imposibles de cumplir, intento de asesinato)-modificación de la situación (huida, expulsión, búsqueda de ayuda)-experimentación de nuevas pruebas (impuestas por los agentes ayudantes o por los obstaculizadores)- superación de las pruebas-equilibrio final (casamiento y castigo de los culpables de la desgracia anterior).

⁸ El paradigma de este tipo de relatos es “La Bella y la Bestia”. En la colección de los hermanos Grimm este motivo se desarrolla más cabalmente en dos cuentos en los que se entrega a la hija y al hijo, “La alondra de león cantarina y saltarina” (88), y “La ondina del estanque” (181), respectivamente.

Propp (1992:64) establece una diferencia entre las partidas de los héroes-buscadores y la de los héroes-víctimas. “Las primeras tienen por finalidad una búsqueda; las segundas descubren, sin espíritu de búsqueda el comienzo del camino donde los aguarda toda clase de aventuras.” Podemos observar ambos tipos de partida en el caso de los héroes, aunque hay una tendencia marcada a la búsqueda activa por parte de éstos. En cambio, la partida forzada de las heroínas determina su inclusión mayoritaria en el segundo tipo de partida.

Es por ello que en el caso de la heroína enfrentada a la relación padre-hija se desarrolla una función básica, cual es la de *víctima*; no obstante, esta única función motiva dos actitudes no excluyentes que parecen depender de la cantidad de agresividad que opera en el entorno de la muchacha: una actitud pasiva, de espera de mejores condiciones, y una actitud activa, de protagonismo y autoliberación.

Por último, podemos interpretar el ‘deber ser’ del casamiento de la heroína como una forma de *independización* del hogar, más o menos indirecta. En esta independización, generalmente, la heroína muestra una actitud pasiva, toda vez que no es ella la que conquista al pretendiente.

La calidad de la relación que se establece, entonces, entre padres e hijos(as) depende de la configuración específica del cuadro familiar. La relación entre agentes masculinos (padre-hijo(s)) está regida normalmente por la cooperación del padre en la independización del hijo, de manera que aquél impulsa la salida (en forma más o menos amigable) o apoya la decisión de salir de éste. En contraste con ello, vemos que la relación que se establece entre padre e hija está marcada por la dominación de aquél hacia ésta, pues el padre entrega a la hija en matrimonio en contra de su voluntad.

En los casos en que aparecen ambos padres la calidad básica de la relación se mantiene, es decir que los hijos son impulsados a salir, mientras que las hijas son expulsadas. En general, es la posición paterna la dominante, ya que la madre tiende a desaparecer en el desarrollo de la acción.

La figura de la madre en relación con un hijo o hija es de escasa presencia. Se observa que la madre tiende a sobreproteger al hijo evitando su salida u obstaculizando el matrimonio, mientras que encontramos un solo cuento en que la madre juega un rol protector para la hija; normalmente, la relación madre-hija se caracteriza por una hostilidad más o menos encubierta. Las heroínas solo cuentan con la protección de la madre cuando ésta está muerta o se encuentra geográficamente distante. El papel protector hacia la hija es más claramente asumido por una madre adoptiva.

Si bien son pocos los cuentos en que la figura de la madre es relevante, en muchos ésta es sustituida por la madrastra. Independientemente de la configuración específica del cuadro familiar, la madrastra es una figura de rasgos y función unívocos. Sus actitudes se orientan siempre hacia el privilegio del hijo propio y la crueldad exacerbada ante el ajeno, sean éstos hombres o mujeres, y sus acciones tienen por objetivo la eliminación del hijastro(a), lo que redundará en la desarticulación violenta del cuadro familiar. El papel de la ‘mala madre’ es asumido en algunos relatos por una madre adoptiva e incluso, como en “Hansel y Gretel”, por la madre biológica.

En la lectura antropológica que realiza Propp (1989), la expulsión del héroe en el cuento maravilloso obedece a razones históricas y se relaciona con ritos iniciáticos.

En esta interpretación, se muestra claramente la función de la madrastra como elemento ficcional, propio del género, introducido como variante de trasposición de sentido del rito de iniciación. Para Propp, el cuento maravilloso varía el modelo histórico con la inversión del sentido en el momento en que éste está en decadencia en una sociedad que cambia⁹. La crueldad de la *expulsión* del hijo por parte del padre en el rito es ‘corregida’ por el cuento maravilloso, incorporando el personaje de la madrastra:

La familia fabulista, del principio de la narración, contiene una especie de dualismo. Por un lado, el niño es deseado y esperado y, cuando nace, se ve envuelto en conmovedores cuidados. [...] Por otro lado, se nota en la familia la presencia de una hostilidad sorda o manifiesta. “¿Cómo se podrían desembarazar de él?”, es la fórmula constante de la narración. [Pero] expulsar, desembarazarse de alguien, solo lo quieren los viejos respecto de los jóvenes. Este deseo de “librarse” de alguien tiene una forma predominante: el niño (o la niña) no deseado (a veces también su hermano o hermana pequeños), son expulsados del hogar y llevados o también mandados al bosque.[...] Ya hemos visto que la expulsión viene motivada por una enemistad creada *ad hoc*. En realidad, quien tomaba la iniciativa de expulsar al niño era el padre o, a falta de él, el hermano mayor, el hermano de la madre, etc. Pero la enemistad del padre respecto a su hijo resulta extraña e incomprensible al narrador, no corresponde a sus ideas familiares. Para justificar esta enemistad, el cuento maravilloso procede de dos modos: por un lado denigra y rebaja al hijo: merece ser expulsado del hogar, es un perezoso [...], trae mala suerte, todos se quejan de él, es un estúpido, “trae desgracia”. Pero estos casos son relativamente raros. Con bastante más frecuencia se adapta la enemistad a las condiciones de la hostilidad familiar [...] La enemistad nace cuando entra a formar parte de la familia una persona nueva, promotora de esta enemistad: se trata, por lo común, de la segunda mujer, o del marido, cuando existen hijos del primer matrimonio. Así en el cuento maravilloso aparece la madrastra, y su tarea histórica consiste en cargar sobre sus hombros esta enemistad que, en otra época, estaba reservada al padre. [...] Los casos de odio por parte de los verdaderos padres son bastante raros (pp. 91-92).

Llama la atención la total ausencia de la contraparte masculina de la figura de la madrastra. Igualmente, no encontramos las constelaciones que ponen en relación a padres sustitutos con un hijo único. La función dominante de madre sustituta es la ejercida por la madrastra en relación con una hijastra.

Nos hemos referido básicamente a la relación de los héroes con sus progenitores. Nos abocaremos ahora a las relaciones fraternas. Este tipo de relación se caracteriza

⁹ Oscar Peyrou (en Perrault, *Cuentos de antaño*: 11) ofrece una definición de los conceptos de ‘trasposición de sentido’ y de ‘inversión’, según como los usa Propp: La trasposición de sentido “significa la sustitución en el relato de un elemento cualquiera o de algunos elementos del rito que se han vuelto superfluos o incomprensibles, como consecuencia de cambios históricos, por otro elemento más comprensible”. Por su parte, la ‘inversión’ sería “un caso especial de ‘trasposición de sentido’, con conservación de las formas del rito, pero, con sentido opuesto”.

por la presencia de varios personajes que ocupan el rol de hijos al interior de una misma familia, aunque éstos puedan tener distintos estatus (hermanos/as, hermanastros/as; hermanos adoptivos/as). Llama la atención la caracterización contrastiva de dichos hermanos, tanto en los casos en que éstos son dos como en los que son tres hermanos o un colectivo mayor. En estas dos últimas situaciones, los hermanos se agrupan dualmente, siendo lo más general la individualización de uno (el menor) frente a los demás, que son caracterizados y actúan en bloque. Esta caracterización contrastiva implica, por lo general, algún tipo de *competición*. La competencia, sin embargo, no es un rasgo inherente a este tipo de relación, toda vez que en el caso de los hermanos de distinto sexo, su compartida función de víctima de una situación de hostilidad los convierte en compañeros que persiguen el mismo objetivo: la liberación conjunta.

Lo que está en juego en las relaciones fraternas es la superación de las carencias que no permiten desarrollar una personalidad integral, fase previa a la independización de la familia, dinámica que se muestra más claramente en las relaciones filiales. Los héroes/heroínas en relación con su padres tratarán de alejarse de su influencia; en relación con los hermanos, de superarlos o unirse más o menos simbióticamente a ellos. Por eso afirmamos que la dinámica básica que rige las relaciones filiales es la independización, mientras que la competición rige las relaciones fraternas.

Debido a lo anterior, caracterizamos este tipo de relación como el desarrollo de los temas del doble y de la sombra. Según María Inés Lagos-Pope (1985), el tema del doble se basa en una dualidad arquetípica, que, desde el punto de vista psicoanalítico, representaría los conflictos interiores entre las distintas facetas de la personalidad, a través de la presentación de conflictos interpersonales, es decir, la competencia entre personajes de rasgos contrastivos. Cabe vincular el tema del doble al de la "sombra". Según Kast (1993 I), como personaje, la sombra realiza ciertas conductas que le permiten alcanzar la posición de otro personaje, con quien mantiene una relación de incompatibilidad valórica. Por esta incompatibilidad, el personaje sombra contrasta con el otro personaje, a quien, en algún sentido, la sombra tiene como modelo. Pero, en forma más general, la sombra representa una posibilidad de ser que ha sido autonegada en algún momento. De allí que los cambios o evoluciones en la personalidad se atribuyan al influjo de esta sombra.

La calidad de la relación entre hermanos depende del género de los protagonistas, ya que se observan claramente dos casos:

1) Cuando ambos hermanos son del mismo género (hombres o mujeres) la constante de la competición se da a cabalidad. En el caso de los hermanos hombres la competencia toma rasgos de rivalidad abierta, matizada por grados de lealtad o deslealtad. Se compete por alcanzar el poder; solo uno de los hermanos alcanzará este objetivo (el menor). Por ello, el 'final feliz' implica tanto la recompensa para el héroe —a veces compartida voluntariamente con los hermanos— como el castigo para los hermanos malvados. Cuando se trata de heroínas, la calidad de la relación es similar.

Una clara diferencia en cuanto a la falta de matices en la calidad de la relación, se observa en el caso de la relación entre hermanastras, que es de total hostilidad. Esta forma se singulariza por la caracterización marcadamente contrastiva entre las

hermanastras. Este contraste adquiere ribetes de antagonismo declarado, de modo que está excluida la posibilidad de complementariedad, lo que se expresa en la división clara en dos bloques de personajes, independientemente del número de ellos, es decir, que una recibe toda la hostilidad y se convierte en víctima de las otras. En estos cuentos, la hermanastra malvada actúa siempre en colaboración con la madrastra que preside el cuadro familiar.

2) La relación entre hermanos de distinto sexo es una sola: la relación solidaria. En todos los cuentos que tematizan este tipo de relación es la hermana la que posee atributos positivos que la convierten en el personaje privilegiado para actuar como liberadora. El objetivo esencial de estos relatos no es el matrimonio, sino la liberación conjunta de los hermanos de una situación de peligro vital. La relación entre hermanos de distinto sexo corresponde a la única forma de relación inequívoca y exclusivamente solidaria, no solo del tipo de relaciones fraternas, sino también de los otros tipos de relación, existente en el cuento maravilloso tradicional. Esta calidad de relación no encuentra límite en la etapa de la vida de que se trate, en el carácter no parental del vínculo ni en las nuevas relaciones familiares que uno de los hermanos establezca.

Asimismo, el número de hermanos parece ser significativo, pues hemos encontrado que en la mayoría de los casos son dos, tres, seis, siete o doce. Sin duda, el significado simbólico de los números excede las relaciones fraternas y se extiende a todo el universo narrativo. Es así como frecuentemente domina un ritmo de tres tiempos en todo el relato (tres hermanos, tres enigmas, tres pruebas, tres obstáculos, tres encuentros con animales, repetición casi literal de una misma escena por tres veces, etc.). Esta tendencia ha sido interpretada de diferentes maneras. Para Helga Zitzlespeger (1993), el tres mágico apunta a un proceso y “corresponde, en última instancia, a las tres capacidades inherentes a todo ser humano, pensar, sentir y querer y se manifiesta en las tres virtudes del cuento maravilloso que son el valor, la paciencia y la sabiduría” (Zitzlespeger 1993: 13. La traducción es nuestra). La misma autora comparte con Bettelheim la interpretación de que ese número se puede referir, asimismo, a lo que en el psicoanálisis se considera como los tres aspectos fundamentales de la mente: ello, yo y super-yo. A través de la insistencia en el número tres, se manifestaría, entonces, “la necesidad de familiarizarnos con el inconsciente para llegar a apreciar sus poderes y aprovechar sus recursos” (Bettelheim 1995: 111). Solo al abarcar los tres aspectos de su mente y penetrar en la profundidad de su inconsciente (todo expresado simbólicamente en los relatos), el héroe o la heroína logrará su objetivo, ya que para un proceso de maduración e independización es fundamental la integración de los distintos componentes de la personalidad.

Para explicar específicamente el fenómeno de los tres hermanos o hermanas, constelación en la cual el héroe o la heroína siempre ocupará el tercer lugar, el del menor, Bettelheim ofrece la explicación de que el niño se siente siempre el tercero en el grupo familiar, constituido por padre-madre-hijo, aunque haya más hermanos, ya que se define, en primera instancia, respecto de los progenitores.

En la mente infantil, “dos” encarna, normalmente, a los padres y “tres” al niño en relación con ellos, pero no con sus hermanos. Por esta razón, sea cual sea la posición del niño entre los hermanos, el número tres se refiere, siempre, a sí mismo. Cuando en un cuento de hadas un niño es el tercero, el oyente se identifica fácilmente con él porque, dentro de la constelación familiar básica, el niño es el que hace el número tres, independientemente de si es el mayor, el mediano o el pequeño de los hermanos (Bettelheim 1995: 114).

Vemos, entonces, que “en términos generales, el número tres representa la búsqueda de la propia identidad personal y social [...] A través de las relaciones con sus padres y hermanos, el niño ha de aprender a distinguir con quién ha de identificarse a medida que va creciendo, a elegir al compañero más apropiado y, también, a su pareja sexual (Bettelheim 1995: 228).

En cuanto a la importancia del número dos, cabe hacer referencia al principio dual que domina, muchas veces, en los relatos. A él obedecen las oposiciones en ‘blanco y negro’: bueno-malo, joven- viejo, fuerte-débil, inteligente-tonto, rico-pobre, humilde-codicioso, etc. Para Bettelheim, el niño necesita organizar el mundo en parejas de opuestos para poner cierto orden en el caos de su percepción. El niño no puede comprender los estadios intermedios de grado o intensidad, las cosas son todo o nada. Postulamos, entonces, que también la presencia de dos hermanos o hermanas y la polarización en dos cuando el grupo fraterno es mayor, obedecen a esta necesidad de marcar oposiciones binarias que dominan el pensamiento infantil y que reconocemos como tan propias del cuento maravilloso con su visión en blanco y negro, tantas veces criticada.

Además de los números dos y tres tenemos la unidad (héroe único, ayudante, antagonista). Según Zitzlespeger, se expresaría así la “característica típica de la soledad y el aislamiento de las figuras” (Zitzlespeger 1993: 13). Los números siete y doce (por ejemplo, siete o doce hijos, enanos, hadas, etc.) y el cien representarían, en el cuento maravilloso –a modo de fórmula estilística– simplemente la pluralidad.

En cuanto a las relaciones matrimoniales en el cuento maravilloso, podemos decir que son pocos los relatos de nuestro corpus donde encontramos un cuadro familiar centrado en la pareja de casados. Como ya dijimos, esta escasez encuentra su explicación en la estructura propia del cuento maravilloso que –tal como describe Propp en sus estudios morfológicos–, puede abarcar muchísimas funciones, siendo la primera la “ausencia”, donde “uno de los miembros de la familia se aleja de la casa” (1992: 48) y la última, las “nupcias”, es decir, “el momento en que el héroe se casa y llega al trono” (1992: 94). Para Propp, la sucesión de las funciones es siempre idéntica. Si bien la combinación no es completa en los diversos relatos, “ello no incide en la ley de sucesión, y la ausencia de ciertas funciones no modifica el orden de las demás” (1992: 41). Esto significa que en el cuento maravilloso el casamiento constituye realmente la última función, con la cual finalizará el cuento.

Visto así, la tematización del matrimonio constituye un asunto atípico para el género que estudiamos. Sin embargo, encontramos algunos cuentos en los que la relación entre los miembros de la pareja de casados sí es relevante. Observamos en varias

situaciones que esta relación de pareja corresponde a los padres del héroe o la heroína, es decir, a una generación anterior a la que vivirá todas las peripecias que desembocarán en el *final feliz*. Estos relatos se estructuran como si cada uno contuviera dos cuentos sucesivos, referidos a dos generaciones.

No obstante, hay también en los relatos del corpus situaciones de parejas de casados que no se refieren a los padres de los héroes, sino a estos mismos. En “El rey Pico de Tordo” (52), “Los seis sirvientes” (134) y “La alondra de león cantarina y saltarina” (88), por ejemplo, la boda se realiza, pero resulta incompleta por alguna deficiencia que debe ser superada, antes de poder desembocar el relato en un verdadero *final feliz*. En 52 y 134 es la esposa la que debe superar su orgullo. En “Los seis sirvientes”, se trata además de garantizar cierto equilibrio entre ambos contrayentes. Una vez superado el orgullo por parte de la mujer, la boda se repite y –ahora sí– con todas las características típicas correspondientes al desenlace propio del género.

Podemos reconocer aquí el siguiente esquema de acción, en el que los agentes pueden variar, siendo asumidas las distintas acciones ya sea por el hombre, ya sea por la mujer, e incluso pueden traspasarse a una generación siguiente:

superación de determinadas pruebas (liberación del futuro consorte) - casamiento - obstáculo pendiente - superación del obstáculo - validación del matrimonio.

En síntesis, entonces, los cuadros matrimoniales en el cuento maravilloso propiamente tal corresponden a matrimonios no plenos por carencias que deben ser superadas. En caso de referirse a la generación de los padres, estas carencias serán traspasadas a la generación siguiente, la de los héroes, para su superación. Observamos que la carencia puede radicar en un rasgo negativo que corresponde claramente a uno de los cónyuges, pero el defecto que no permite un *equilibrio final* puede afectar asimismo la relación en sí y no tanto a uno de los dos consortes en particular.

En una lectura cercana al psicoanálisis –como la de Verena Kast (1992), por ejemplo– todas estas carencias pueden interpretarse como signos de la falta de madurez necesaria para la relación de pareja. Si la personalidad de cada consorte no se basa en una autonomía alcanzada como ser adulto independiente, la relación matrimonial carecerá de validez. Es fácil que uno de los cónyuges se hunda en una simbiosis que lo absorberá.

Finalmente, podemos resumir el análisis de las relaciones familiares, señalando que se puede constatar la presencia de una variedad de formas de composición del cuadro familiar en el cuento maravilloso, variedad que tiene su límite en el privilegio de ciertas formas de relación. El caso más relevante de no privilegio es el que atañe a la relación entre padrastro e hijastros(as). Junto a ello, se constata también que aun existiendo cierta complejidad en la composición de los cuadros familiares de origen, existe la tendencia genérica a la desarticulación de la familia. El cuadro familiar de origen se ve sometido, en el transcurso de la narración, a una descomposición o reducción. Ello está determinado por el motivo abarcante de la *salida*, la que puede adoptar modalidades concretas de realización, que van desde la expulsión por parte de algún miembro de la familia, hasta la salida voluntaria y aparentemente inmotivada del héroe/heroína.

Consecuentemente con todo lo anterior, podemos concluir, parcialmente, que el verosímil típico del cuento maravilloso apunta a la descomposición del cuadro familiar, al tematizar la relación conflictiva del héroe/heroína respecto de la familia. Subyace, entonces, en el cuento maravilloso, un conflicto entre el sujeto y la sociedad, o el individuo y el sistema, si se considera la familia como manifestación de ambos elementos abarcentes. Ésta, como microcosmos social, se presenta atravesada por profundos antagonismos que dan origen a una violencia más o menos soterrada o explícita. Por ello, hemos señalado que la *salida* se articula en el cuento maravilloso como un 'deber ser' formulado desde el interior del sistema familiar, incluyendo aquí al hijo/a que decide esta *salida*.

Debe señalarse, no obstante, que la descomposición familiar como rasgo genérico —más clara en los casos de 'composición defectuosa' (con madrastra, por ejemplo)— está en función de una recomposición final, una vez anuladas las figuras o las situaciones 'anómalas'. Igualmente, el desarrollo de la acción se orienta a la redención del personaje que en una etapa de su desarrollo no está apto para la vida social. El equilibrio logrado a través de la 'corrección' de las conductas antisociales es otro de los rasgos propios del verosímil genérico.

2. FIGURAS FEMENINAS

En la primera parte de este trabajo hemos descrito las relaciones familiares en los relatos maravillosos y hemos dado cuenta de las principales dinámicas que de ellas surgen. Nos interesa ahora presentar una tipificación de las figuras femeninas que hemos encontrado insertas en los cuadros familiares.

Pensamos que las imágenes que surgen del género del cuento maravilloso han tenido un fuerte arraigo en la subjetividad (tanto masculina como femenina) de nuestra sociedad, entre otros factores, por las especiales circunstancias de la recepción de este género: la edad reducida de los receptores, la transmisión aún hoy semi-oral de generación en generación, el nivel fantástico atribuido a los acontecimientos y el lenguaje altamente simbólico. Lo anterior conlleva una identificación emocional muy peculiar de los receptores, de lo cual dan cuenta ampliamente los psicólogos y psicoanalistas dedicados al estudio del género. Por eso nos atrevemos a afirmar que el cuento maravilloso ha hecho un aporte importante al 'imaginario social', definido como "universo de significaciones que instituyen una sociedad" (Fernández 1993: 239)¹⁰.

Esta fuerte ligazón con el inconsciente y el plano emocional es justamente lo que Bettelheim reivindica para el cuento maravilloso, al afirmar, por ejemplo, que el éxito

¹⁰ Según A. M. Fernández, el imaginario social "hace que el poder marche provocando que los miembros de una sociedad enlacen y adecuen sus deseos al poder y que sus instituciones se inscriban en el espíritu de los hombres y mujeres; hace que los conscientes e inconscientes se pongan en fila. Más que a la razón, el imaginario social interpela a las emociones, voluntades, sentimientos" (Fernández 1993: 240-241).

del género se debe a que estos relatos “empiezan, precisamente, allí donde se encuentra el niño, en su ser psicológico y emocional. Hablan de los fuertes impulsos internos de un modo que el niño pueda comprender inconscientemente” (Bettelheim 199).

La sociología da respuesta a la pregunta de cómo los “mitos sociales” logran su eficacia, es decir, cómo se imponen. A. M. Fernández destaca en primer lugar que

operan por la repetición insistente de sus narrativas. Esta repetición tiene como característica primordial que se gestiona a través de formas reticulares y difusas, produciendo discursos que con pequeñas variaciones de enunciabilidad, según los focos institucionales, sostienen al infinito una misma trama argumental.[...] Así, discursos científicos, políticos, religiosos, jurídicos, medios de comunicación social, escuelas, novelas, cine, teatro, artes plásticas producen y reproducen los argumentos que instituyen, por ejemplo, lo femenino y lo masculino en nuestra sociedad (Fernández 1993: 246).

Entre los discursos a los que hace referencia A. M. Fernández figura, sin duda, también el cuento maravilloso con su particular “repetición insistente” al interior de cada relato y a través de sus variantes. La misma interpretación hace Madonna Kolbenschlag (1994) al considerar los cuentos de hadas como parte de una “mitología cultural” que, junto con contribuir a modelar nuestras vidas, constituyen un reflejo de ellas. Incluso, para Kolbenschlag, algunos “cuentos ofrecen parábolas de lo que tradicionalmente se esperaba que fuesen las mujeres, a la vez que constituyen una profecía de la metamorfosis espiritual que están llamadas a experimentar” (1994: 12).

A nosotras nos interesa en especial establecer cómo –a través de ese género– se fijan las imágenes de mujer que, sin duda, serán confirmadas en muchos otros discursos. Postulamos, entonces, que las ‘imágenes de mujer’ transmitidas por los cuentos maravillosos a través de determinadas figuras femeninas estereotipadas están vivas en nuestro subconsciente colectivo y encuentran expresión –entre muchas otras formas– en la literatura contemporánea de mujeres. Por eso, a continuación, entregamos un registro de dichas figuras.

1. LA PRINCESA (OBJETO DEL DESEO)

La princesa pertenece a la categoría de lo que Propp llama los “héroes-víctimas”. El padre y la princesa ponen condiciones para que ella pueda ser entregada. Esto determina el papel de la princesa como recompensa, es decir, como meta, polo pasivo, objeto del deseo o, como el mismo Propp dice, “objeto de búsqueda”. Encontramos, efectivamente, un número importante de relatos en que todas las esferas de acción, salvo la de la princesa, son ocupadas por personajes masculinos¹¹.

La princesa en su rol de objeto del deseo se destaca por su ‘ser bella’ materializado en distintos atributos, como sus largos cabellos de oro, su pequeño pie o su blanca

¹¹ Propp (1992) distingue siete esferas de acción: antagonista, donante, auxiliar mágico, mandante, héroe, falso héroe y princesa.

piel. Esta es una figura que no se describe en su particularidad física, sino que se relaciona a través del oro con la esfera celeste, lo que le da un carácter etéreo y abstracto. Para Kolbenschlag (1994: 19), la 'bella' es el símbolo de la pasividad, es "la bella que aguarda", "está encerrada, cautiva y dormida, y espera". Ello implica que se define por el 'ser' (el ser bella) en oposición al 'hacer' y que su reclusión corresponde a la creación de un reducto femenino con el que compensa su exclusión del mundo real. Espacios paradigmáticos que encontramos en los relatos son el ataúd de cristal de Blancanieves, el palacio estático rodeado por un cerco de pinos de la Bella Durmiente, la torre de Rapónchigo (Rapunzel), que constituyen espacios de reclusión (o segregación, según Propp) propiamente femeninos. Así, a la mujer le pertenece, según Kolbenschlag, el reino de la inmanencia y de lo estático (el cuarto interior, la mansión, el castillo), mientras que al varón, el reino de la trascendencia espiritual y de lo móvil (el viaje). El extremo de esta pasividad se expresa en el sueño de cien años de la Bella Durmiente y el estado catatónico de Blancanieves o también el estado vegetal en que se presenta la princesa en "El clavel" (76) y "El bienamado Rolando" (56). Estas formas de reclusión pueden ser entendidas como una 'muerte temporal' que se produce en los cuentos a través de determinados objetos de penetración como agujas, espinas, horquillas, husos, pcines; objetos de ingestión, como frutas y pasteles envenenados; objetos de vestir, como camisas, medias, zapatos, y objetos de adorno como anillos o pendientes. Otra forma de muerte puede realizarse al transformarse el personaje en animal o pájaro¹².

2. LA CENICIENTA (OBJETO DE HUMILLACIÓN)

Una figura más compleja representa la mujer como objeto de humillación, la que se define más por el 'hacer' que por el 'ser'. Se trata, sin embargo, de un hacer subordinado a las órdenes de otros, de un trabajo denigrante, limitado al ámbito doméstico. Los casos prototípicos de esta figura son el de "La Cenicienta" (21) y el de "Toda-clase-de-pieles" (65). En ambos, la protagonista es recluida, a semejanza de la figura anterior, en la cocina, en calidad de sirvienta, donde está sometida a un trabajo relacionado con la suciedad, lo que contrasta con la belleza inmaculada de la princesa. Verena Kast (1993 a) se refiere a la asunción de lo natural-materno y a la superación de la relación conflictiva con lo paterno, al establecer un lazo entre el primero de estos ámbitos y elementos como el abrigo, el árbol-guarida y la cocina (cenizas), elementos a los que Toda-clase-de-pieles se vincula permanentemente desde la salida del hogar. Igualmente asociada a lo materno se encuentra la función de cocinar para otros, lo que

¹² Desde un punto de vista psicoanalítico, Bettelheim (1995) interpreta los estados de pasividad antes descritos como 'existencia comatosa' que corresponde a un etapa de la adolescencia dominada por un "ensimismamiento narcisista". El psicoanálisis percibe este estado como una fase necesaria en el desarrollo de la personalidad y a cuya comprensión contribuyen relatos como "La Bella Durmiente", al mostrar la pasividad como un momento transitorio que será superado.

equivale, según Kolbenschlag (1994), a la asunción de un “comportamiento nutricional”, que corresponde a un modelo de “ser para otro”. Contrastando con la figura anterior, el ser para otro se define como un acto de servicio, vinculado al hacer doméstico y no como un estado de ser (bella).

La complejidad de esta figura dice relación con la ambigüedad entre el espacio de suciedad en que se mueve y la función de limpiar que cumple. De la misma manera, la humillación autoasumida tiene su contraparte en la posibilidad de acceder a un poder legitimado por la denigración. Así lo percibe Kolbenschlag, cuando hace notar la paradoja del estado por el que Cenicienta ha interiorizado su conciencia de víctima:

Está convencida de que ocupa el lugar que le corresponde. La paradoja de esta aceptación interior de una condición de devaluación personal, unida a la fe en el carácter meritorio y heroico del propio rol, forma parte del terrible atractivo del cuento [...] El lugar asignado a Cenicienta junto a las cenizas y su identificación con las mismas sugiere varias asociaciones. Como aspecto más evidente, su lugar junto a la lumbre es un emblema de su degradación. Pero también simboliza su afinidad con las virtudes del hogar: inocencia, pureza, afecto nutricional, empatía, docilidad [...]. [Ella] debe someterse a este período de aprendizaje como preparación para su vida “real” al lado del Esperado (Kolbenschlag, 1994:107).

Una vez cumplido este período de humillación, la protagonista interviene activamente en la superación de éste. En efecto, tanto *Toda-clase-de-pieles* como Cenicienta emprenderán la conquista del príncipe y rey, respectivamente, levantándose desde su condición de rebajamiento. Ambas heroínas usarán como recursos objetos de lujo que no están acordes con su situación actual, pero sí con la que ellas merecen por su ‘hacer virtuoso’ y por su ‘ser bellas’. Esta nueva ambigüedad forma parte, entonces, de la ya señalada, siendo el caso más claro el de “*Toda-clase-de-pieles*”. En este cuento, la joven, que domina el arte materno de la cocina, ya que prepara la sopa para el rey, conoce muy bien las posibilidades de acceso a algún modo de poder que le otorgan sus cualidades culinarias. Ella introduce en la sopa, en forma consecutiva, un anillo de oro, un torno de hilar de oro y una devanadera de oro, ofreciendo pistas al rey para que éste la identifique. Como se ve, el medio de degradación –ser cocinera, en este contexto– es manipulado por la heroína como medio de elevación, lo que implica presentarse como la princesa escondida tras la sirvienta. En el caso de Cenicienta, podría pensarse que toda la vestimenta mágica corresponde a su ser real, puesto que esta vestimenta opera también aquí como un medio para ser reconocida y diferenciada de las otras mujeres¹³. Pero, como ya se ha hecho notar, a diferencia de la figura anterior, más que

¹³ En este sentido, es significativo que en “*Piel de asno*”, la versión de Perrault sobre el tema de “*Toda-clase-de-pieles*”, se proceda a la ‘prueba del anillo’, de manera análoga a como se efectúa la ‘prueba de la zapatilla’ de cristal en “*La Cenicienta*”. Perrault vio bien la semejanza entre ambas heroínas, pero, paradójicamente, “*Piel de asno*” no tiene como tarea limpiar las cenizas, sino el porquerizo de los cerdos.

el 'ser bella', es el 'hacer bien', es decir, la acción virtuosa, lo que es premiado con el *final feliz*.

En "La Cenicienta", el tema del enaltecimiento conseguido a través de la degradación está más desarrollado en la versión de los hermanos Grimm que en la de Perrault. La Cenicienta de Perrault presenta conductas extremas de autodegradación (es ella misma la que decide dormir entre cenizas; es ella la que ofrece atender y acicalar a las hermanas antes de la fiesta, etc.) Debido a ello, Bettelheim la califica de "demasiado sosa e insulsamente buena", además de carente de toda iniciativa (Bettelheim 1995: 260)¹⁴.

La Cenicienta de los hermanos Grimm, en cambio, muestra más iniciativa propia y Bettelheim postula que "bajo la aparente humildad de Cenicienta yace la convicción de su superioridad..." (Bettelheim 1995: 250). Este carácter doble de la personalidad de Cenicienta, y también de Toda-clase-de-pieles, se relaciona con la simbología de las "cenizas". Si bien vivir entre cenizas implica suciedad y degradación, el hecho de estar a cargo del hogar, de cuidar el fuego, apunta también a una posición privilegiada que —en la tradición romana y, a modo similar en otras muchas culturas— correspondía a las "Virgenes Vestales". Este rol, asumido por niñas que tenían entre seis y diez años de edad, puede haberse convertido, con el advenimiento del cristianismo, en algo degradante. Así, al ser sustituidas las deidades maternas por un dios padre único, éstas, y junto con ellas sus sacerdotisas y las mujeres en general, se vieron relegadas y degradadas. También en este proceso histórico-cultural que se desarrolla en torno a la "mujer que cuida del hogar" percibimos, entonces, la ambivalencia de la figura de ambas heroínas. El cuento con su 'final feliz' apunta claramente al enaltecimiento final, presentado como premio o recompensa por las humillaciones sufridas.

3. LA NOVIA RECONQUISTADORA (SUJETO DE LA BÚSQUEDA)

También encontramos personajes femeninos con gran iniciativa y características sobresalientes que las hacen convertirse en agente principal, y las sitúan en una

¹⁴ A esto hay que agregar que la traducción más exacta del nombre que otorga Perrault a la heroína subraya la humillación. Se trata de la palabra "Culocenzón", como se recalca en las notas al texto de Perrault: "No sabemos si se deberá a pudor o ignorancia, pero la mayor parte de las traducciones que conocemos han esquivado cuidadosamente la palabra francesa *Cucendron*, dejándola sin traducir, o reduciéndola a términos tan insulsos como Tiznada, Tizón, Cenizosa... Pues bien, *Cucendron* es una palabra inventada a partir de *cul* (= culo), que fonéticamente suena *cu*, y *cendron*, de la misma raíz que *cendres* (= cenizas). Así pues, lo más exacto es *Culocenzón*. Por otra parte, *Cucendron* alude directamente al hecho de sentarse en las cenizas, matiz que se pierde en todas las versiones" (sic. Perrault, *Cuentos de antaño*: 176). Una nota antes, se nos ha dicho que, en la antigüedad, sentarse sobre las cenizas era considerado como signo de dolor, humillación o penitencia.

posición análoga a la de los héroes (tipo pretendiente). Es el caso de las heroínas de los cuentos que corresponden al ciclo del 'novio animal', como "La alondra de león cantarina y saltarina"(88) y "La ondina del estanque" (181), donde ellas deben liberar a su novio de algún hechizo que pesa sobre él. Para ello, estas heroínas deben pasar por múltiples aventuras y someterse a pruebas que implican mucho sacrificio y paciencia. Según Bettelheim (1995: 306), en los relatos del ciclo 'novio-animal' se muestra que "la mujer tiene que esforzarse tanto como el hombre y tiene que ir en su búsqueda al igual que él".

Otro tipo de novia activa se encuentra en una serie de relatos que nosotras denominamos como ciclo del 'novio olvidadizo', como es el caso de "El bienamado Rolando" (56), "Los doce cazadores" (67), "La estufa de hierro" (127), "La novia blanca y la novia negra" (135) y "La novia verdadera" (186). Aquí, en una primera fase del cuento, el héroe ha superado las pruebas y ha liberado a la princesa, lo que le otorga el derecho a casarse con ella. Sin embargo, un nuevo desequilibrio de la situación se produce cuando el héroe regresa al hogar paterno, donde sufre una verdadera amnesia y olvida su compromiso con la novia. Posteriormente, se planifica el casamiento con otra mujer, generalmente escogida por los padres del héroe. Antes de realizarse este 'falso matrimonio', entra en función la 'novia verdadera', quien, con mucho ingenio, logra que el novio recuerde su pasado y asuma el compromiso contraído con ella. En estos episodios de 'noviazgo en peligro por olvido del novio', al igual que en los cuentos del ciclo del 'novio animal', la novia adquiere rasgos propios de heroína, logrando incluso redimir al novio de sus faltas y estableciendo así el equilibrio final.

Por ello, vinculada a la figura de la novia reconquistadora, aunque no es exclusiva de ella, hay que mencionar la función redentora que adquieren algunas heroínas. Pensamos en el caso paradigmático de "La alondra de león cantarina y saltarina", entre los ejemplos de novias reconquistadoras, pero también en "Toda-clase-de-pieles". En ambos cuentos, la muchacha no solo se salva a sí misma, a través de la virtud que será recompensada con el *final feliz*, sino que también, y simultáneamente, redime al padre, convirtiendo su error respecto de la hija en el elemento desencadenante de la felicidad de ésta. Cabe agregar la redención del amado en los casos de las novias reconquistadoras y, especialmente, en el de "La alondra de león cantarina y saltarina". En este último, el león es transfigurado en el príncipe que él era naturalmente, a través del amor de la muchacha. En los otros cuentos, el 'novio olvidadizo' recupera su nobleza cuando la novia logra la reconquista. En general, se puede decir que el amor de la heroína hacia el 'amado defectuoso' restituye el equilibrio de la relación, normalizando o corrigiendo la falta del novio.

4. LA HERMANA LIBERADORA (SUJETO DE SÍ Y PARA OTROS)

Entre las heroínas activas destaca la figura de la hermana liberadora. En todos los cuentos en que el cuadro familiar está constituido por una hermana y hermanos, el agente liberador es la muchacha, incluso si ella está también viviendo una situación de peligro. Encontramos esta figura en los cuentos "Los doce hermanos" (9) y "Los seis cisnes" (49), donde el cuadro familiar se compone de una hermana y varios hermanos.

Al salir del hogar para emprender la liberación de los hermanos, ella no sólo debe enfrentarse a peligros, sino que se ve sometida por varios años a prescripciones extremas como la prohibición de hablar o la obligación de tejer. La protagonista se caracteriza por su paciencia, resignación y capacidad de sacrificio extremas, lo que la dota de rasgos de mártir, al entregarse por completo a la causa de la liberación de los hermanos encantados.

Una variante de esta figura se encuentra en un cuadro familiar más reducido, donde una hermana se relaciona con uno o dos hermanos. Se da esta situación en los cuentos “Hermanito y hermanita” (11), “Hansel y Gretel” (15), “El enebro” (47), “Los tres pajaritos” (96) y “El corderito y el pececito” (141). Los atributos sobresalientes de este personaje son el ingenio, habilidad y previsión del peligro, cualidades mediante las cuales logra la liberación del hermano, generalmente encantado.

Cabe señalar que si bien la figura de la hermana liberadora nos remite a interpretaciones sobre el ‘vivir para otro’, sobre todo en los casos de autosacrificio o de la entrega total ya señalada, hay una diferencia fundamental entre la concepción del ‘vivir para otro’ de la figura de la Cenicienta y la que ahora tratamos. El ‘vivir para otro’, tal como se aplica a la figura 2, denota el rebajamiento del yo, mientras que aplicado a la figura de la hermana liberadora, denota que el yo necesita de los otros para desarrollarse cabalmente. Es decir, si el primer caso remite a concebirse como elemento nutricio de otros, éste remite a un ‘desensimismamiento solidario’.

5. LA AUTOLIBERADORA

Otra figura de mujer con rasgos de heroína activa y destacada lo constituye la muchacha sometida a un ‘falso noviazgo’, siendo el novio en verdad un bandido caníbal que quiere, junto con sus camaradas, comerse a la joven (“El novio bandido”, 40) o un asesino de mujeres bonitas (tipo Barba azul¹⁵), como en el cuento “El pájaro emplumado” (46). En estos casos, el casamiento deberá ser impedido y –de hecho– los falsos novios son descubiertos y vencidos por la novia con mucha astucia, y son finalmente castigados por los familiares de la muchacha engañada. Como las figuras anteriores, también esta heroína se opone a la típica figura de la ‘princesa’ del cuento de hadas, en cuanto no espera que alguien la venga a liberar (tal vez porque su novio ha

¹⁵ El cuento “Barba azul” de Perrault corresponde a la versión más divulgada del tema del ‘falso novio’ y la ‘habitación prohibida’, que, en nuestro corpus se desarrolla en el cuento “El pájaro emplumado” de los hermanos Grimm. Las variantes significativas entre una y otra versión dicen relación con el hecho de que en el caso de “Barba azul”, la heroína no cuenta con hermanas que han pasado consecutivamente por la misma prueba y que, además, la joven está casada con Barba azul y no ha sido raptada como en la versión alemana. En el cuento de Perrault, la heroína solo logra salvarse de la muerte, peligro del que se compensa con la herencia que le queda tras la muerte de Barba azul. En la versión de nuestro corpus, la heroína resucita a sus hermanas muertas y recupera su hogar, volviendo a la familia de origen.

asumido un papel de agresor en vez del de ‘príncipe azul’), sino que toma la acción en sus manos y organiza un perfecto plan de escape que tiene pleno éxito.

Bettelheim atribuye a este tipo de cuento la cualidad de transmitir confianza en sí mismo y certeza de éxito, al afirmar que:

Por muy horrible que sea esta historia, su análisis sugiere que “Barbazul”, como todos los cuentos de hadas –aunque, como ya se ha dicho, no pertenece por completo a esta categoría–, transmite profundas cualidades humanas y morales. La persona que quiere vengarse cruelmente de la infidelidad es destruida tal como tiene que ser, al igual que aquel que experimenta el sexo únicamente en sus aspectos destructivos (Bettelheim 1995:310).

Considerando el personaje femenino como heroína, discrepamos con la visión tan optimista de Bettelheim. Vemos que la figura femenina de estos relatos se salva por su iniciativa y otras cualidades sobresalientes; sin embargo, no accede a ninguna recompensa (más que la de no morir). En este aspecto se aparta considerablemente de la figura del héroe masculino típico que sí obtiene toda la gratificación al final del proceso de desarrollo experimentado. Vemos en esta figura femenina cierta frustración y fracaso. Es como si nos mostrara que la mujer puede ser feliz (al lado de su marido) solo si renuncia a descubrir los secretos (ocultos en la cámara prohibida), es decir, si renuncia al conocimiento. Esta figura, al violar la prohibición impuesta, renuncia al *final feliz*, entendido en un sentido más amplio que el de ‘hacerse justicia’.

Otro de los temas interesantes relacionados con esta figura es el de la curiosidad, que aparece como una característica fundamentalmente femenina¹⁶. De hecho, Emilio Pascual nos habla del cuento “Barba azul” en relación con el tema de la “curiosidad de las mujeres”:

El tema central de *Barba azul* [sic] –la curiosidad de las mujeres– es probablemente uno de los más viejos del mundo, sin que para ello sea preciso buscar un relato que sirva linealmente de pauta al de Perrault. El objeto de la curiosidad o la causa de la desgracia consiguiente, ha sido múltiple a lo largo de la historia: desde la manzana de Eva o la caja de Pandora hasta la llavecita encantada de Barba azul, pasando por la lámpara de Psiquis y *Las mil y una noches* (noche 16), hay toda una antología de recursos para expresar la misma realidad: habitaciones prohibidas, manchas indelebles, asesinato ritual –u otra desgracia estereotipada– son otros tantos motivos que recorren las más diversas historias (en Perrault 1991:195).

Para Kolbenschlag, la curiosidad de las mujeres es un indicador de autonomía y –agregamos nosotras– es un medio de conocimiento de un mundo que se presenta como algo extraño, ajeno y secreto, y en el cual se debe, sin embargo, vivir. La autonomía, entendida como subversión ante una orden prohibitiva, que además viene dada por

¹⁶ “El fiel Juan” es un cuento en el que se sigue un desarrollo similar del tema de la curiosidad ante el cuarto prohibido desde el punto de vista de un héroe.

una autoridad (el raptor, en “El pájaro emplumado”), refuerza la actitud activa de la figura de la heroína que se libera del falso novio.

6. LA MALA MADRE (LA MADRASTRA)

También en la generación de las ‘madres’ podemos distinguir diferentes figuras prototípicas propias del cuento maravilloso. Entre ellas, la madrastra se destaca como la más claramente delimitada, ya que el único móvil de su acción es el exterminio de los hijastros. Ningún rasgo positivo caracteriza a este personaje, así como no hay en él ninguna ambigüedad. Se puede percibir aquí todo el alcance de la visión bipolar en ‘blanco y negro’ que domina en el cuento maravilloso, ya que esta figura se opone a la bondad absoluta de la hijastra. Al interior de la familia, ella no encuentra ningún obstáculo para la realización de su objetivo, ya que su presencia es totalizante, y anula la figura del padre y todo intento de rebelión de la hijastra o los hijastros. El caso paradigmático de este tipo de constelación familiar lo encontramos en “La Cenicienta” (21). El cuadro familiar en el que participa la madrastra está marcado, entonces, como anómalo, lo que constituye un desequilibrio inicial. De esta manera, la función desarticuladora de la madrastra presenta a esta figura como incompatible con cualquier tipo de convivencia familiar. Por ello, el equilibrio solo se logra con el total alejamiento de la hijastra o los hijastros, cuyo retorno solo será posible una vez eliminada la fuente del conflicto, la madrastra.

Como ya hemos dicho, para Propp (1989), el personaje de la madrastra es un elemento ficcional propio del género que obedece a la imposibilidad de asumir las fuerzas negativas y destructoras al interior de la familia como asociadas a las figuras del padre y la madre biológicos. Es, entonces, una enemistad creada *ad hoc*, para justificar la ruptura de la armonía familiar y explicar así la salida forzosa del personaje.

7. LA BUENA MADRE

Esta figura, que corresponde también a la generación mayor, generalmente está muerta, por lo que protege a la hija a través de objetos subrogatorios, otorgándole dones o simplemente consuelo. Ella representa la positividad valórica absoluta que contrasta con la figura de la madrastra. Los cuentos que presentan este cuadro son: “La Cenicienta” (21), “El enebro” (47), “Toda-clase-de-pieles” (65) y “Blancanieves” (53). En los dos primeros, lo materno-positivo está materializado en los árboles que en representación de la madre, protegen a los hijos directamente. En los otros dos, la madre muerta no actúa directamente en favor de las heroínas, pero simbólicamente representa el bien que las muchachas deben alcanzar para sí.

En “La niña de los gansos” (89), y “Blancanieves y Rosarroja” (161) la madre –buena– está viva. En el primer cuento, sin embargo, de nuevo la protección hacia la hija se realiza a través de un objeto subrogatorio, ya que media una distancia física entre ambas mujeres. En el segundo, encontramos un cuadro familiar atípico en lo que respecta al género, pues la madre vive con las hijas de una manera armónica, mostrándose equitativa y bondadosa.

Otra manifestación de ‘la buena madre’ la encontramos en las madres sustitutas, detentadoras de poderes mágicos y que cumplen la función de ‘donante’ (según el esquema de las esferas de acción de Propp). Para Propp, la “maga donante se remonta al pasado totémico por línea femenina” (1989: 84). Esta figura corresponde a una anciana que posee poderes mágicos y que entabla con la heroína que ha caído en desgracia una relación protectora, proporcionándole los objetos mágicos o, muchas veces, ejecutando ella las tareas que le han sido impuestas a la muchacha. Corresponde en términos genéricos al hada madrina y destaca por su bondad y actitud justa (y justiciera) ante la heroína. La figura de la viejecita donante se encuentra en los cuentos “La señora Holle” (24), “La pastora de gansos del manantial” (179) y “La novia verdadera” (186). En todos ellos, la anciana aparece como un refugio de la heroína, ya sea ante el maltrato sufrido por parte de la madrastra (cuentos 24 y 186) o ya sea ante la desprotección en que se ve sumida después de la expulsión (cuento 179). En este sentido, en dichos cuentos la viejecita donante representa a la madre perdida.

8. LA MADRE MÁRTIR (OBJETO DE ACUSACIÓN)

La figura de la madre acusada injustamente de ser una madre defectuosa, ya sea por dar a luz monstruos, por devorar a sus propios hijos, o ya sea por descuidar su responsabilidad y ocasionar la muerte del hijo, se encuentra en “Los doce hermanos” (9), “Los seis cisnes” (49), “El clavel” (76) y “Los tres pajaritos” (96). Ella se constituye en mártir por cuanto es despojada de sus hijos y recluida o condenada a muerte. En dos de estos cuentos, la madre sufre un deterioro físico y mental, producto del encierro, que le puede producir la muerte, como en el “El clavel”. Observamos, entonces, que también en la generación mayor, hay una figura que, a semejanza de la Cenicienta, sufre las más grandes crueldades desde el interior de su cuadro familiar.

Propp (1989) menciona solo el caso del encierro, refiriéndose al tema de la segregación por parte del marido o el padre, y nomina a la figura de esta mujer como “santa mártir”, cuya reclusión la llevará a la locura o a la muerte. En los dos cuentos de nuestro corpus en que hay encierro de la mujer, hay analogía con esta consecuencia dada por Propp. En 76, la madre ha quedado trastornada y débil, por lo cual muere pronto. El rey, su esposo, morirá poco tiempo después, “por remordimiento”. En 96, la madre “ha enfermado y está en estado deplorable”, pero la hija le devuelve la salud dándole a beber agua mágica¹⁷.

¹⁷ Propp sostiene que los relatos que cuentan este tipo de historias tienen contenido novelesco (más que histórico o mítico), ya que, por un lado, la segregación de las mujeres se lleva a cabo para poner a prueba la fidelidad femenina dentro del matrimonio y, por otro, estas mujeres presentan rasgos de mártires, lo que ha pasado como motivo a la literatura hagiográfica. En ese sentido, estos temas serían manifestaciones más tardías del cuento maravilloso y formarían parte de una tradición de mayor elaboración literaria.

Para finalizar el registro de figuras femeninas, sostenemos que el número de estas figuras revela la variabilidad de las tipificaciones humanas en el género, dentro de los límites impuestos por el verosímil que le es propio. Pese a esta variabilidad, la figura de la princesa tanto como la de Cenicienta y la de la 'madre mártir' parecen haber tenido mayor arraigo en el imaginario social, vale decir, las tres figuras que se definen por su ser objeto de la acción de otros. Funciona aquí una reducción de sentido, ya que el rasgo de la ambigüedad de la figura de Cenicienta ha quedado sumido bajo el peso narrativo de los rasgos degradantes ya anotados. En un nivel simbólico, sin embargo, las figuras adquieren toda su complejidad.

Ya que se trata de un universo narrativo e imaginario con caracteres bien delimitados, las figuras antes registradas corresponden a tipificaciones de conductas en el contexto de una situación de vida particular, que no siempre son excluyentes. En una proyección del sentido de la acción, Cenicienta se convierte en un agente de autoliberación y, en otra, en la princesa que espera el favor del destino.

CONSIDERACIONES FINALES

En síntesis, constatamos que de la organización antitética del mundo surge el valor prototípico del cuento maravilloso como 'situación de vida', además del valor prototípico de los personajes que en él participan. Ya que no se trata de una confrontación abstracta entre valores de distinto sello, los personajes se elevan a la condición de figuras completas, es decir, distinguibles de otras por presentar atributos que les son específicos. Es así como el género no admite la fealdad en la princesa ni la bondad en una madrastra. Esta reducción de sentido afecta clara y preferentemente la tipificación del personaje femenino.

Hemos constatado que el 'deber ser' se vincula a un 'deber hacer' relacionado con la virtud y las habilidades. El 'deber ser' independiente y el 'deber hacer' virtuoso son marcas que exhibe el personaje que logra su objetivo: el acceso a la felicidad. De allí cierta dinámica de la historia impulsada por la acción tendiente hacia el premio o hacia el castigo.

En este sentido, el cuento maravilloso destaca la adquisición de una aptitud para vivir, aptitud que se conseguirá de preferencia a través de una experiencia solitaria, para, una vez alcanzada, devolver al individuo al seno de la sociedad: la nueva familia, cuyo inicio se anuncia al final del cuento en la fórmula "se casaron y vivieron felices para siempre".

Así, la descomposición familiar como rasgo genérico –más clara en los casos de 'composición defectuosa' está en función de una recomposición final, una vez anuladas las figuras o las situaciones 'anómalas'.

El saber vivir con autonomía, pero en sociedad, como objetivo final del proceso o historia del personaje queda demostrado en la ley del cuento de proporcionar el castigo a los personajes malvados. Éstos, que están dominados por la envidia u otros valores insuperables (ya vimos cómo se puede recuperar la nobleza del 'novio olvidadizo', redimir al novio-animal y al padre de sentimientos y acciones anómalos), 'deben' desaparecer del marco de referencia del personaje para que éste complete y lleve a buen término su socialización.

Todos estos elementos constituyen el verosímil genérico del cuento maravilloso. Sus proyecciones simbólicas dependen de tipificaciones que adquieren rasgos arquetípicos, lo que les otorga validez y arraigo en el imaginario social. Tanto las interpretaciones psicoanalíticas, como antropológicas y narratológicas que hemos considerado en este trabajo, redundan en el mismo sentido: el cuento maravilloso tematiza situaciones de vida, cuyo enfrentamiento impone determinadas conductas de iniciación a la vida social, a partir del alejamiento de la familia de origen. Las diferencias en la resolución del conflicto observables en la acción del héroe y de la heroína corresponden a una tipificación del papel que en la pareja, en la familia y en la sociedad deben jugar uno y otro sexo.

BIBLIOGRAFÍA

- Andersen, Hans Christian. *La sombra y otros cuentos*. Selección, traducción y notas de Alberto Adell. Madrid: Alianza, 5ª ed., 1995.
- Bettelheim, Bruno. 1995. *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona: Crítica.
- Fernández, Ana María. 1993. *La mujer de la ilusión. Pactos y contratos entre hombres y mujeres*. Buenos Aires: Paidós.
- Ferrater Mora, José. 1965. *Diccionario de filosofía*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Grimm, Brüder. [1857]. *Kinder-und Hausmärchen gesammelt durch die Brüder Grimm in drei Teilen*. Frankfurt a. M.: Zweitausendeins, s/f.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. [1857] *Cuentos de niños y del hogar*. Traducción de María Antonia Seijo, 3 vols. Madrid: Anaya 1987.
- Meletinski, E. 1972. *Estudio estructural y tipología del cuento*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso Editor.
- Kast, Verena. 1992. *Mann und Frau im Märchen. Eine psychologische Deutung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- 1993 I. *Familienkonflikte im Märchen. Eine psychologische Deutung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- 1993 II. *Wege aus Angst und Symbiose. Märchen psychologisch gedeutet*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Kolbenschlag, Madonna. 1994. *Adiós, Bella Durmiente. Crítica de los mitos femeninos*. Barcelona: Kairós.
- Lagos-Pope, María Inés. 1985. "Sumisión y rebeldía: el doble o la representación de la alienación femenina en narraciones de Marta Brunet y Rosario Ferré", en *Revista Iberoamericana* Nos. 132-133, julio-diciembre, pp. 731-749.
- 1996. *En tono mayor: Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Masiello, Francine. 1985. "Texto, ley, transgresión: Especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia", en *Revista Iberoamericana* Nos. 132-133, julio-diciembre.
- Perrault, Charles. [1694, 1697] *Cuentos de antaño*. Traducción, notas y apéndice de Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual. Madrid: Anaya, 6ª ed., 1991.

- [1697] *Cuentos*. Traducción de María Luz Huidobro. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 3ª ed., 1994.
- Propp, Vladimir. 1989. *Raíces históricas del cuento*. México: Colofón.
- 1992. *Morfología del cuento*. México: Colofón.
- Volosky, Linda. 1995. *Poder y magia del cuento infantil*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Zitzlespeger, Helga. 1993. *Kinder spielen Märchen. Schöpferisches Ausgestalten und Nacherleben*. Beltz: Basilea.