

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Departamento de Filología Española IV
(Bibliografía y Literatura Hispanoamericana)



TESIS DOCTORAL

**La perversión del lenguaje femenino en relatos de Ana María Shua y
Silvina Ocampo**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

María del Carmen Murcia Martínez

Directora

Evangelina Soltero Sánchez

Madrid, 2016



**UNIVERSIDAD
COMPLUTENSE
MADRID**

La perversión del lenguaje femenino en relatos de

Ana María Shua y Silvina Ocampo

Autora: María del Carmen Murcia Martínez

Directora: Evangelina Soltero Sánchez

Doctorado en Literatura Hispanoamericana. Departamento de Filología

Española IV

AGRADECIMIENTOS

Para empezar, a mi directora de tesis, Evangelina Soltero Sánchez, por su ayuda inestimable durante estos años, sus ánimos y sobre todo, su simpatía, amistad y calidez humana, que en definitiva, es lo más importante de las personas.

A una de mis profesoras más queridas, Ana Valenciano, que me enseñó todo lo que sé de Literatura oral. Y al resto profesores de Filología de la Universidad Complutense, porque hay algo de cada uno de ellos en la tesis.

A mi familia y amigos que me han aguantado durante años hablar sobre el tema e incluso traerme libros de cualquier lugar del mundo, y sobre todo a mi madre, Carmen Martínez Alguacil, por ser mi conejillo de indias, es decir, mi lectora de temas aburridísimos para el resto de los mortales. Y a mi abuela, que siempre pensó que debía hacer más cosas de mujeres y que en definitiva, me sirvió de inspiración para los temas.

A Manuel Martínez Salmerón y Maruja Rincón porque siempre creyeron en mí.

Y a los últimos aunque no menos importantes, a mis alumnos de los que he aprendido tantas cosas que aparecen plasmadas en este texto.

ÍNDICE

Abstract	9
Introducción	17
- De las autoras inglesas y sus personajes perfectos.....	19
- La influencia del mundo audiovisual: del cine a la sociedad de la información.....	21
- Del mundo infantil y los cuentos de hadas: la irrupción de Disney en los cuentos tradicionales.....	24
- La creación de nuevos héroes: de los superhéroes del cómic hasta las grandes epopeyas cinematográficas de finales del siglo XX.....	27
- Del cine de culto a la exigencia del espectador del siglo XXI.....	30
- De la perversión del lenguaje femenino	32
Parte I	35
De actor a receptor: el hombre como objeto	37
- Mujeres: la seductora, la salvadora, la que no existe.....	37
- El hombre como objeto: sobre mártires, víctimas, lolitas y dominadoras.....	54
- De la nueva mentalidad femenina y el hombre objeto.....	73
Parte II	99
La perversión del lenguaje femenino en Ana María Shua y Silvina Ocampo	101
- De la perversión de las fuentes: del declive de los héroes y del esplendor del villano.....	103
- De la perversión de las técnicas narrativas: de víctimas a verdugos.....	107
- De la obsesión por la Literatura fantástica.....	111
- De la ausencia del amor como tema principal: del desamor y sus devastadoras consecuencias.....	113
- De la selección de las autoras y los textos: de los cuentos fantásticos al microrrelato.....	114
Capítulo I	117

La desmitificación de los modelos femeninos: Ana María Shua en <i>Cazadores de Letras</i>	117
- La fascinación femenina por los cuentos tradicionales:.....	125
La desmitificación de los cuentos tradicionales en Ana María Shua.....	126
-De princesas y batracios: <i>La princesa y la rana o El príncipe rana</i>	126
-De zapatos, hermanastras y príncipes fetichistas: <i>La Cenicienta</i>	133
-De princesas, reinas malvadas y enanos: <i>Blancanieves</i> desde los hermanos Grimm hasta <i>Casa de Geishas</i>	144
-Del hada más oscura, la durmiente más longeva y el príncipe más azul: <i>La Bella Durmiente</i>	167
Más allá de Sherezade: partiendo de las <i>Las mil y una noches</i>	186
-De deseos, conjuros, palabras mágicas genios y otros demonios de <i>Las mil y una noches</i>	190
- La desmitificación de los modelos mitológicos clásicos: de héroes a villanos.....	197
De Ulises e Ítaca: más allá de Penélope.....	198
De doncellas terrestres, marinas, unicornios y otras criaturas monstruosas.....	203
- La desmitificación de la tradición judeocristiana: “De dioses y demonios”	207
- Conclusión	219
Capítulo II	221
La búsqueda de la crueldad en Silvina Ocampo	221
- De la obsesión por los objetos malditos: espejos, fotografías, pulseras y vestidos asesinos.....	222
- De la tortura de los objetos: de la obsesión por la imagen a la laceración de la feminidad obsesiva.....	254

Objetos reflectantes.....	255
Objetos relacionados con el mundo femenino.....	268
Los objetos perdidos y sus torturas psicológicas.....	270
Los vestidos y sus sutilezas argumentativas.....	274
Coleccionar cosificando.....	292
- La tortura a través del mundo femenino: banquetes, bodas y otros eventos.....	301
- Conclusión.....	320
Conclusiones	323
- Conclusiones.....	325
Bibliografía	333
- Libros.....	335
- Cómics y novela gráfica.....	345
- Películas.....	347
Anexos	349
- Anexos literarios.....	351
- Anexos imágenes.....	361

ABSTRACT

This thesis talks about the influence and impact of the folk and oral literature have in the women writers, especially the manipulations by two Argentine authors: Ana María Shua and Silvina Ocampo. Before analyzing the texts of these women, I begin with a reflection about the canon and writers who compose, to study the first women who approach it and they start with male models to write their texts. Therefore, each women writer has taken on elements of texts have been written by men, for example, themes, writing models, types of characters, etc., manipulating the canon to get a female voice from the concept of perversion, because everything is not standard it is perverse.

One could say that the women writers start from male texts to pervert them, because these women steel male literatures language, especially in the twentieth century. They select different elements of male novels to get through the muses to produce own texts. They try to write something new from the known, and the Known is the male literature.

In this way, the women writers manage their own literary voice that alters and manipulates the traditional sources and their prototypes, because as a result of the feminist revolution of the twentieth century, these models remain stagnant in the past and we are currently in force. For example, now the woman

has a job and she makes the traditional tasks, and it's the same women writers. The traditional models are obsolete because the patriarchal structure of the world doesn't exist today, and the female literature needs to change the male and female characters, adapting to new circumstances.

Also, the evolving role of women changed the role of men as a result and there are new ways to identify the character of male hero that it's far away of the first romantic's texts, which present a perfect man: the gentleman. Before twentieth century, the hero written by women is handsome, polite and one of the most important things in this context, with money; being that the money it's a principal item in female literature. It's very interesting the recurrence of this issue in women's novels of the nineteenth century because it shows one of the major concerns of the woman but is usually associated with men. But for these heroines, the money is the solution of their problems that which is always associated with the possibility of getting a good marriage, a good man with money. It is a form of social advancement for women.

Another evolution related to the development of the female characters is that the women are the center of the argument, they are the subject of the principal action in the text, they generate the action; and the men are the object of the same with new roles that before if this were of women's character, not for the hero of the story. In this way, there are some new male characters with roles of sex object from women. The sex object is traditional role for women in texts written by men, but in twentieth century that change, and the man is the new

object in publicity, cinema and of course, literature. If the men want same women sexually, they also want the men.

The men are descriptions from the viewpoint of women and for them, the most important is the color of the sky, the presence or absence of body hair, the smell, the size and shape of the back, his skill as a lover and how to seduce the women. The descriptions of the lovers are different of the romantic hero, because in a first point, they aren't heroes and they only exist to sex, not to love. In a second point, there are a number of descriptive elements that revolve around the female fetishism as the odor or color of skin. In some cases, this fetishism is more related to the physical objects of man, especially with shoes, jewelry, mirrors.

Another break is the abandonment of the traditional roles of women presented by fairy tales. The oral literature is modeled female characters to be mothers and wives, for example *Snow White* or *Cinderella*. The good woman always will be a good wife, she only need to get marry with a perfect men, in this case, he is a prince who kill dragons, with other words, other model for hero. It's different for women's characters because they can be princesses or not (Snow White is daughter of king, but Cinderella not) and the always are victim and the princes are the hero who safe them.

Also, the transmission fairy tales has changed today, because now the role of oral tradition has cinema with Disney and TV. Shows like *Once upon a time*. The children from twenty first century know the tales that Disney has changed and they do not know the versions of the Brothers Grimm or Perrault.

The new versions are differences, these tales have always happy endings and to despised the cruellest elements. This is the motive by which stories of Hans Christian Andersen are not very successful today.

Other consequence of the change is the evolution of female characters is that the new princesses are more modern than the Grimm's version. For example, *Once upon a time* presents a series of women with a strong character and a great security that make sense in the argument without to need a man, but the origin is the same, the traditional tales. A princess' *Once upon a time* can fight with sword and kill dragons who would be a prince.

The comic world is another generation of heroes now days with similar characteristics with the heroes of epic. The new pop cultural referents to the end of twenty century and first years twenty first are composed of the oral folk world, cinema and various subgenres that have changed society and as a result of these, literature.

Now, the classic heroes (I'm thinking in Ulysses or Achilles) have been replaced by modern cinematic epics like *Star Wars* or by great superheroes like Superman or America Captain that are reference for the writers. They are our heroes because ancient epic (*Iliad* or *Odyssey*) is part of cultured references, while the film and the comic belong to the popular level. Including in superheroes world, the role of antihero emerges, characters who fight the villain but with the "evil methods", for example Batman or Green Arrow. And if the heroes changed, the villains change too. In last years, there has been the

rise the villain in the popular culture, we could even talk about the seduction of evil character.

Is relevant cruelty and fascination of the villains in our society, because the villains are taking over the literary world of popular subgenres of the XXI century, even in some text (Silvina Ocampo), it is observed that characters associated with the good, like the child's world, would be able to be most cruel role because is innocent.

INTRODUCCIÓN

Si me planteo como comencé este largo proceso que ha supuesto mi tesis, debo comenzar con dos puntos cruciales que han marcado todo lo que he investigado y escrito. Primero –aunque no cronológicamente pero sí en importancia- hace unos años, cuando estaba realizando los cursos de doctorado, unos compañeros y yo estábamos tomando algo y salió el tema de la perversión y sus formas o manifestaciones, dándonos cuenta de que un significado tan amplio como el de esta palabra, se utilizaba en realidad en contextos muy específicos, ya que culturalmente se asocia a la maldad. Uno de mis amigos, sin embargo, expuso que todos los que estábamos en aquella mesa de una manera u otra éramos perversos que no malvados por naturaleza, ya que por ejemplo, una compañera estaba tomando una cerveza sin alcohol que no es otra cosa que la perversión de un producto fermentado que debe llevarlo. Del mismo modo, se explayó con cada una de las cosas que estábamos consumiendo y acabó con mi bebida, según él, la más perversa de todas, café con leche y prácticamente sin azúcar. Aquí discernimos, pues argumenté que el café por naturaleza es amargo, por lo que el azúcar sería la perversión del producto, aunque para él quedaba claro que la norma se sustentaba en la mayoría.

Atendiendo a este principio, comprendí que en realidad mi amigo tenía razón con prácticamente todo, hay una norma y lo que no encaja, se sale de ella o se altera con algún propósito, es perverso. Lo siguiente que observé, es que en

literatura el canon es la norma y todo lo que no entra en él, lo perverso; por consiguiente, la literatura femenina que en un principio no fue aceptada en el canon, obviamente es una perversión del mismo.

El segundo punto que me ayudó a plantear el tema, en realidad es una obsesión que proviene de la infancia y que en mi vida adulta me ha llevado a hacerme determinadas cuestiones y que no es otra que la influencia que tienen los cuentos de hadas en la educación de los niños y como se ha ido alterando con el tiempo. La primera vez que fui consciente de que no todos los cuentos eran iguales, tenía unos siete años y el libro de lectura del colegio no seguía el argumento conocidísimo de *La Bella Durmiente* que yo conocía, que en aquel momento era el de Disney. El caso es que casi ninguno de mis compañeros reconocía el cuento que estaba escrito, porque para nosotros no dormía cien años. Resultó muy extraño comprender que el mismo cuento tiene más de una versión y que además no los habían escrito los autores que aparecían en los libros. La verdad es que era muy pequeña para comprender la complejidad que entraña la literatura oral y el desafío que supone el folclore, pero el caso es que años después en un curso de la carrera y en una clase de "Narrativa hispanoamericana del siglo XIX" impartida por la doctora Evangelina Soltero – mi directora de tesis- surgió un debate sobre la crueldad de los cuentos tradicionales con los papeles femeninos y como se va perdiendo durante el siglo XIX con la novela sentimental.

Digamos que estos eran los dos puntos fundamentales desde los que empecé a realizar la tesis, pero luego se fueron añadiendo más hasta ver la

pervivencia de sus temas y formas en muchas de mis lecturas y sobre todo en la actualidad, en Ana María Shua. Lo primero que hice fue plantearme la siguiente cuestión: ¿por qué se pierde la crueldad de los cuentos de hadas en la literatura escrita para mujeres? Y la respuesta que encontré fue sencilla aunque no del todo satisfactoria, la crueldad en realidad no desaparece, simplemente cambia sus formas.

- **De las autoras inglesas y sus personajes perfectos**

Una vez realizada la pregunta anterior, decidí que atendiendo a los subgéneros debía partir de textos escritos por mujeres, protagonizados por mujeres y además, para un público femenino. Para este fin, empecé a leer multitud de novelas escritas en el siglo XIX tanto europeas como hispanoamericanas y encontré la transformación de esa crueldad en los mismos temas que ya presentaba el folclore, aunque más desarrollados como los matrimonios concertados, la escasez de dinero, la falta de libertad, la educación de las mujeres... La crueldad de los cuentos de hadas se planteaba como forma de advertencia a las niñas sobre su comportamiento, como método de aprendizaje sobre lo que está bien o mal y lo que se debe hacer para sobrevivir. Comprendí que muchos de estos temas habían permanecido en la conciencia colectiva cultural y sobre todo de género, siendo perfectamente recogidas por las autoras inglesas del siglo XIX: Jane Austen y las hermanas Brönte.

Además, hay que tener en cuenta la influencia de estas escritoras en el mundo hispanoamericano de esta época, puesto que en el periodo de formación y consolidación de las nuevas repúblicas surgidas tras la independencia de

España y enfrentadas, por consiguiente, a la antigua metrópolis, reciben la influencia directa de Francia e Inglaterra, imponiéndose sobre todo en la novela; por otra parte, como género literario de la nueva mentalidad surgida tras la caída del antiguo régimen y el auge de la burguesía tras la Revolución francesa.

Otro motivo fundamental es que dentro de la literatura femenina su impacto es trascendental y muy importante, ya que sus novelas han sido leídas prácticamente por todas las escritoras del XX y XXI, puesto que forman parte del canon e incluso se incluyen como lecturas obligatorias en la educación secundaria por lo que forman parte del bagaje cultural de escritoras y lectoras. Su influencia se aprecia en muchos campos haciendo referencia a las mismas en libros posteriores y sobre todo en *bestsellers* como por ejemplo la colección de *Bridget Jones* que presenta a un príncipe azul llamado Darcy (nombre del protagonista masculino de *Orgullo y prejuicio* de Jane Austen) que obviamente toma dos conceptos de la literatura femenina para crear el personaje del hombre perfecto: la idea de caballero educado y cultivado propia de la novela sentimental y que en la actualidad está encarnado por una buena profesión – Darcy es un prestigioso abogado-; y como no, la del buen partido ya que se presenta a un buen candidato como marido (título nobiliario, dinero y posesiones)¹ –en este caso, gracias a su trabajo, puede permitirse una vivienda en una ciudad tan cara como Londres, salir a cenar, etc.-; el segundo campo sería el cine y la televisión que presentan múltiples adaptaciones de *Orgullo y*

¹ Hay que tener en cuenta que los príncipes azules de los cuentos tenían reinos y por consiguiente castillos o palacios e incluso, en algún momento, serían reyes.

prejuicio (tanto películas como una adaptación de la BBC), *Jane Eyre* (sobre todo una miniserie de dos capítulos de la BBC), etc. Su repercusión es tan intensa en el mundo actual que se han transformado en modelos para la sociedad, por lo que si se necesita un hombre que represente a un caballero ideal, siempre se va a recurrir al héroe creado por Jane Austen, del mismo modo que “un Quijote” es un loco idealista.

Estas primeras perversiones literarias han creado el mundo literario femenino y se han convertido en referentes al menos en Occidente, consiguiendo alcanzar una gran difusión.²

- **La influencia del mundo audiovisual: del cine a la sociedad de la información.**

Una de las grandes revoluciones técnicas y artísticas del siglo XX es el cine que ha alterado nuestra forma de concebir el mundo y la estética desde la primera película de los hermanos Lumière de 1895³, pasando por el cine en mudo, el technicolor, hasta los efectos especiales de la actualidad. Se puede decir que todo lo relativo a los medios audiovisuales que tenemos plenamente

² Es increíble el éxito de estas novelas en todo el mundo, que al mostrar modelos tradicionales conlleva a que su aceptación se produzca en lugares en los que no podríamos ni imaginar, ya por ejemplo he comprado novelas de las Brönte en Hong Kong (a fin de cuentas antigua colonia inglesa por lo que puede no sorprender tanto) o en Pekín (en el caso de la República Popular China es diferente, ya que es muy complicado encontrar literatura europea de cualquier tipo y sin embargo, venden estas novelas). Quiero decir, que pese a las diferencias culturales su popularidad es notable ya que tratan temas universales como el amor y preocupaciones concretas que entrarían en este campo como los matrimonios concertados que, aunque en nuestro mundo occidental parecen absolutamente desaparecidos, resulta que la realidad es otra, ya que se producen prácticamente en todas las culturas salvo en la nuestra e incluso en minorías étnicas como los gitanos.

³ *Salida de la fábrica* es la primera película rodada aunque para nosotros no lo sea exactamente, ya que es un conjunto de escenas sin una línea argumental central. Se trataba más bien de mostrar lo que se podía conseguir con este gran invento: imagen en movimiento. Está expuesta en el Museo Nacional de Suecia en Estocolmo.

asumido en la actualidad y que forman parte de nuestro acervo cultural y entretenimiento, por decirlo de algún modo, se ha ido consolidando hasta alcanzar la multitud de opciones que tenemos en la actualidad. Este hecho, ha cambiado muchas cosas en la sociedad y en la literatura, ya que tanto el cine como la televisión y la literatura son producto de la sociedad que los consume.

Una de las principales consecuencias de la aparición del cine en la literatura es que se han cambiado los modos de narrar, ya que no hace falta describir exhaustivamente ciudades o lugares que todos conocemos sin tener que movernos de nuestro salón.⁴ Por consiguiente, las novelas se centran menos en el detalle y la acción narrativa es más rápida, también influenciada por el cine. La realidad es que se trata de dos ramas artísticas que se retroalimentan y alteran la una a la otra aportando argumentos enlazados y contextos conocidos que aportan información al receptor.

El lector del siglo XIX necesitaba mucha más información en una novela que nosotros ahora; de hecho, en la actualidad apenas necesitamos que el narrador nos proporcione una cantidad excesiva de datos ya que tenemos acceso a cualquier anécdota sólo con consultar el teléfono móvil. En contraposición a cualquier receptor de otra época, nuestra sociedad posee muchísimas oportunidades que han alterado los ritmos vitales y la concepción del tiempo. Con esto quiero decir, que el público del siglo XIX y principios del XX tenían muchas menos opciones de ocio, podían leer novelas de cualquier tipo o ir al teatro mientras que en el ámbito infantil los niños jugaban en la calle

⁴ De hecho, cuando estuve en Nueva York o en Hong Kong, en ambos casos pensé “son como en las películas”.

con cualquier objeto y los cuentos tradicionales eran narrados oralmente. En contraposición a esto, yo como consumidor del siglo XXI (uso el término consumidor porque todo proviene del mercado) tengo acceso a ordenadores, televisiones⁵, móviles, tabletas, libros electrónicos y en papel, cines multisalas, teatros, etc. Mis posibilidades de ocio se han multiplicado respecto a otras épocas, al igual que mi concepto del mundo y esto es lo que queda reflejado en la literatura, es decir, los cambios que se han producido debido a la modernización y tecnificación.

Una de las consecuencias más representativas es el concepto e importancia de lo instantáneo que se ha incrementado con el uso de las redes sociales. La rapidez y fugacidad de la vida se ha transformado en una especie de inmortalización de cada instante hecha pública a través de diversas plataformas de Internet gracias a fotografías (Facebook⁶ y sobre todo Instagram⁷), vídeos, textos muy breves (los *hashtag* o *twits* de twitter⁸), blogs⁹,

⁵ Los últimos modelos de televisiones son como ordenadores con acceso a Internet, aplicaciones, etc.

⁶ Facebook es la red social por excelencia que como su propio nombre indica, se dedica a inmortalizar la vida, pensamientos, reivindicaciones, actos solidarios y todo lo que se nos pueda ocurrir al usuario de la página web. Cada usuario hace pública una cuantiosa información sobre su persona que comparte con un número de amigos (en la actualidad incluso se pueden clasificar en conocidos, amigos, mejores amigos, familia). De esta forma, se mantiene informada a multitud de personas sobre lo que estás haciendo. En realidad, se trata de una evolución gigantesca del patio de vecinos y del concepto de cotilla.

⁷ Instagram es una red social en la que se comparten fotos con un grupo de amigos, seleccionados como en el Facebook, en las que se pueden introducir mensajes muy breves como el lugar en el que se ha realizado la foto. Es más inmediato que el Facebook y su uso se limita al móvil.

⁸ Twitter es una red social que permite mandar mensajes de unos ciento cuarenta caracteres sobre cualquier cosa que el usuario quiera. Es la más inmediata de todas las redes sociales y a estos mensajes se les llama *hashtag* porque vienen introducidos con una almohadilla (#) que marca que es un mensaje de metadatos. Se utiliza sobre todo para comentar la actualidad, de ahí que todos los personajes públicos, políticos, periódicos, programas de televisión, además de usuarios particulares tengan cuentas propias. También, aporta la posibilidad de contestar a cualquier comentario. Su influencia es tan grande que incluso las campañas políticas contratan personal para controlar la información vertida en los *Twits*.

etc. Se trata de captar en cualquier formato y en poco espacio instantes que se van sucediendo para darles trascendencia pública, de ahí, que no sólo cambie el concepto de tiempo sino también el de privacidad, pues en la actualidad hay un afán por convertir lo privado en público (incluso hay personas que escriben blogs sobre su vida y los publican en la red, de tal forma que todo el planeta, salvo algunos países con censura, tienen acceso a ese contenido).

Internet y todos sus medios han cambiado los formatos de escritura y también los modos, ya que el receptor actual tiene tantas opciones que en cuestión de segundos puede cambiar de opción y desechar el producto que consume. De ahí la importancia de retener la atención del mismo, de conseguir que no se aburra.

- **Del mundo infantil y los cuentos de hadas: la irrupción de Disney en los cuentos tradicionales.**

Una de las consecuencias del punto anterior y de la retroalimentación del cine y la literatura es el cambio que el cine realiza sobre las historias que provienen de la tradición oral; teniendo en cuenta que en la actualidad al haberse multiplicado nuestras labores cotidianas, las actividades de ocio y colectivas, muchas de las cuales antiguamente se realizaban de forma oral, ahora se han cedido a la televisión, teniendo en cuenta que este electrodoméstico ha sustituido las tertulias en la chimenea tras las cenas, momento en el que se leía en voz alta o se contaban cuentos a los niños. Este

⁹ Los blogs son páginas webs personales creadas por usuarios para escribir sobre cualquier tema (cocina, viajes, moda, etc.).

hecho tan sencillo ya no se produce y este espacio se ha cedido a la televisión, de tal forma que ese formato oral que acompañaba a los cuentos lo realizan las productoras de cine y una en especial, Disney.

La influencia de Disney es tal en los niños que un adolescente del siglo XXI -y un adulto nacido a mediados del siglo XX- no es capaz de reconocer un cuento de hadas fuera de esta versión y los libros que los recogen y tienen en sus casas, son relatos escritos que parten de la de Disney. Es más, teniendo en cuenta que el primer éxito de la compañía americana fue *Blancanieves* en 1937, en la actualidad hay hasta tres generaciones bebiendo directamente de esta fuente y no de la de los cuentos de hadas tradicionales. Además, una vez Disney ha tocado un cuento eliminando todo lo cruento de las narraciones folclóricas, pervirtiéndolas en una dulcificación del mismo, es muy difícil la pervivencia del cuento tradicional.

Un ejemplo muy interesante que ejemplifica la influencia de Disney sobre los cuentos de hadas es el caso de *Petrosinella* de Giambattista Basile, recopilado en el *Pentamerón* y que aparece editado con dicho nombre en España hasta los años 80 y 90, para posteriormente aparecer con el nombre que le dieron los hermanos Grimm, *Rapunzel*, sobre todo en esta última década. A partir de la aparición de la película *Enredados* (2010), todas las ediciones aparecen con este nombre obviando la tradición mediterránea más próxima que había predominado hasta finales del XX.

Otro ejemplo de la influencia de Disney en la transmisión de los cuentos de hadas parte de una experiencia personal. Explicando las diferencias entre

literatura oral y escrita en tercero de la ESO, me referí a algunos cuentos de hadas hasta que una de mis alumnas me preguntó “pero, profe, ¿qué cuento te has leído? La peli no es así”; para ella *La Bella Durmiente del bosque* no dormía cien años y *La sirenita* se casaba con el príncipe, y fue una gran decepción para ellos saber que esta se transforma en espuma de mar. Ninguno de mis alumnos conocía las versiones de los Grimm o de Hans Christian Andersen y los cuentos que les habían contado sus padres o tenían en casa eran los que han popularizado las versiones de Disney. Por consiguiente, las últimas dos generaciones ya se han educado sólo viendo las películas, sin los cuentos. De hecho, aunque siguen vendiendo las versiones a las que he hecho referencia, las editoriales generalmente las cambian por ser excesivamente crueles, y suelen dulcificarlas.

Uno de los logros de Disney es esa dulcificación de los cuentos y los finales felices que serían inconcebibles en un cuento de hadas con un final cruel. Otro punto interesante es la vigencia de alguno de los temas y sobre todo el resurgimiento de la madrastra, ahora elemento muy común debido a los divorcios y a los segundos matrimonios. El número de niños que tiene madrastras o padrastros en la actualidad es bastante amplio, por lo que *Blancanieves* o *Cenicienta* tienen una nueva vigencia entre este público infantil, incluso influyen en la mentalidad de estas madrastras. Sirva de ejemplo, de nuevo, una experiencia personal: una de mis amigas me preguntó una vez sobre su hijastra “¿crees que piensa que soy tan mala como la madrastra de Blancanieves?” Por lo tanto, la vigencia del cuento se mantiene en los dos

papeles: el de la madrastra consciente de su papel de no madre y el de la hijastra que ve a la mujer que por un lado usurpa al padre y por otro, toma el papel de la madre.

Al igual que sucede con las películas de Disney, el cine infantil y juvenil se ha convertido en parte de la cultura popular, del mismo modo que antes eran los cuentos, los mitos o leyendas, por lo que de nuevo, se ha cambiado el formato.

- **La creación de nuevos héroes: de los superhéroes del cómic hasta las grandes epopeyas cinematográficas de finales del siglo XX**

De forma paralela a lo que sucede con los cuentos de hadas de la mano de Disney, los nuevos formatos cambian o adaptan las formas de generar héroes en el siglo XX; siguiendo las reglas dadas por la epopeya clásica, la cultura popular empieza a generar héroes populares a través del mundo del cómic que posteriormente alcanzan una gran difusión debido a sus adaptaciones cinematográficas llegando así a un público muy amplio.

El auge de los superhéroes en el siglo XX viene propiciado por el mundo del cómic, sobre todo del americano a través de dos editoriales, Marvel y DC, que se han convertido en las grandes generadoras de superhéroes desde el siglo pasado. De hecho si pensamos en estos personajes, se comprende que han pasado a la mentalidad colectiva actual al igual que aquellos provenientes de los cuentos de hadas. Al hablar de este mundo pienso sobre todo en Superman, Batman o el Capitán América, que serían los personajes más conocidos o

populares y que en el siglo XXI han sufrido un resurgir, precisamente por el número de películas y series de televisión basadas en ellos.

Estos personajes han usurpado su papel a los héroes tradicionales y los han sustituido, y ya no son hijos de dioses como en la mitología¹⁰ o de reyes como en las leyendas, sino que han sido escogidos por diversos motivos como la virtud y la justicia en el caso del Capitán América o la venganza por un trauma infantil en el caso de Batman; sin embargo, Superman es el héroe que más se asemeja a los tradicionales, ya que es el superviviente de otro planeta, el elegido para salvar un mundo, el más generoso probablemente.¹¹

De nuevo, al igual que sucedía con los cuentos, el cine y el cómic van de la mano sobre todo en la actualidad, y a ellos se han unido las series de televisión, fenómeno que no es reciente, pero que en el siglo XX se enfocaba a otro tipo de público más infantil.

Pero el cine por sí sólo también es un gran generador de epopeyas que también han influido de forma muy relevante tanto en la sociedad como en la literatura. En este campo, que va más allá de los superhéroes, y que nace a finales del siglo XX con una gran repercusión en la actualidad, pienso por ejemplo en la importancia de *Star Wars* en la cultura popular actual, que a modo de saga y con una inversión en merchandising muy destacable marca a dos generaciones (va a por la tercera con el estreno este diciembre de *El renacer de la fuerza*) y que ha llegado incluso a provocar la creación de una religión conocida

¹⁰ Una excepción es Thor, cómic basado en la mitología nórdica, por lo que es hijo de Odín.

¹¹ En el capítulo IV hablaré sobre la diferencia entre héroes, antihéroes o villanos.

como Jediísmo¹² o que un político se presente a las elecciones generales de su país como Darth Vader, personaje emblemático de esta saga.¹³

La creación de George Lucas ha influenciado tanto nuestra cultura que muchos de sus elementos ficcionales están alcanzando al mundo real, hecho que se muestra en múltiples aspectos como la exposición que realiza el museo del Louvre de París llamada “Mitos fundadores. De Hércules a Darth Vader”¹⁴ o la programación anual de La Casa Encendida de Madrid que incluye “Princesas y Darth Vaders”¹⁵, por consiguiente, se ha institucionalizado de un modo u otro superando los límites de la cultura popular, de tal forma que es presentado como un mito fundador por el Louvre, probablemente el mito galáctico del siglo XX.

Resulta muy interesante este hecho, ya que se observa como el cine y la televisión han quitado su espacio a las tertulias de otros siglos, en las que se contaban cuentos o se leía en voz alta. La televisión ha sustituido el fuego del hogar y estas historias han sido cambiadas, alteradas, aunque en su esencia, sigan los mismos elementos.

¹² Para más información leer http://www.larazon.es-historico-434-la-iglesia-jedi-una-religion-cada-vez-con-mas-adeptos-MLLA_RAZON_423195#.Ttt1iZBDP53rK4W (20-08-2015)

¹³ Para más información leer <http://www.abc.es-internacional-20140406-abci-darth-vader-ucrania-elecciones-201404061051.html> (21-08-2015)

¹⁴ Para más información leer <http://www.abc.es-cultura-arte-20151018-abci-darth-vader-louvre-201510171928.html> (12-09-2015)

¹⁵ Se trata de una serie de actividades anuales que incluyen conferencias, teatro, actividades audiovisuales bajo este curioso título. <http://www.lacasaencendida.es-es-grupo-eventos-princesas-y-darth-vaders-2015-4830> (12-09-2015)

- **Del cine de culto a la exigencia del espectador del siglo XXI**

La guerra de las galaxias es una de las sagas cinematográficas que más ha influido en la cultura popular, pero no es la única, de ahí que se hable del cine de culto que es aquel que por algún motivo ha impactado en la cultura popular por sus temas, actores, directores, tragedias o mitos que hacen que sean admiradas por los espectadores. Muchas de estas películas han acabado incorporándose al concepto de clásicos como por ejemplo *Lo que el viento se llevó* cuyo rodaje fue una odisea (tuvo muchos problemas con la dirección pues contó hasta con cinco directores, con los actores principales, etc.), además de ser la primera película protagonizada por mujeres o mejor dicho, por una mujer ambiciosa, mostrar el horror de la guerra, a parte del amor, el odio o la venganza.

Hay que entender que el cine está compuesto en definitiva por empresas que generan películas para ganar dinero, pero muchas de las mismas acaban traspasando las barreras de lo comercial para transformarse en mitos. Del mismo modo, se habla de directores de culto como Orson Welles y Alfred Hitchcock en el cine clásico y más recientes David Lynch, Tim Burton, Ridley Scott, James Cameron, Christopher Nolan o Steven Spielberg... De la mano de directores de culto, de nuevo películas de culto que han marcado a generaciones, entre las cuales son destacables *Blade runner* que ha generado múltiples montajes de Scott y varios reestrenos; *E.T* o *Encuentros en la tercera fase* del mejor Spielberg; *Alien* y el terror psicológico de su primera entrega; *Terminator* que marca los años 80 y 90 con una banda sonora que se identifica plenamente con el ciborg; otro viaje en el tiempo como las icónicas entregas de

Regreso al futuro; la evolución de *Mátrix* en un mundo controlado por las máquinas que necesita a los humanos como generadores de energía... Hay muchísimas películas de culto que han influido en la sociedad del siglo XXI.

Pero, ¿cómo es el espectador y lector del siglo XXI? El habitante occidental del mundo actual es un devorador de ficción en múltiples formatos, sólo hay que resaltar que hasta se pide un buen argumento para un videojuego. La ficción narrativa se ha multiplicado ya que no sólo se reduce al libro, pues las redes sociales y el libro electrónico amplían las posibilidades, no sólo al lector, sino también al escritor que puede encontrar más facilidades de auto-publicación.

Esta gran cantidad de productos convierte al ciudadano del siglo XXI en un consumista exigente que exige calidad en lo que compra. A fin de cuentas, al igual que una película, el libro es un producto que ya aparece perfectamente catalogado para que lector sepa qué está comprando, por lo que sabes de antemano que por ejemplo *Cincuenta sombras de Grey* es una novela erótica sadomasoquista escrita para amas de casa en torno a los cincuenta años. Sabes lo que compras y lo que lees desde el principio y dejan claro que no estás comprando a Shakespeare.

De ahí que nuestro mundo esté marcado por el gusto y la predilección del consumidor exigente al que no le gusta ser engañado y sobre todo, por espectadores ávidos de ficción. Por eso, los primeros quince años del siglo XXI han propiciado la proliferación de las series de televisión que muchas veces se alimentan de fuentes de las que ya he hablado como los cómics, por ejemplo

Arrow basada en *Flecha verde* o *The Flash*, ambas bastantes populares. Otras se basan en los cuentos de hadas como *Érase una vez* cuyos personajes están tomados del folclore, o la serie española *Cuéntame un cuento* que versiona los cuentos populares en la actualidad mientras un voz en off narra la historia. Un caso muy interesante en este campo es *Grimm*, una serie cuyo protagonista es capaz de ver a todos los monstruos del folclore camuflados entre los humanos y puede verlos ya que él es un grimm, es decir, un humano cazador de monstruos.

Todo este conglomerado es el que influye en los escritores y lectores actuales, traspasando todo lo que antes era tradición oral a los medios audiovisuales.

Todos estos elementos son de mi interés por cómo han sido pervertidos y reajustados al mundo actual, es decir, actualizados para que sigan siendo vigentes. Su perversión radica precisamente en eso, en salirse de la norma para sobrevivir, sobre todo al trasladarse al mundo audiovisual; aunque es este ámbito, el que paradójicamente les ha conseguido una gran popularidad y la mayor difusión de su historia.

- **Sobre la perversión del lenguaje femenino**

El título de esta tesis se centra en este tipo de perversión, la que se produce en los textos escritos por mujeres, ya desde el mismo concepto de literatura femenina, pues todo lo que se sale de la norma es perverso. Desde este punto de vista y teniendo en cuenta que el canon literario es la norma, hay

que entender que durante siglos la mujer ha estado fuera de este canon, por lo que su ámbito de escritura es de por sí perverso.

Para analizar esta perversión, la tesis se ha estructurado de la siguiente manera, En primer lugar se trata la perversión desde donde se origina que es, sin duda, en la construcción literaria del lenguaje femenino, puesto que las escritoras parten de lo conocido, es decir, de los referentes masculinos de los que dependen sus lecturas. A la hora de pasar de musa a creadora, la mujer debe recurrir a las imágenes y recursos que provienen de la literatura masculina, del canon dentro del cual se han educado y formado. ¿Y qué es lo que sucede? Pues que arrebatada parte del lenguaje literario a los hombres, feminizándolo, alterando y manipulando determinados elementos para que se ajuste a sus necesidades lingüísticas.

A esta perversión, se añadiría la de las fuentes literarias tradicionales que ya no se ajustan a su modo de ver el mundo (ya he hablado de esta perversión en puntos anteriores de esta introducción) y la manipulación de las técnicas narrativas heredadas del canon masculino. Para analizar esta salida de la norma he elegido a dos autoras argentinas, Ana María Shua y Silvina Ocampo. En el caso de la primera autora, la revisión de las fuentes literarias es constante en su obra; mientras que la narrativa de Silvina Ocampo se caracteriza por su uso de las técnicas narrativas y sobre todo por los narradores infantiles y su falsa inocencia, así como por la gran importancia narrativa que aportan los objetos relacionados con el mundo femenino. De toda la obra narrativa de ambas, he

seleccionado determinados textos, ya que estos rasgos señalados no se producen en toda su obra.

Una peculiaridad de la tesis es el orden en el que aparecen las autoras, ya que no sigue una cronología lineal. Esto se debe a que Ana María Shua a través de sus microcuentos, manipula las fuentes literarias jugando con mitos, cuentos de hadas o leyendas; mientras que las fuentes utilizadas por Silvina Ocampo son más actuales (cuentos de autor como *Alicia en el país de las maravillas*) pese a que cronológicamente es anterior. Otro motivo es que la peculiaridad de Silvina Ocampo viene dada por sus narradores, sobre todo los infantiles, que se enmarcan en técnicas narrativas, por lo que desde este punto de vista, también iría pospuesta, ya que el origen de esta tesis está en un primer estudio sobre las perversiones del relato folclórico.

Todas estas perversiones vienen a darse cita en la tesis comparadas con los textos seleccionados de ambas, analizados también en su relación con lo que el mundo audiovisual del siglo XX y XXI ofrece al lector/espectador; ya que en cuanto a metodología me muevo entre el método filológico e, inevitablemente, la Literatura comparada por la constante dialéctica establecida entre las distintas versiones de los textos o de la autoras.

PARTE I

DE ACTOR A RECEPTOR: EL HOMBRE COMO OBJETO

Tradicionalmente, el papel literario de la mujer ha sido el de musa de los hombres a modo de inspiración literaria, de la obra evocada de ella por decirlo de alguna forma, cosa que se mantiene hasta el paradigma romántico. Por consiguiente, la mayor parte de los textos muestran roles femeninos fácilmente clasificables partiendo de la concepción masculina del escritor-hombre. Sin embargo, una vez la mujer deja de ser musa y toma la pluma se altera la función narrativa del personaje masculino y femenino, pervirtiendo lo que hasta ese momento eran los roles de género del canon literario.

a) Mujeres: la seductora, la salvadora, la que no existe.

La literatura masculina siempre ha reflejado a la mujer como objeto de un sujeto y símbolo del erotismo, es decir, que existe por y para el personaje masculino y por su puesto en función de él, ya que sería complicado comprender la existencia de Ofelia sin Hamlet. De esta forma, vemos como se crean numerosos personajes femeninos como complemento y artificio en torno a un protagonista-hombre, sin que la trama gire en torno a ellas, a las mujeres, que en los casos en que son protagonistas tienden a ser ejemplos y asuntos de malas conductas. Así, y por encima, vienen a la mente novelas como *Ana Karenina* (la protagonista es repudiada por la sociedad al entregarse al amor y a

la pasión) o *La Regenta* (personaje que existe por sí mismo, pero siempre atado y amortajado por las relaciones establecidas con tres hombres que cumplen los siguientes papeles en su vida: marido, confesor, amante).

Estas heroínas, de las que está poblada la literatura, son grandes personajes femeninos con nombre propio, pero sus vidas están sujetas a la sociedad de su tiempo. Ambas novelas ejemplifican la censura a la mujer y a los pecados que no tienen perdón, pecados que incluso condenan a las mujeres más virtuosas. Son mujeres castigadas por no seguir los dictados sociales y morales que deben cumplir y que enmarcan en general la función de los roles literarios de la mujer en la literatura más conservadora, clasificándose básicamente en dos grupos:

- 1) La mujer vista como madre: es uno de los lugares comunes de los personajes femeninos. La madre es un personaje esencial que es origen y destino. Tradicionalmente vinculado a la tierra (útero y tumba), la mayoría de estos personajes son guías, cuidadoras que se preocupan y guardan a sus hijos. Generalmente, se pueden entender como dobles, pues si se parte de ellas, se acaba en ellas. Todo personaje-hija de la literatura tradicional, sabe que es su destino. La maternidad sería uno de los grandes temas de la literatura asociada a las mujeres.
- 2) La mujer vista como amada: desde los orígenes de la literatura, la mujer se ha visto como inspiradora de la misma. Dentro de la lírica, es considerada como la musa que anima los versos de amor, sobre todo en el cancionero. Este concepto se mantiene a lo largo de los tiempos y la

musa se puede encontrar en la mayoría de los poemas de amor desde la lírica medieval, pasando por Bécquer y alcanzando en un avanzado siglo XX a poetas como Neruda. En narrativa, la amada aparece como personaje que completa al hombre, al protagonista, que generalmente requiere su amor o lo busca. A partir de este punto, se diferenciarían dos tipos de amada: la “angelical” cuyo destino es ser esposa y madre; la “diabólica¹⁶”, destinada a ser la amante.

Un claro ejemplo de esta división de los papeles literarios de la mujer aparece muy claramente en la novela de Cirilo Villaverde *Cecilia Valdés*, en la cual la protagonista es descrita como:

Era su tipo el de las vírgenes de los más célebres pintores. Porque a una frente alta, coronada de cabellos negros y copiosos, naturalmente ondeados, unía facciones muy regulares, nariz recta que arrancaba desde el entrecejo, y por quedarse algo corta alzaba un si es no es el labio superior, como para dejar ver dos sartas de dientes menudos y blancos. [...] formaban un conjunto bello, que para ser perfecto sólo faltaba que la expresión fuese menos maliciosa, si no maligna. (Villaverde, 2000: 73)

El modelo de Cecilia Valdés se aleja de la *donna angelicata* y dentro de su descripción se incluyen como claros defectos el ser “maliciosa” e incluso maligna. Dentro de la literatura de lengua hispana se marca a la mujer malvada como morena, exótica y seductora. En la literatura inglesa y norteamericana, este papel es desempeñado también por mujeres pelirrojas. Una de las mejores

¹⁶ Hay muchas formas de denominar estas dos clasificaciones, yo simplemente parto del adjetivo angelical y su antónimo. Estos términos provienen de una visión del mundo cristiana basada en los conceptos del bien y del mal.

clasificaciones de estos papeles femeninos, la establece el poeta español

Gustavo Adolfo Bécquer en la rima XI:

XI

Yo soy ardiente, yo soy morena,
yo soy el símbolo de la pasión;
de ansia y de goces mi alma está llena,
¿A mí me buscas? “No es a ti; no.”

Mi frente es pálida; mis trenzas de oro;
puedo brindarte dichas sin fin;
yo de ternura guardo un tesoro.
¿A mí me llamas? “No; no es a ti.”

Yo soy un sueño, un imposible,
vano fantasma de niebla y luz;
soy incorpórea, soy intangible;
no puedo amarte. “¡Oh ven; ven tú!” (Bécquer, 1972: 23)

Atendiendo a esta clasificación femenina becqueriana, la figura de la protagonista cubana se incluiría en el primer tipo de mujer que llama al yo poético encajando en el modelo Salomé. Sin embargo, al ser una novela cubana hay un elemento más que añadir a la maldad de esta mujer y que está muy presente en toda la literatura del Caribe a la hora de describir al “monstruo” de identificar al “otro”, pues la cuestión clave sería

¿A qué raza, pues pertenecía esta muchacha? Difícil es decirlo. Sin embargo, a un ojo conocedor no podía esconderse que sus labios rojos tenían un borde o filete oscuro, y que la iluminación del rostro terminaba en una especie de penumbra hacia el nacimiento del cabello. Su sangre no era pura y bien podía asegurarse que allá en la tercera o cuarta generación estaba mezclada con la etíope. (Villaverde, 2000: 73)

Por lo tanto, a esta mujer morena se le añade la cuestión de la pureza de sangre como elemento que determina su destino y su comportamiento y le hace

corresponderse todavía más claramente en el papel de mujer malvada. Además, en el caso de Cecilia Valdés hay que añadir otro crimen a su condición y perversidad, que es el poder engañar, el poder hacerse pasar por “blanca”, la raza no marcada. Esta condición le concede superioridad sobre sus hermanos negros y la sitúa a mitad de camino, sin pertenecer a un mundo ni a otro.¹⁷

El pecado del mestizaje alcanza a otras novelas fuera de la tradición literaria hispánica. Sirva de ejemplo una novela escrita por una mujer, Charlotte Brontë, en *Jane Eyre* aparece una misteriosa mujer jamaicana (símbolo del mestizaje) casada con Edward Rochester; esa mujer le sedujo en la juventud y él la convirtió en su esposa, siendo un matrimonio conseguido gracias a una serie de ardides en los que colaboraron la mujer maligna y su familia (marcada por el mismo signo del mestizaje). Pocos datos conocemos de la mujer, salvo que está loca y que proviene de las Antillas, incluso la califican de maléfica. Es una mujer que vampiriza por medio de la locura, mientras permanece encerrada en su torre, llegando incluso a herir a su hermano en el pecho y beber su sangre. La narradora, que no es otra que la protagonista, ofrece la descripción de Bertha Mason (la misteriosa mujer jamaicana) en boca del marido y en el momento de su boda fallida¹⁸ que, antes de este episodio, ya había intentado matarle mientras dormía:

¹⁷ En la actualidad se ha publicado un cómic japonés, Saiyuki, basado en la leyenda del dios mono, en el que aparece reflejado el mestizaje entre humanos y demonios. Estos seres malditos para ambos grupos se distinguen por ser pelirrojos y son llamados “niños prohibidos”. Es curioso como el mestizaje siempre se ha tratado como un tabú en nuestras sociedades y se refleja incluso en subgéneros. Sin tener que recurrir a Japón, el mestizaje y la limpieza de sangre es uno de los principales temas de la famosa saga de literatura infantil *Harry Potter*, simbolizado a través de los magos y los hijos de “muggles” o “sangre sucia”.

¹⁸ Aquí encontramos un nuevo pecado que hasta ahora no había aparecido, la bigamia. Edward Rochester, con todo su dinero y poder no está exento de cumplir las reglas de Dios. Es curioso

[...] En estos momentos no soy mucho peor que el diablo y merezco de sobra, como sin duda diría mi pastor, que caiga sobre mí el juicio implacable de Dios, que me consuma el fuego eterno y que haga presa en mis carnes. [...] Pues bien, yo le notifico ahora que es mi mujer y que me casé con ella hace quince años, Bertha Mason, hermana de este sujeto tan delicado [...] Bertha Mason está loca, y le viene de familia, pues la suya cuenta con tres generaciones de idiotas y dementes, su madre, la criolla, además de loca estaba alcoholizada, cosa que descubrí después de mi boda, porque era un secreto guardado celosamente. Bertha, como buena hija, imitaba a su progenitora en ambas inclinaciones. Pueden imaginarse lo feliz que fui con tan encantadora esposa, sensata y modesta como compañera. Si hubieran visto las escenas que hubo entre nosotros, no dudarían de calificarlas de paradisiacas. [...] Esta muchacha –prosiguió refiriéndose a mí– no sabía más que usted o el reverendo Wood acerca del repugnante secreto; ella creía que todo era legal y transparente, y nunca se le pasó por la cabeza que iban a atraparla en las redes de una boda fraudulenta con un miserable, víctima de una estafa, y ya unido a una pobre loca embrutecida con ramalazos de maldad. (Brontë, 2004: 346)

El encuentro que sufren estos perfectos ingleses del siglo XIX con la otredad de la mujer extranjera, con la seductora que engaña a Mr. Rochester, se manifiesta a través de la locura y el alcoholismo que es heredado de su madre, “la criolla”. El origen de este mal se localiza en la figura materna, se transmite de generación en generación como un germen de maldad. De nuevo el modelo encaja en la mujer que Bécquer definió como “ardiente y morena”, en este caso, proveniente de las colonias y trasplantada a la paz de una sosegada mansión inglesa. Lo salvaje y su locura se enfrentan en esta encrucijada.

Esto no garantiza que la mujer inglesa no sea maligna o pecadora, la mujer siempre ha sido sospechosa, descendiente de Eva o todavía peor, de Lilith (ANEXO- Figura 1).¹⁹ De hecho la propia protagonista, Jane Eyre, es vista

que no aparezca la opción de la anulación, pero ya se sabe que en la normas de la novela sentimental el amor debe ser contrariado e incluso hasta imposible.

¹⁹ Lilith, primera mujer creada según la tradición judía por Dios, a diferencia de Eva, proviene directamente del barro y no del hombre. Además, esta mujer abandona a su marido, Adán, y

como una niña malvada en su infancia, que no respeta las normas y se enfrenta a los adultos (ANEXO- Figura 2).

Pero no siempre es la mujer criolla la malvada, aunque la sangre es un factor importante. En contraposición a esta mujer, encontramos a Paulina Bonaparte en *El reino de este mundo* de Carpentier, también ejemplo de la mujer morena. En contraposición a la esposa de Edward Rochester, Paulina realiza el viaje a la inversa, de Europa a las colonias francesas y es presentada como una mujer fascinante, hermosa:

[...] sabía que cuando los faroles se mecían en lo alto de los mástiles, en las noches cada vez más estrelladas, centenares de hombres soñaban con ella en los camarotes. Por eso era tan aficionada a fingir que meditaba, cada mañana, en la proa de la fragata, junto a la armadura del trinquete, dejándose despeinar por un viento que le pegaba el vestido al cuerpo, rebelando la soberbia apostura de sus senos. (Carpentier, 2007: 81) (ANEXO- Figura 3).

La actitud de Paulina es la de la seductora, la de la mujer que conoce su belleza y la naturaleza de los hombres. En esta novela Paulina sería el enlace entre el mundo de los blancos y el de los negros, pues ella pertenece todavía a una región de Europa que se comunica con la magia, con el primitivismo. Participa en los ritos de la santería de sus esclavos y es vigilada y protegida todo el tiempo por Solimán.

Sin embargo, como si de Afrodita se tratase, es capaz de seducir a hombres de todas las razas y condiciones, desde príncipes hasta actores. Es la encarnación del Eros (ANEXO- Figura4) que maldice a los que se sienten

voluntariamente se marcha del Paraíso. Algunas versiones del mito de Lilith cuentan que es una de las primeras seguidoras del Diablo y uno de los primeros demonios, madre de íncubos y súcubos.

atraídos por ella, incluso a su marido, Leclerc, descrito como víctima de su esposa e incapaz de ser suficiente para ella.

Retornando a Bécquer, el segundo tipo de mujer correspondería a la *donna angelicata*, generalmente rubia. Este modelo de belleza es heredado del Renacimiento y fue impuesto por el arte italiano del *Cinquecento*, sobre todo por las pinturas de Botticelli y por las *Madonnas* de Rafael (ANEXO- Figura 5). Se trata de mujeres de piel clara, ojos generalmente azules o verdes. Su función no es la de seducir, como en el caso anterior y se presentan más bien como redentoras, salvadoras del hombre.

Tal vez el caso de doña Inés sea el más famoso dentro de la literatura escrita en nuestra lengua. Es víctima de don Juan no solo en el aspecto sexual ya que hay que recordar que entre los muchos agravios cometidos por el sevillano se encuentra el asesinato del Comendador, padre de su amada.²⁰ Doña Inés, con toda la generosidad de su corazón, decide salvar al hombre, al pecador que iba a ser condenado a vagar en el infierno.

Resulta interesante este concepto de la mujer como salvadora, que es también el papel de Jane Eyre. La mujer vampiro, la mujer antillana de la novela inglesa se destruye a sí misma, pues quema la fabulosa mansión de su marido el carcelero, que iba a condenar su alma sólo por conseguir casarse con su institutriz. El deseo mueve siempre a este personaje masculino que busca el amor que no se puede comprar:

²⁰ Hay muchas versiones del inmortal mito del don Juan. Sin duda el de mayor calidad es *El burlador de Sevilla*, mientras que la versión de Zorrilla, a la cual me refiero, es en realidad la desmitificación de este personaje.

_Exactamente así, señor. No tiene motivo alguno para estar celoso. He querido bromear un poco sobre este asunto para distraerle de sus penas, porque creo que la ira le sienta mejor que el dolor. Pero, si lo que pretende es que le quiera, no puede imaginarse hasta qué punto le quiero, si lo supiera estaría contento y orgulloso. Mi corazón le pertenece por entero, y puede quedarse con él, aunque dispusiera el destino que el resto de mi ser hubiera de exiliarse para siempre, Cuando volvió a besarme, noté que su rostro se ensombrecía, víctima de penosos pensamientos. [...]

_No valgo más que aquel viejo castaño fulminado por el rayo en el huerto de Thornfield -dijo al cabo de un rato- ¿Y con qué derecho va a solicitar esta ruina que una fresca y primorosa enredadera venga a cubrir su decrepitud?

_No es usted ninguna ruina, señor, ni ningún árbol partido por un rayo; conserva su vigor y su lozanía. Aunque usted no quiera, múltiples plantas vendrán a crecer en torno a sus raíces, buscando la delicia de su abundante sombra, y a medida que vayan creciendo se abrazarán a su tronco y le darán su aliento, porque considerarán su fuerza como sostén más seguro. Sonrió de nuevo, había conseguido confortarlo.

[...] Pero yo, Jane, necesito una esposa.

_ ¿De verdad, señor?

_ Sí, ¿te extraña?

_Un poco. Nunca me había dicho nada de eso.

_¿Y cómo recibes una noticia de este tipo?

_Depende de las circunstancias, señor, según la elección que haga.

_Pues elige por mí, Jane. Lo que tú decidas, bien decidido estará.

_Mi consejo, entonces, es que elija a la mujer que más le quiera.

_Mira, voy a elegir, por lo menos, a la que yo más quiero. ¿Aceptas casarte conmigo Jane?

_Sí, señor.

_ [...] Que Dios te bendiga y te recompense, amor mío. (Brontë, 2004: 519)

En este fragmento, los protagonistas juegan en torno a la declaración de amor, a través de la metáfora con la insinuación de los sentimientos, que siguiendo las normas de la época, deben ser dichas por el hombre. En este caso, un hombre que ha sufrido el castigo del deseo, la venganza de la locura femenina, de su Lilith particular, de su mujer vampiresa. Desde este momento Jane deja de ser la niña maldita presentada en la primera parte de la novela y se convierte en la salvadora, la redentora.²¹

²¹ Es curioso como esta visión de la mujer redentora también se mantiene en la actualidad. Esta visión supone dos tipos, el de un hombre pecador y una mujer salvadora, a la que se considera "buena". Es en las letras de las canciones en donde se observa mejor esta pervivencia:

Queda patente la generosidad y bondad del personaje femenino, capaz de cualquier gran hazaña por amor pese a saber que él ya no es el hombre del que se había enamorado, sino un ser herido profundamente, aunque capaz de seguir viendo en ella al ser amado. Esta segunda oportunidad de ser feliz del protagonista masculino es una de las características de estas novelas sentimentales es que, de una manera u otra, se resuelven de forma positiva y el amor, en un principio truncado, siempre triunfa.

En el caso de *Cecilia Valdés*, también existe una *donna angelicata*, Isabel de Ilincheta, la prometida de Leonardo Gamboa. Isabel sigue los patrones de la

HAS DE SABER de Ismael Serrano

Amor mío, has de saber
que uno tiene el alma negra
de respirar el humo de los bares
en los que tú nunca has de beber.
Allí perseguí a mujeres ajenas,
que lloraron conmigo o por mí,
que me llevaron a sus casas
para dejarme morir.
Amor mío, antes de nada has de saber
que no soy recomendable.
No tengo alas para llevarte
pero, si faltas, ¿cómo salvarme?
¿Cómo salvarme?
Amor mío, allí olvidé
que soy tuyo, que se hace de día también,
que afuera me estarían esperando,
y dónde diablos aparqué.
Te vi pasar y blasfemar,
y me escondí entre los portales
para evitar que te cortaras
con mi fracaso de cristales.
Amor mío, antes de nada has de saber
que no soy recomendable.
No tengo alas para llevarte
pero, si faltas, ¿cómo salvarme?
¿Cómo salvarme?

En esta canción, el yo invoca a la mujer elegida, la invoca en busca de la salvación, mientras a su vez, advierte a la amada que no merece su amor, pese a perder su alma sin ella. Es curioso que el argumento de Edward Rochester siga resonando en el siglo XXI con tanta vigencia.

mujer europea: blanca, pálida, aspecto enfermizo que contrasta con la descripción de Cecilia. A esto se añade que procede de una familia rica, modélica, latifundista. Para demostrar su bondad de corazón se recurre incluso a su bondad con los esclavos, que contrasta con la familia Gamboa. Asimismo, la altura de espíritu de Isabel frente a la del resto de los personajes femeninos de la novela es siempre superior, aunque con el que más contrasta, sin duda, es con la propia Cecilia, que ve a Isabel como a la usurpadora de hombres, y, por consiguiente, como un ser maligno. Así es descrita por su amado y un amigo de ambos:

Seguía Diego Meneses con la vista los pasos de su amiga, y, bien que, a fuer de hombre civilizado, no estaba dispuesto a conceder nada sobrenatural en ella, sí creía, como los demás, que era una mujer extraordinaria. Desde su puesto de observación daba cuenta fiel de lo que veía u oía, a Leonardo, quien continuaba en la cama descansando y gozando de las finísimas sábanas cargadas de encajes y perfumadas con los pétalos de las rosas de Alejandría, obra toda de las industriosas manos de Isabel. Decía Meneses a Gamboa, entre otra cosa:

_ Es mucha mujer esa, amigo.

¿No te lo decía yo? contestaba éste satisfecho.

_Vale un Perú. No se ven muchas como ella por ahí.

_¿Quieres cambiar? La cambio pelo a pelo por Rosa. Vamos.

_No te burles, compadre -contestaba Diego serio- Que reconozca en Isabel prendas raras, dignas de encomio, no quiere decir que me guste más que otras mujeres, ni que esté prendado de ella. Pero la verdad es que cada vez me convenzo más de que tú no te la mereces.

_¡Pues qué! ¿Te figuras que ella es mejor que yo? [...] Te equivocas, chico, de medio a medio. Ten presente que Isabel es hija de un antiguo empleado del gobierno, empleado cesante, un cafetalista arruinado, un pobretón, en suma; mientras que mis padres tienen potreros, cafetal, ingenio, son hacendados ricos y hacen diferente papel en La Habana. (Villaverde: 412)

Y sin embargo, pese a todas las virtudes que los demás ven en ella, es Leonardo el único que encuentra sus defectos basados en el dinero, pues él proviene de una familia de nuevos ricos, mientras que Isabel es hija de una

familia asentada con anterioridad, vinculada al gobierno que en aquellos tiempos dependía de España.

Este defecto que encuentra Leonardo es lo que hace que esta mujer se vincule aún más a la *donna angelicata*, pues su origen es puro, pese a descender de la isla. Es Leonardo el que está contaminado en cierto sentido por la metrópoli, ya que su padre es español. La pureza de Isabel difiere de la Jane, pues cambia el punto de vista del narrador: Europa frente a las Antillas en *Jane Eyre* y la colonia frente a la metrópoli en *Cecilia Valdés*.

Y regresando de nuevo a Bécquer, la tercera mujer, sin duda, podría englobar a todos los personajes femeninos de la literatura, la mujer más deseada, la que no existe, la que no está.

Este modelo de mujer corresponde más a la poesía que a la narrativa, pues el tú se concibe desde el yo. El ser amado es el que se idealiza, el que se ficcionaliza despojándole de su realidad. Un claro ejemplo de este caso, sería el del famosísimo poema número XX de Neruda, en el que no sabemos nada de la amada, salvo que la ha perdido. Pero, ¿acaso esa mujer existe más allá del poeta?

POEMA XX

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.

Escribir, por ejemplo: "La noche está estrellada,
y tiritan, azules, los astros, a lo lejos."
El viento de la noche gira en el cielo y canta.

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Yo la quise, y a veces ella también me quiso.

En las noches como ésta la tuve entre mis brazos.
La besé tantas veces bajo el cielo infinito.

Ella me quiso, a veces yo también la quería.
¡Cómo no haber amado sus grandes ojos fijos!

Puedo escribir los versos más tristes esta noche.
Pensar que no la tengo. Sentir que la he perdido.

Oír la noche inmensa, más inmensa sin ella.
Y el verso cae al alma como al pasto el rocío.

¡Qué importa que mi amor no pudiera guardarla!
La noche está estrellada y ella no está conmigo.

Eso es todo. A lo lejos alguien canta. A lo lejos.
Mi alma no se contenta con haberla perdido.

Como para acercarla mi mirada la busca.
Mi corazón la busca, y ella no está conmigo.

La misma noche que hace blanquear los mismos árboles.
Nosotros, los de entonces, ya no somos los mismos.

Yo no la quiero, es cierto, pero cuánto la quise.
Mi voz buscaba al viento para tocar su oído.

De otro. Será de otro. Como antes de mis besos.
Su voz, su cuerpo claro. Sus ojos infinitos.

Ya no la quiero, es cierto, pero tal vez la quiero.
Es tan corto el amor, y es tan largo el olvido.

Porque en noches como ésta la tuve entre mis brazos,
mi alma no se contenta con haberla perdido.

Aunque éste sea el último dolor que ella me causa,
y éstos sean los últimos versos que yo le escribo. (Neruda, 2005: 195)

La mujer a la que se refiere el yo poético, esa “ella” trivializada a una tercera persona en busca de la lejanía, al igual que la de Bécquer es “un imposible”, “un vano fantasma”, inexistente más allá del yo lírico que posee todas las cosas. Existe sólo en el mundo del poeta y se transmite completamente a través de la mirada del yo. No hay contestación posible, ni descripción física,

sólo la voz poética que busca a la amada, que ansía a la amada que probablemente ya “será de otro”.

Pensando en este esquema vienen a la mente personajes masculinos que escriben y describen mujeres que no *existen*. Uno de los casos más evidentes es el del protagonista de *La invención de Morel* de Bioy Casares, enamorado locamente de un fantasma filmado en otro tiempo bastante anterior a él. Nunca consigue hablar con esta mujer “incorpórea, intangible” a la que, sin embargo, ama y por ese amor, se deja capturar por la máquina de Morel, por la invención maldita que apresa las almas en tres dimensiones mientras anula, mata sus cuerpos, fijando la imagen en la misteriosa isla para toda la eternidad. El narrador, conocedor de este hecho, escoge ese terrible destino para formar parte del mundo re-creado, cual bucle, de ella. Escoge la ficción anhelada frente a la realidad ficticia que nos narra.

Estoy a salvo de los interminables minutos necesarios para preparar mi muerte en un mundo sin Faustine; estoy a salvo de una interminable muerte sin Faustine.

Cuando me sentí dispuesto abrí los receptores de actividad simultánea. Han quedado grabados siete días. Representé bien: un espectador desprevenido puede imaginar que no soy un intruso. Esto es resultado natural de una laboriosa preparación: quince días de continuos ensayos y estudios. Infatigablemente, he repetido cada uno de mis actos. Estudié lo que dice Faustine, sus preguntas y respuestas, muchas veces intercalo con habilidad alguna frase; parece que Faustine me contesta. No siempre la sigo; conozco sus movimientos y suelo caminar adelante. Espero que, en general, demos la impresión de ser amigos inseparables, de entendernos sin necesidad de hablar.

[...] Cambié los discos; las máquinas proyectarán la nueva semana, eternamente.

Una molesta coincidencia de estar representando me quitó naturalidad en los primeros días; la he vencido; y si la imagen tiene –como creo– los pensamientos y los estados de ánimo de los días de la exposición, el goce de contemplar a Faustine será el medio en que viviré la eternidad. (Bioy Casares, 2005: 81)

El narrador queda capturado en esta nueva semana de grabaciones convirtiéndose en una ficción dentro de la realidad grabada por el invento de Morel. Lo que pretende el narrador-protagonista es parecer el amante de Faustine eternamente, debido a que es la única forma que tiene de conseguir a esta mujer que si obviamente existió para el creador de la máquina, nunca fue más que un fantasma becqueriano para el narrador. Así pues, el narrador logra de esta manera formar parte del mundo de Faustine, ser parte de esa ficción renunciando a su propia vida:

Casi no he sentido el proceso de mi muerte; empezó en los tejidos de mi mano izquierda; sin embargo, ha prosperado mucho; el aumento del ardor es paulatino, tan continuo que no lo noto.

Pierdo la vista. El tacto se ha vuelto impracticable; se me cae la piel; las sensaciones son ambiguas, dolorosas; procuro evitarlas.

Frente al biombo de espejos, supe que estoy lampiño, calvo, sin uñas, ligeramente rosado. Las fuerzas disminuyen. En cuanto al dolor, tengo una impresión absurda: me parece que aumenta, pero que lo siento menos. (Bioy Casares, 2005: 81)

En este dejar de ser, el protagonista que va perdiendo la vida desde el exterior hacia el interior del cuerpo, consigue su objetivo, ser parte del mundo de la mujer imaginada. Paga el precio más alto por ser como ella, “incorpóreo e intangible”, pese a que ella no podrá amarle y nunca sabrá nada de su sacrificio.

Otra mujer que no existe, en este caso escrita por una mujer pero vista a través de unos ojos masculinos, aparece en “Cine Prado”, un cuento de Elena Poniatowska incluido en *De noche vienen*. Resalto este cuento porque se trata de una carta escrita por un fan a la actriz de sus ensueños que no a la real, y la que

ficcionaliza a través de sus personajes, juzgando a una persona real por la ficción que representa. Así, este hombre enamorado de un personaje afirma: “dirá usted que soy un soñador, un excéntrico, uno de esos aerolitos que caen sobre la tierra al margen de todo. Prescinda usted de cualquiera de sus hipótesis, el que la está juzgando soy yo.” (Poniatowska, 2006: 27)

Este narrador, concebido desde el fenómeno fan, se siente defraudado por el último papel de su musa.²² En su carta de indignación no contenida por declararse a un compañero de reparto en su última película, escribe: “Yo acepté amarla tal y como es. Perdón, tal como creía que era. Como todos los desengañados, maldigo el día en que uní mi vida a su destino cinematográfico.” (Poniatowska, 2006: 27)

Con esta sentencia admite que no sabe cómo es realmente, pero no es capaz de admitir que la ha inventado a través de personajes y películas. Su decepción en realidad se debe de nuevo a esta doble ficción, pues se enfrenta a ella porque su enamoramiento dentro del argumento de la última película que ha visto resulta ser excesivamente real. Es decir, que es buena actriz y hace bien su trabajo, actuar.

Pero lo más curioso y patético de este narrador es el momento en el que enfrenta a una mujer real, su esposa, y a ella, su amor de celuloide:

²² Este cuento supone un giro dentro de la narrativa femenina, pues es el hombre el obsesionado con una actriz. Generalmente son mujeres las que más se ven envueltas en este fenómeno, en el de enamorarse platónicamente de un personaje ficticio, admirar a un actor. Un caso muy paradigmático de la fan femenina es el ofrecido en la famosa película de Woody Allen *La rosa púrpura del Cairo* (1985), en la cual la protagonista va repetidamente al cine a ver una película porque se ha enamorado de uno de los protagonistas de la misma hasta que este sale de la pantalla. Lo mismo sucede con el narrador de “Cine Prado”.

Al fin y al cabo, usted no es más que una sombra indefensa, una silueta de dos dimensiones, sujeta a las deficiencias de la luz. Y mi mujer aceptó buenamente tener como rival a un fantasma cuyas apariciones podían controlarse a voluntad, pero no desaprovechaba la oportunidad de reírse de usted y de mí. (Poniatowska, 2006: 29)

De nuevo la mujer fantasma, la sombra becqueriana que aparece y desaparece, esta vez gracias a las tecnologías. En este caso, ambas, la mujer real y la mujer inventada se superponen, con la novedad de que se reconoce que una de las dos, la soñada, es imposible. De hecho, la mujer real no tiene problema con el fantasma, que nunca va a escapar de la pantalla, de hecho la esposa del narrador “alega, nada menos, que usted es irreal y que ella es una mujer concreta.” (Poniatowska, 2006: 28)

Queda patente, por consiguiente y no sólo desde una visión de la literatura femenina, que la mujer más deseada es la que no existe, la soñada, la que no se puede conseguir. Ana María Shua, en *Casa de Geishas*, se hace eco de ello en el siguiente microcuento:

La Que No Está

Ninguna tiene tanto éxito como la que no está. Aunque todavía es joven, muchos años de práctica consciente la han perfeccionado en el sutilísimo arte de la ausencia. Los que preguntan por ella terminan por conformarse por otra cualquiera, a la que toman distraídos, tratando de imaginar que tienen entre sus brazos a la mejor, a la única, a La Que No Está. (Shua, 2007: 27)

De nuevo, en este prostíbulo literario repleto de mujeres, resulta que la más deseada, la mejor, la única geisha por la que preguntan los clientes al llegar es precisamente la única que no van a poder poseer, porque no está, no existe

más allá de la imaginación del que paga, que la busca e imagina en otros cuerpos reales, que se desvanecen ante su imaginación.

Por consiguiente, se puede decir que la última estrofa del poema de Bécquer se vuelve a recrear cada vez que se habla de una mujer fantasma, de la mujer soñada.²³ Estos personajes femeninos que fascinan a los protagonistas son los más deseados o temidos precisamente porque emanan de ellos mismos, de sus deseos más profundos e intrínsecos.

b) El hombre como objeto: sobre mártires, víctimas, lolitas y dominadoras.

La mayoría de los papeles femeninos vistos hasta ahora dependen, en cierto sentido, de los masculinos. Generalmente son historias de amor y de deseo que mueven el pequeño mundo que reflejan: una institutriz joven que se enamora del hombre rico, del dueño de la mansión; una mulata ambiciosa que quiere asegurarse su hombre blanco; la mujer perfecta como esposa.²⁴ Todas siguen un modelo sentimental, encajan perfectamente en el papel de amada o amante que depende de los hombres.

Hay que tener en cuenta que esta dependencia también es relativa, pues nos referimos a novelas del siglo XIX que reflejan su tiempo, en el cual los

²³ Los personajes fantasmas siempre seducen al lector o espectador, por ejemplo la famosísima Rebeca, personaje que da título a la novela homónima, muerta desde el primer párrafo y que sin embargo, domina toda la acción hasta el final, sin que aparezca más que por referencias. El personaje que no está, el que no está físicamente presente, es el que más inquietud causa y el que más seduce. En el caso de Rebeca, como se ha mencionado antes, llega incluso a dar nombre a la novela pese a que no la protagoniza, y es clave en el desenlace de la misma, porque es tan poderosa que consigue vengarse más allá de la muerte.

²⁴ Incluso hay mujeres que cumplen ambos papeles, por ejemplo en el caso de *La Regenta* encontramos a la perfecta esposa temerosa de dios que no encaja en la sociedad que le rodea y sin embargo, también puede ser la amante en otro momento de su vida.

matrimonios por conveniencia eran la costumbre. Ciertamente que el Romanticismo introdujo la idea del amor en la sociedad, pero era más para los pobres que para los ricos, y los ricos burgueses, comerciantes, políticos, la vieja nobleza decadente y empobrecida son los protagonistas de estas historias de mujeres.

Sin embargo, con el cambio de siglo, como ya se comentó antes, se introducen nuevas temáticas que interesan a las mujeres, pese a que se siguen manteniendo las imágenes femeninas del Romanticismo. Lo más interesante de este cambio es que las escritoras se valen de los papeles ya establecidos por los hombres y les dan la vuelta.

Las nuevas heroínas de las novelas se alejan de la *donna angelicata* para aproximarse a la mujer perversa, a la maligna que desarrollará todo su potencial. No se trata tanto de dominar al hombre como a la sociedad, o simplemente establecer un nuevo orden en cuanto a dominación y dominado. Ellas dominan desde la dominación, desde el deseo.

Así, en *El amante*, Marguerite Duras cuenta la historia de su adolescencia, de cómo consiguió salir de Indochina. Comienza por describirse a sí misma de adolescente, a los quince años:

Llevo un vestido de seda natural, usado, casi transparente. Con anterioridad fue un vestido de mi madre, un día dejó de ponérselo porque lo consideraba demasiado claro, me lo dio. Es un vestido sin mangas, muy escotado. Tiene ese lustre que adquiere la seda natural con el uso. Creo que me siento bien. Le puse un cinturón de cuero en la cintura, quizás un cinturón de mis hermanos. [...] Ese día debo llevar el famoso par de tacones altos de lamé dorado. No se me ocurre que otros podría llevar ese día, o sea que los llevo. [...] Voy al instituto con zapatos de noche ornados con adornillos de lustrina. Por capricho. [...]

No son los zapatos la causa de que, ese día, haya algo insólito, inaudito, en la vestimenta de la pequeña. Lo que ocurre ese día es que la pequeña se

toca la cabeza con un sombrero de hombre, de ala plana, un sombrero de fieltro flexible de color de palo de rosa con una ancha cinta negra. La ambigüedad de la imagen radica en ese sombrero. (Duras, 2007: 27) (ANEXO- figura 6).

La seguridad con la que se dibuja la narradora muestra una imagen juvenil extraña, diferente. La ropa y los zapatos inadecuados, le dan un aspecto peculiar que corona con el sombrero de hombre. La alusión a los zapatos de esta narradora que se aleja usando la tercera persona, hacen por un momento dudar brevemente de la memoria de esta mujer que, al final, no encuentra ningún motivo por los que no los lleve. De ahí, se llega a la conclusión de que la adolescente es caprichosa y hace siempre lo que quiere.

Dentro de esta descripción, que presenta una joven fría, consciente de la atracción que ejerce en los hombres, aparecen dos elementos ajenos al atuendo de su sexo: el cinturón y el sombrero. Resulta interesante la importancia que da a estos elementos dentro de todo la vestimenta pues aleja su aspecto del de la inocencia y lo completa con el vestido “casi transparente” que insinúa su cuerpo de adolescente. Además, ambos objetos le otorgan un poder generalmente asignado a los hombres y muestran un carácter alejado de los roles femeninos tradicionales. A todo ello, ha de sumarse que desde el inicio deja claro que se trata de las memorias de una escritora, lo que significa que puede crearse y re-crearse según la necesidad del texto.

El erotismo de este libro queda patente desde las primeras líneas y nos presenta a una joven que se diferencia de las demás, que personaliza su atuendo. Dentro de la novela, se identifica con lo otro, la francesa blanca y pobre que vive en las colonias y que sueña con regresar a un París que no

conoce. No pertenece a los dominantes, pues no tiene el dinero necesario; no pertenece a los dominados, pues es francesa. Lógicamente, al ser lo narrado recuerdos, sabemos que consiguió su objetivo, salir de Indochina, abandonar la miseria de ese lugar que consumió a su familia. Una familia marcada, inútil para la vida diaria.

Retornando a la descripción, se observa el extrañamiento dentro de una clase, el diferenciarse a propósito de unas normas. La perversidad del atuendo le concede autoridad, le otorga erotismo y causa un efecto de sorpresa. Llama la atención: sombrero de hombre, cinturón de hombre, vestido semitransparente por el uso, zapatos de tacón de noche con adornos dorado.

Todo ese enmarque y un solo objetivo: la escuela, el internado, el instituto. A continuación, en medio de la descripción, la “pequeña” como se empeña en destacar la autora, pese a la falta de inocencia mostrada añade que “ninguna mujer, ninguna chica lleva un sombrero de fieltro, de hombre, en la colonia en esa época. Ninguna mujer nativa tampoco.” (Duras, 2007: 20). Ella se diferencia de la masa de mujeres, se destaca como única. No es la época, ni la moda. Es ella y su personalidad frente a la masa.

En este caso, ella no se describe como una *donna angelicata*, pues añade nuevos elementos que la acercan más a la mujer maligna, a la perversa, pese a su edad:

[...] Quince años y medio. Ya voy maquillada. Uso crema Tokalon, intento disimular las pecas que tengo en la parte superior de la mejilla, debajo de los ojos. Debajo de la crema Tokalon uso polvos de crema color carne, marca Houbigan. [...] Ese día también llevo los labios pintados con carmín rojo oscuro como en aquel tiempo, cereza. No sé cómo me hice con él, quizá

fue H el ene Lagonelle quien lo robara a su madre para mí, ya no lo recuerdo. No uso perfume, en casa de mi madre hay agua de colonia y jabón Palmolive. (Duras, 2007: 29)

A la cifra de sus años, que debería suponer cierta inocencia, añade nuevos datos que particularizan la imagen de la joven y la alejan de la infancia. En conjunto, el maquillaje, los labios rojos²⁵ de nuevo indican que no va vestida adecuadamente, que no va maquillada acorde a su edad e incluye un nuevo hecho que aumenta la perversión de la niña que deja de serlo, el "robo". Sabe que no es adecuada esa barra de labios, ese color de carmín, por lo que supone, pues no lo recuerda claramente, que ha debido conseguirlo a espaldas de su madre. Lo demás proviene de ella, de la madre francesa y blanca, todo salvo ese pequeño detalle que pincela el retrato de la hija, de la "pequeña".²⁶

Esta presentación de la protagonista, de la heroína, nos sitúa dentro de un personaje ausente del mundo, ajeno a las normas convencionales que no le importan. No pertenece a ese ambiente apelmazante que la rodea, al caluroso Saigón, escenario sin duda exótico, tan exótico para el lector occidental como la mujer que habla.²⁷

Marguerite Duras pretende seducir al lector con cada palabra al igual que seduce a su amante. La presentación de la niña se acompaña de ese toque de perversión que se hereda de la visión masculina de la mujer como perdición de los hombres. Ella no es la salvación y lo sabe, es consciente de ello, lo acepta

²⁵ El rojo simboliza el color de la sangre, del amor y como no, de la pasión. Cuanto más intenso y oscuro más se asocia a la pasión.

²⁶ Se refiere a sí misma como "pequeña", intentando resaltar la inocencia que no aparece.

²⁷ Cambiamos el contexto. El ambiente de las novelas anteriores marcaba las Antillas como ese lugar exótico y salvaje; mientras que en esta novela se sitúa en las antiguas colonias francesas en Asia, Indochina (el actual Vietnam). Este ambiente pesado y húmedo que aporta exotismo y produce un contraste en la argumentación que se ver a más adelante.

y asimila que más bien es la perdición del hombre, pero partiendo de la debilidad del género opuesto, apoderándose del tópico literario medieval del loco amor para hacer perder la razón a los hombres:

En la limusina hay un hombre muy elegante que me mira. No es un hombre blanco. Viste a la europea, lleva el traje de tesorero blanco propio de los banqueros de Saigón. Me mira. Ya estoy acostumbrada a que me miren. Miran a las blancas de las colonias, y a las niñas blancas de doce años también. Desde hace tres años los blancos también me miran por las calles y los amigos de mi madre me piden amablemente que vaya a merendar a su casa a la hora en que sus mujeres juegan al tenis en el club deportivo. (Duras, 2007: 26)

La narradora describe a los hombres de las colonias e iguala a blancos e indochinos. No hay diferencia, ambos desean a las niñas, es la depravación de la mirada lo que muestra con estas palabras y lo que le da poder. Se ha sentido observada prácticamente desde que tiene conciencia, conoce la naturaleza del hombre y añade un tono sarcástico e irónico que la muestra actuando con mayor frialdad, pues los amigos de la madre, los blancos en los que confía, no dudan en intentar seducir a la hija, invitándola cuando sus esposas no están.

Este hecho, censurable en el mundo occidental, ha pervertido ya de antemano a la narradora que ha recibido invitaciones malintencionadas desde muy joven. La pequeña del barco que va a Saigón no es inocente porque el mundo que la rodea no se lo ha permitido. De aquí se deriva el hecho de que es una superviviente de ese mundo.

La perversión radica en estos hechos, en la falta de inocencia de un personaje de tan solo quince años, pues son los narradores infantiles y adolescentes los que más sorprenden al lector ante esta falta o ausencia de

moral que produce una sensación incómoda, un desasosiego que avisa de que algo se aleja de la norma.

Más interesante resulta cuando se incluye un factor racial que de nuevo desestabiliza lo esperado. Hasta ahora conocemos lo siguiente:

- El título del libro es *El amante*, por lo que se espera que aparezca un hombre que cumpla este papel.
- La autora narra sus experiencias, novela su juventud desde Francia y cuenta su adolescencia en Saigón.
- La protagonista tiene quince años, va al colegio y no es inocente. Es consciente de que atrae a los hombres.
- Se ha fijado en un hombre no blanco que la mira. Es rico, probablemente banquero.

Pese a su juventud, la “pequeña” no se presenta como una víctima, se aleja de ese papel. Observa y analiza, es más cazadora que cazada y además añade: “no se trataba de atraer el deseo. Estaba en quien lo provocaba o no existía. Existía ya desde la primera mirada o no había existido nunca. Era el entendimiento inmediato de la relación sexual o no era nada. Eso también lo sabía antes del experimento.” (Duras, 2007: 29). No sólo ella atrae al hombre chino, al supuesto amante, ella se siente atraída por él y lo reconoce. No menciona el amor, materia de las novelas tratadas hasta ahora, aquí el tema

principal es el deseo sexual entre un hombre y una mujer, en este caso, entre un hombre y una adolescente que, aparte de la edad, añade un tabú más: la raza.²⁸

El hombre, generalmente, se ve como el dominador. En este caso, pese a su riqueza, se trata de un hombre de un estamento más bajo. No es clase dominante porque es chino. Pese a su dinero, siempre será despreciado por el mundo blanco y este dinero es lo único que le abre, relativamente, las puertas del mundo francés.

A lo largo de toda la historia, la narradora juega con la inferioridad de la raza, con el deseo que siente el hombre por ella, el deseo que le esclaviza. Y el dinero, el dinero siempre como justificación del deseo, como desencadenante de la acción. La joven capaz de entregar su cuerpo a un hombre inferior debido a su raza sólo por dinero, que sentencia en la siguiente frase: “cuando busque el dinero la madre no le impedirá hacerlo” (Duras, 2007: 29). Lujuria, placer, deseo y dinero mueven la acción de una narración cuya protagonista existe por sí misma y no por el amante.²⁹

El amante, el hombre rico, se mueve en todo momento en relación a ella. El amante que en manos de la niña es como un juguete, como un muñeco que maneja sutilmente:

Y lenta, pacientemente, ella lo atrae hacia sí y empieza a desnudarlo. Lo hace con los ojos cerrados, lentamente. Él intenta moverse para ayudarla.

²⁸ Incluso en la actualidad, es complicado ver a hombres asiáticos con mujeres occidentales pues se trata casi de un tabú social, ya que para ellos las mujeres occidentales son malvadas, como la joven de *El amante*. En contraste, la situación entre hombres occidentales y mujeres asiáticas es bastante común.

²⁹ Hasta ahora, se han tratado novelas en las que la protagonista buscaba un matrimonio ventajoso y el amor verdadero. En este caso, la protagonista no busca el matrimonio aunque sí una salida de la pobreza y una forma de escape de una vida que la asfixia.

Ella pide que no se mueva. Déjame. Le dice que quiere hacerlo ella. Lo hace. Le desnuda. Cuando se lo pide, el hombre desplaza su cuerpo en la cama, pero apenas, levemente, como para no despertarla. (Duras, 2007: 51)

Se produce una alternancia entre personas, entre el yo que narra y la distancia que establece con su “yo adolescente” a la hora de presentarse como sujeto de la acción. Ella es la que hace, la que ordena. Frente a la inexperiencia y a la inocencia, presenta la acción como algo ya consabido. Describe su destreza e iniciativa, frente a la del hombre que se ve desbordado por la niña-mujer, por sus juegos, por su condena.

En este caso el hombre es el objeto de la acción, el que la sufre y padece. Es descrito como una víctima asombrada por la perversión de la pequeña, pues ella “de repente sabe, allí, en aquel momento, sabe que él no la conoce, que no la conocerá nunca, que no tiene medios para conocer tanta perversidad. Ni de dar tantos rodeos para atraparla, nunca lo conseguirá.” (Duras, 2007:50) He aquí donde radica el poder que ella tiene sobre él. Ella tiene el poder y pese a entregar su cuerpo al hombre, entregarse al placer que le proporciona su amante, la joven es la que siempre está en mejor situación, pues la narradora no pertenece a nadie. En *Casa de geishas*, Ana María Shua reflexiona sobre la pertenencia o su ausencia en el siguiente cuento:

Reservas de la esfinge

Para pertenecer reiteradamente a uno o a muchos hombres y, sin embargo, reiterar el deseo, reservar una zona intocable o prohibida: un clásico cofre en el armario, la piel del antebrazo izquierdo, el primer lunes de cada mes, por la mañana, cierto verano de la adolescencia. (Shua, 2007: 27)

El hombre chino, pese a todo su dinero, jamás podrá obtener el amor de la pequeña que le desprecia, jamás podrá doblegar su espíritu o poseer su mente. Es ahí donde radica la perversión de la niña, ella es la inalcanzable. Técnicamente, ella debería ser descrita como la amante pues depende económicamente de él, le gusta, le atrae físicamente, pero sólo mantiene relaciones sexuales con él porque tiene dinero; él es capaz de amarla pero a ella sólo le gusta.

De nuevo, la mujer perversa, la maligna que devora al hombre y consigue lo que quiere, en esta relación similar a la vampirización. La mujer cazadora que es capaz de describir del siguiente modo a su víctima, a su amante (ANEXO- Figura 7):

La piel es de una suntuosa dulzura. El cuerpo. El cuerpo es delgado, sin fuerza, sin músculos, podría haber estado enfermo, estar convaleciente, es imberbe, sin otra virilidad que la del sexo, está muy débil, diríase estar a merced de un insulto, dolido. Ella no lo mira a la cara. No lo mira. Lo toca. Toca la dulzura del sexo, de la piel, acaricia el color dorado, la novedad desconocida. Él gime, llora. Está inmerso en un amor abominable. Y llorando, él lo hace. Primero hay dolor. Y después ese dolor se asimila a su vez, se transforma, lentamente arrancado, transportado hacia el goce, abrazado a ella. (Duras, 2007: 52)

La descripción física del hombre muestra su debilidad comparado de forma indirecta con el cuerpo de un europeo. Un cuerpo que no destaca por su potencia física y es casi andrógino, sin atractivo aparente salvo el tono de piel que deslumbra a la narradora mientras lo explora sin contemplar el rostro que ignora. Cosifica a su amante, no lo trata como a una persona, sólo es un ser débil al que incluso ha desnudado, pese a ser su primera experiencia sexual.

Ella debería ser la inocente pues cuenta la pérdida de la virginidad, supuestamente de la inocencia.

Se enfrenta también a la otredad del hombre, pues no es sólo el color de la piel el que difiere, sino la ausencia de vello que identifica con la falta de virilidad frente al canon conocido, frente al hombre occidental. El hombre chino que explora, que rodea con su cuerpo y deja que se aferre al suyo en ese abrazo “abominable” es un objeto, un objeto con el que juega. Simplemente el primer hombre con dinero por el que se ha sentido atraída, su medio de transporte a París, su mejora de vida. Le advierte, he ahí otro rasgo de perversidad, que no la ame, que la trate como a las demás mujeres, pues parte de la fascinación que ejerce sobre ella el hombre radica en que conoce y sabe de él, más que él de ella. Y sin embargo, al final del libro, parece que la narradora se apiade de su víctima en medio de la frialdad que envuelve a la pequeña a lo largo de la narración:

Ella también, cuando el barco lanzó su primer adiós, cuando se apartó la pasarela y los remolcadores empezaron a arrastrarse, a alejarlo de tierra, también ella lloró. Lo hizo sin dejar ver sus lágrimas, porque él era chino y esa clase de amantes no debía ser motivo de llanto. (Duras, 2007: 139)

Un solo momento de humanidad demostrado a ese hombre, a su amante chino, al ser que en cierto modo le concede la libertad al pagar los pasajes a París, un momento de lejanía que él no capta ni vislumbra. Sólo llora y siente pena de separarse de su amante cuando él ya no puede verla y por consiguiente, ella puede sentir, pese a puntualizar de nuevo lo de la raza inferior. Una mujer blanca no debe llorar por un amante chino, ya que ni

siquiera debió tenerlo. Finalmente, la narración, la ficcionalización de una vida concluye:

Años después de la guerra, después de las bodas, de los hijos, los divorcios, de los libros, llegó a París con su mujer. Él le telefoneó. Soy yo. Ella le reconoció por la voz. Él dijo: sólo quería oír tu voz. Ella dijo: soy yo, buenos días. Estaba intimidado, tenía miedo, como antes. Su voz, de repente, temblaba. Y con el temblor, de repente, ella reconoció el acento de China. Sabía que había empezado a escribir libros. Lo supo por la madre a quien volvió a ver en Saigón. Y también por el hermano menor, que había estado triste por ella. Y después ya no supo que decirle. Y después se lo dijo. Le dijo que era como antes, que todavía la amaba, que nunca podría dejar de amarla, que la amaría hasta la muerte. (Duras, 2007: 146)

Pese a la liberación momentánea que ella concede al amante con la ausencia, él acaba declarándose su esclavo hasta la muerte. Al reconocer seguir amándola en este último párrafo de la novela, se ve hasta donde llega el poder de esta mujer, de esta dominadora. Él no tiene salvación posible, pues tras años de aparente olvido y ausencia, llama por teléfono a la protagonista, sabiendo lo que va a decir, retrocediendo en el tiempo, declarando ese amor eterno, insaciable, esa obsesión que domina sus actos desde que la mirara por primera vez.

La dominación de la mujer por el hombre, es uno de los temas más recurrentes que encontramos en la literatura femenina. Así, en *De noche vienes* de Elena Poniatowska, aparece un relato que recuerda a la perversidad de *El amante*, a la perversidad de esa mujer, salvo que en este caso, la dominación proviene de una mujer adulta, de una mujer trabajadora que colecciona objetos, una profesora que decide someter a un alumno:

Y un día le lamió la mano. Desde aquel momento, casi inconscientemente, Manuela decidió que Juan sería el próximo objeto maravilloso que llevaría a su casa. Le pondría un collar y una cadena. Lo conduciría hasta su departamento y su cuerpo suave rozaría sus piernas al caminar. Allá lo colocaría en la repisa al lado de sus anteojos. Quizá Juan los haría añicos pero ¡qué importaba! la colección de objetos maravillosos llegaría a su fin con el tigre finalmente disecado. (Poniatowska, 2006: 12)

Manuela, en este ímpetu impulsivo por el coleccionismo, decide que es Juan lo único que falta en su apartamento. Primero animaliza al estudiante al decir que “el tigre se acercó insinuante y malévolamente” (Poniatowska, 2006: 12) para posteriormente, cosificarlo como un “objeto maravilloso”. Nuevamente el tema de la dominación del hombre. Lo que atrae a Manuela es precisamente que Juan es un “tigre” que ella decide domesticar tras clasificarlo como un hombre que “era de esos que acaban por dar rasguños tan profundos que tardan años en desaparecer.” (Poniatowska, 2006: 12)

Juan es presentado como un hombre salvaje que destruye mujeres, un devorador que anhela a su “maestra” en esa búsqueda voraz de ser devorado. Sin embargo, en medio de la fiereza del hombre-tigre, es un dulce lametón de mano lo que convence a la protagonista, lo que la insta a coleccionarlo. Antes de depositarlo en uno de sus estantes, ella ha comenzado a domesticarlo y, al igual que *El amante* de Marguerite Duras, el joven alumno nunca tuvo ninguna posibilidad de supervivencia.

Es relevante que, en ambos casos, las protagonistas sean conscientes de su poder como mujeres. Pero en el caso de Manuela hay escrúpulos y resistencia, pues siente que no está bien coleccionar personas y por ello acude a un confesor, al que le explica que quiere domesticar a un tigre particular que

“tiene cara de hombre y ojos de tigre y retozar de tigre y todo lo demás de hombre” (Poniatowska, 2006: 13). El cura cree que la culpa de este deseo, en definitiva el desear al hombre-tigre, se origina en que se trata de una mujer que ha salido de una Facultad de Filosofía, que confunde nombres, es decir que simboliza, que cree en la metáfora.

De nuevo otra mujer de Letras: una escritora esclaviza a un amante, una profesora de letras esclaviza a un alumno. En el primer apartado vimos como una institutriz redimía al hombre. Una de las claves de la perversión femenina parece radicar en la mujer instruida, en la que quiere más, en la inconformista. Y así, tras la reflexión del párroco:

Manuela rezó el rosario y las jaculatorias: “¡Tigre rayado, ruega por mí! ¡Ojos de azúcar quemada, rueguen por mí! ¡Ojos de obsidiana, rueguen por mí! ¡Fauces, desgárrenme por piedad! ¡Paladar rosado, trágame hasta sepultura! ¡Qué los fuegos del infierno me quemen! ¡Tigre devorador de ovejas, llévame a la jungla! ¡Truéname los huesitos! ¡Amén!”
Terminadas las jaculatorias, Manuela volvió a la facultad. Juan sonreía mostrándole sus afilados caninos. Esa misma tarde, vencida, Manuela le puso el collar y la cadena y se lo llevó a su casa. (Poniatowska, 2006: 13)

Es en el momento de la penitencia religiosa, en el momento de la expiación de las culpas, en el que la protagonista decide cumplir sus objetivos y domesticar al tigre. Pese a que el narrador señala que Manuela es “vencida”, vencida por el deseo y por la falta de voluntad, no es vencida por el hombre, pues ella lo trata como a un animal doméstico. Incluso le añade complementos propios de los gatitos, no de los “tigres”.

Se observa como el tigre, ahora que cree poseer a su víctima, va perdiendo su poder mientras Manuela lo gana. Él se va transformando en un

dulce minino, en un felino que sigue siendo un depredador, pero que retorna a casa a por el “platito de leche”. Y pese a la dominación, al conseguir el objeto perfecto en su colección, el elemento más deseado sobre su repisa, se desinteresa:

Pero sucedió algo imprevisto: Juan, en sus brazos, empezó a convertirse en un gato. Un gato perezoso y familiar, un blando muñeco de peluche. Y Manuela, que ambicionó ser devorada, ya no oía sino los levísimos maullidos.

¿Qué pasa cuando un hombre deja de ser un tigre? Ronronea alrededor de las domadoras caseras. Sus impetuosos saltos se convierten en raquíticos brinquitos. Se pone gordo y en lugar de enfrentarse a los reyes de la selva, se dedica a cazar ratones. Tiene miedo de caminar sobre la cuerda floja. Su amor, que de un rugido poblaba de pájaros el silencio, es sólo un suspiro sobre el tejado a punto de derrumbarse. (Poniatowska, 2006: 13)

Así Manuela es clasificada como domadora casera, capaz de transformar al tigre en gato, en lugar de ser devorada por el tigre. A esta mujer calificada como insaciable, no le satisface tener un hombre domesticado en casa. Añora al tigre de antes de ser disecado. Dominadora y añorante de la dominación, es ahí donde radica la perversidad de Manuela, que siempre debió mantener una relación de superioridad con el alumno, la que se inscribe en enseñarle, no en domesticarle. Pese a esto, el gato de Manuela no está plenamente disecado y continúa teniendo voz, una voz que empieza a revelarse, a querer retornar a su papel de tigre:

Sin embargo, Juan y Manuela hablaron. Hablaron como nunca lo habían hecho antes y con las palabras de siempre. A la hora de la ruptura se abren las compuertas de la presa. (A nadie le ha ocurrido construir para su convivencia un vertedor de demasías). Después de un tiempo, la conversación tropezó con una fuerza hostil e insuperable. El diálogo humano es una necesidad misteriosa. Por encima de las palabras y de todos

sus sentidos, por encima de la mímica de los rostros y de los ademanes, existe una ley que se nos escapa. El tiempo de comunicación está estrictamente limitado y más allá sólo hay un desierto y soledad y roca y silencio. (Poniatowska, 2006: 15)

Este es el único momento en que Juan no es animalizado o cosificado, en el que se le concede su papel humano. Se vislumbra como persona más allá del deseo que Manuela siente o sentía por él, pues siempre es visto a través de los ojos de ella, focalizado a través de la mujer. Deja de existir a través de ella, cosa que nunca pasa en *El amante*, vislumbrado siempre a través de las penumbras del recuerdo de Margarite Duras.

Sin embargo, Manuela retoma su papel de domadora, de poseedora:

(Había en la voz de Manuela una cicatriz, como si Juan la hubiera lacerado, enronquecido; ya no daría las notas agudas de la risa, no alcanzaría jamás el desgarramiento del grito, era un fogón de cenizas apagadas.)

_ Sólo un poquito.

_ Sí, gato, ya te entendí.

Y Manuela tuvo que admitir que su tigre estaba harto de carne cruda. ¡Cómo se acentuaba esa arruga en su frente! Manuela se llevó la mano al rostro con lasitud. Se tapó la boca. Juan era un gato, pero suyo para siempre... ¡Cómo olía aquel cuarto! Tal vez Juan ni siquiera notaría la diferencia... Sería tan fácil abrir la llave antes de acostarse, al ir por el platito de leche... (Poniatowska, 2006: 15)

Manuela vuelve a cosificar al hombre, al tigre que pretende marcharse. Lo hace suyo, suyo para siempre, de la única forma posible, de la única en que no pueda superar los muros de su papel felino: la desaparición.

Este personaje femenino, que acaba asesinando a su amante, a su amado, siente en un primer momento que su hombre ya no vale, pues ha olvidado ser un tigre, un cazador. Su muerte se justifica desde la posesión, pues se convierte en un objeto del hogar, del apartamento, un complemento perfecto. El deseo

sexual es patente, aunque nunca tan explícito como en el caso de la novela de Duras.

Como consecuencia de lo visto hasta ahora, habría que destacar que uno de los mayores motivos de crueldad en la literatura femenina viene causado por el dolor de los celos, que hace cometer crímenes atroces. La pérdida o el sentimiento de ella, ante el abandono del ser amado, es lo que provoca el final del cuento y también es el tema principal del siguiente poema:

CELOS QUE MATAN PERO NO TANTO de TERESA CALDERÓN

“Hombres de mala ley, animales de mierda
que no son capaces de hacer nada que no sean desgracias”
García Márquez

1

Ya había visto sus ojos en los tuyos
que no me miran que se mueren por verla.

2

Era un desliz definitivo.
Desde un bolsillo de secretos
un nombre de mujer
tu letra un número
la prueba final en la estructura mítica del héroe
-consultar Villegas, Juan- desde el bolsillo
esa mujer
ese cuerpo de tus delitos.

3

Mañana marcaré ese número.
Repetiré la operación hasta dar con esa palomita.
Pienso decirle menos cosas de las que pienso.
Pero a ti, te lo advierto
nos encontraremos los tres y sean cuales fueren los resultados
te lo prometo
aquí va a haber un muerto
habrá un muerto en la familia
querido mío.

4

Como ves
o como no ves

estoy pendiente de ti.
Estoy el colmo de ti.

5

He aguzado el olfato
para husmearla mejor en tus camisas
en los jardines de tu pecho.
Si captaras la sutileza de mi oído
qué magnífico espectáculo
pegado a las puertas
el ojo a las cerraduras
como el náufrago a su tabla
y todo el océano para él solo.

6

Todos mis sentidos alerta pueden reconocerte
a una distancia de metros
bajo una niebla de película
en pleno centro de Santiago
a las doce del día en medio de la gente, animal.
Todos mis sentidos alerta.
Dije todos
menos el sentido del humor.

7

Cuídate de mí, maldito,
porque te amo.

8

Más vale que te cuides.
Tú sabes una caída en la ducha
esas son caídas fatales me entiendes
un remedio demás o equivocado te fijas
un accidente casero cualquiera tiene en la vida
arreglabas un enchufe y ¡oh, sorpresa, Fiat Lux!
me comprendes
o el cuchillo de cocina guardado adentro de la cama
o el gas lento pero seguro
no olvidemos.
Por eso, cuídate
mejor que te encuentre confesado
oleado y sacramentado y todo
si te descubro
amadísimo héroe.

9

Te acaricio te araño
con táctica felina
porque estás mintiéndome
porque te juro lo sé todo
aunque no digas ni pío.

10

Tardaría la noche entera enumerando
los espantos que te haría
si se confirmaran mis-según tu miserable opinión-
infundadas sospechas.
No tienes idea la de horrores que soy capaz,
mi vida,
la infinidad de maleficios que prepararía en la cocina
hasta dar con esa pócima
que te pusiera fuera de combate.

11

En esta guerra sangrienta
las matemáticas están claramente de tu parte
yo soy una y una no es ninguna.
ante una ventaja así no cabría más
que deponer esas armas con las que no cuento
y saludarlos con mis mejores deseos:
que sean tremendamente infelices
que se pudran.
Quiero que reciban periódicamente
a la cigüeña cargada de imbunches
que no falten al himeneo las reinas de la muerte,
las parcas de infalibles tijeras
¡Oh, Mnémesis
diosa fantástica de la venganza! (Calderón, 2012)³⁰

En este poema, la mujer engañada se rebela contra su papel de víctima, su papel de estafada, cuando descubre que él la engaña. Enumera los indicios y las pruebas reunidas con afán detectivesco, pruebas innegables que van más allá de la sospecha, de la imaginación femenina.

El yo poético, la mujer, es objeto del engaño y sujeto de la venganza, de ahí la fabulosa frase: “cuídate de mí, maldito, / porque te amo.” La estrofa siete del poema es la sentencia final del hombre, la frase del rencor que conduce al desastre, a la venganza, que responde claramente a la idea de que son los seres que mejor te conocen los que más daño pueden llegar a hacer.

³⁰ En La estafeta del viento <http://www.laestafetadelviento.es-monograficos-chile-teresa-calderon> (31-08-2013)

Si el hombre puede considerarse sujeto pues es su acción inicial, su engaño es el que desencadena la venganza del yo, claramente es objeto de ella. Es el receptor de la misma, el que va a sufrir las consecuencias de sus actos.

Es así como, en sucesivos casos, las escritoras cambian el rol de la mujer, convirtiéndolas en sujeto de la acción, en el desencadenante de la misma. Estas mujeres ambiguas, oscuras, inalcanzables, extrañas, ajenas, resultan perversas por su lenguaje, su forma de actuar, sus mentes extrañas y chocantes dentro de la sociedad que las describe y generalmente consiguen la perversidad partiendo de ese tópico establecido de antemano, sobrepasándolo ampliamente, rompiendo los esquemas y produciendo en el lector una sensación de ruptura, de desasosiego.

A su vez, estos personajes, se acompañan de la frialdad de los sentimientos que producen mundos inalcanzables para sus víctimas, hombres que caen sucesivamente en la trampa y que se transforman en objetos de la mujer. Existen por y para ellas: actúan por ellas, se obsesionan por ellas y finalmente, se dejan seducir por ellas.

c) De la nueva mentalidad femenina y el hombre objeto

Hasta el momento, he analizado dentro de la acción narrativa y en determinados poemas el cambio del papel de los personajes masculinos en textos escritos por mujeres en el siglo XIX y XX. En esta voz femenina, se ha observado el intercambio de roles sexuales y la perversión social que implican los mismos, de tal forma que se ha pasado de mujeres creadas para los hombres a hombres creados para las mujeres.

En esta sucesiva evolución que tendría como punto de partida las novelas inglesas comentadas anteriormente, se ha visto el avance de esta relación entre personajes femeninos y masculinos desde el amor romántico, el amor platónico (*Sab*), el amor pasional (*Jane Eyre*) y por último, el amor erótico (*El amante* o *La ruptura*), como ejemplos de dicha evolución. Gracias a estos textos se ve la transformación del rol de la mujer en la sociedad que pasa, en un siglo aproximadamente, del ideal romántico del amor y del hombre perfecto para el matrimonio, al hombre como objeto de la sexualidad femenina. Además este hecho significativo que se observa desde principios de siglo XX y que se mantendrá hasta la actualidad, también se percibe en la sociedad, en cuanto a la concepción de estos personajes masculinos, dándose el paso de la mujer objeto al hombre objeto.³¹

Ya en *El amante* se observa como este personaje masculino es reducido por la mujer a ser un objeto y desde el título se percibe lo que ahora consideramos un hombre objeto. Se trata de una nueva perversión que la autora introduce en su obra, pues la protagonista debería ser la amante (de hecho es más próxima a este papel que el hombre) y no al revés, pero en su narración el hombre ha sido completamente dominado por la mujer.

³¹ El mundo de la mujer objeto, aparte de contar con muchas detractoras feministas, incluye a la mayoría de los tipos de mujeres que he analizado anteriormente. Dentro de él, encontramos múltiples, variables y grandes iconos, desde las *pin ups* (ANEXO- Figura 8) a grandes actrices de Hollywood como Marilyn Monroe (ANEXO- Figura 9) o, en la actualidad, Sacarlett Johansson (ANEXO- Figura 10) e incluso las *top models*, fenómeno de los 90. Estas mujeres han antecedido al hombre como objeto sexual. Pero ahora incluso los bomberos hacen calendarios con fotos semidesnudos (ANEXO- Figura 11) o se publica un Calendario romano donde se muestran los sacerdotes más guapos del Vaticano (ANEXO- Figura 12), en ambos casos con el objetivo de recaudar dinero para determinados fines, generalmente benéficos. Esto muestra la normalización social del hombre objeto.

En un comienzo, el feminismo pretendía acabar con la discriminación de las mujeres y una de sus principales reivindicaciones era terminar precisamente con el icono de la mujer objeto tan extendido en la cultura popular y sobre todo por el impacto causado por la publicidad. Según ha avanzado el tiempo y en retrospectiva desde el siglo XXI, se puede comprobar que ha sucedido un hecho que el feminismo no podía prever, pero que sí se anticipa en la literatura, que no es otra cosa que la aparición y consolidación del hombre objeto. De esta forma, el desarrollo de la sexualidad femenina en igualdad de condiciones con la masculina, en lugar de terminar con determinados roles machistas, ha provocado la adquisición de dichos roles en el ámbito masculino.

Un claro ejemplo de esto, más allá de las novelas vistas hasta el momento, es la publicidad creada para mujeres en la cual el hombre objeto se ha convertido en norma. Se observa sobre todo en campañas de moda o perfume³², además se podría decir que debido a la influencia del cine y la publicidad, la situación del hombre objeto se ha normalizado en la sociedad, aunque de nuevo se trata de una perversión de la norma.

En *El amante* de Margarite Duras, se puede apreciar al hombre como objeto de la sexualidad femenina, al igual que en el cuento de Elena Poniatowska pero se podría establecer una relación entre el hombre objeto y la mujer fatal, ya que generalmente, el poder de esta mujer ensombrece al hombre. Muchos de estos personajes femeninos proceden de la tradición literaria y

³² Se puede observar este hecho tan patente en el desfile de Montesinos en la pasarela Cibeles donde Nacho Duato aparece con un "traje" étnico (ANEXO- Figura 13), la publicidad de ropa interior de David Beckham para H&M (ANEXO- Figura 14), la de Emporio Armani para su perfume GIO (ANEXO- Figura 15) o la imagen de Cayetano Rivera Ordóñez para Loewe (ANEXO- Figura 16).

folclórica, véase la madrastra de Blancanieves (la reina malvada) capaz de dominar y matar al rey para conseguir el poder³³ o la madrastra de Cenicienta, que consigue controlar todo su patrimonio sin que el marido oponga resistencia³⁴. De aquí se vislumbra que algo que ha estado presente en la literatura de manera solapada se ha ido explicitando y generalizando, y no sólo aparece este hecho en la novela femenina, también en la masculina, donde nos encontramos con el polémico libro publicado en 1928 por D.H. Lawrence, *El amante de lady Chatterley*³⁵. De nuevo una novela que desde el título hace referencia a un hombre-amante-objeto de la sexualidad de lady Chatterley, una mujer moderna y, en este caso, emancipada, lo significativo es que la narración ha sido escrita por un hombre.³⁶ En esta ocasión, se trata de un amante tal y como se suele entender en la sociedad actual pues la protagonista está casada y engaña a su marido con un hombre no sólo de clase inferior, sino también su empleado y, siguiendo la cuarta acepción de la entrada de esta palabra en el Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española, es su querido.³⁷

La aparición de esta novela en la sociedad inglesa del momento fue muy polémica e incluso censurada por ser considerada pornográfica. Lo más

³³ Depende de la versión del cuento, en algunas no se vuelve a mencionar al rey y en otras la reina asesina a su bondadoso esposo.

³⁴ Desarrollo más esta referencia a la literatura folclórica en el apartado dedicado a Ana María Shua y las fuentes literarias.

³⁵ Esta novela es mucho más que la historia principal entre lady Chatterley y el guardabosque, ya que trata los principales problemas de la sociedad inglesa tras la I Guerra Mundial, de ahí que se planteen los conflictos entre clases (nobles con obreros, nobles con clase media, clase media con obreros y aristocracia), el problema de la industrialización descontrolada, el conflicto con Irlanda o las colonias, el contraste entre ingleses y escoceses. En este momento sólo voy a tratar la cuestión de la mujer.

³⁶ Siguiendo a Virginia Woolf, estamos ante una mujer que tiene un espacio propio y con posibilidades económicas propias, y que no depende de los hombres aunque los personajes masculinos creen que sí, que existe para ellos, pese a que todos han sido creados para ella.

³⁷ Consulta diccionario *on-line* RAE <http://--lema.rae.es-drae/?val=amante>.

interesante de esta obra, precisamente por estar escrita por un hombre, es que muestra el cambio de mentalidad de las mujeres del siglo XX. La protagonista, lady Chatterley, ha sido educada como un hombre por su familia e incluso ha estudiado en el extranjero. De nuevo aparece una protagonista culta perteneciente a las élites intelectuales, que coincide con Margarite Duras aunque en edades diferentes, pues el texto francés es una novela de formación, mientras que la narración inglesa es la historia de una mujer joven en proceso de maduración.

Dentro del pesado ambiente de la novela inglesa, que sería el de cualquier novela victoriana cuyos protagonistas pertenecen a la nobleza (al igual que *Jane Eyre* u *Orgullo y prejuicio*) y viven en la típica mansión campestre, ya decadente pues ha perdido su esplendor al estar rodeada de las minas de carbón que han destrozado la tradicional campiña inglesa ensalzada por Emily Brönte o Jane Austen, destaca el personaje principal descrito como una mujer con una formación distinta a la de las anteriores protagonistas de las obras del siglo XIX y esto se percibe desde la primera descripción del narrador³⁸:

Constance, su esposa, era una joven sonrosada, de aspecto campesino, suave cabello castaño, cuerpo vigoroso y lentos movimientos llenos de inusitada energía. Tenía unos ojos grandes, asombrados y una voz muy dulce, y parecía que acababa de llegar de su pueblo natal. Pero no era así en absoluto. Su padre, en otro tiempo famoso académico, era el viejo sir Malcom Reid. Su madre había sido miembro culto de la Sociedad Fabiana en los triunfales tiempos prerrafaelistas. Entre artistas y socialistas cultos, Constance y su hermana Hilda habían tenido lo que podía llamarse una formación estética excepcional. Las habían llevado a París, Florencia y Roma para que respirasen arte, y luego La Haya y Berlín, a los grandes

³⁸ De nuevo la importancia de la educación en las mujeres, en la que insisten todas las autoras analizadas y ahora un autor.

congresos socialistas, donde los oradores hablaban en todas las lenguas civilizadas, y nadie se mostraba desconcertado.

Así que las jóvenes nunca se sintieron intimidadas lo más mínimo por el arte o los ideales políticos. Era su elemento natural. Eran a la vez cosmopolitas y provincianas, con el provincianismo cosmopolita del arte que se alía a los puros ideales sociales. (Lawrence, 1999: 13)

En esta descripción, el narrador no se centra únicamente en el físico de lady Chatterley o en la clase social de su familia, sino que a lo que más importancia concede es al tipo de educación que ha recibido en su casa y el tipo de personas con las que está habituada a tratar. Enmarca su clase social al igual que sus ideales y su forma de pensar de manera naturalizada. No resulta ajeno para el narrador la existencia de estas mujeres, en contraposición de *El amante* de Marguerite Duras, donde la narradora siempre resulta extraña en la colonia francesa³⁹. Dentro de esta descripción, y como consolidación del cambio de mentalidad femenino, la narración se centra en la educación formal de la protagonista:

Las enviaron a Dresde a la edad de quince años, para estudiar música, entre otras cosas. Y lo pasaron muy bien allí. Vivieron libremente entre los estudiantes, discutieron con los hombres sobre cuestiones filosóficas, sociológicas y artísticas, para las que estaban tan capacitadas como ellos; o más, puesto que eran mujeres. Y vagaron por los bosques con jóvenes robustos y sus guitarras, ¡tlang, tlang!, y cantaron los cantos del Wandervogel, y se sintieron libres. ¡Libres! Esa es la gran palabra. En el anchuroso mundo, en los bosques matinales, con jóvenes y vigorosos compañeros de espléndidas garganta, fueron todo lo libres que quisieron, sobre todo para decir lo que querían. Lo que importaba por encima de todo era la conversación: el apasionado intercambio de la conversación. El amor tan sólo un acompañamiento secundario. (Lawrence, 1999: 13)

³⁹ Otra diferencia es el dinero, pues Constance siempre lo ha tenido.

Las jóvenes no sólo recibieron una educación inmejorable en su casa por parte de sus padres, sino que también fueron a estudiar a la universidad en Alemania, antes de la I Guerra Mundial. Connie y su hermana aprenden a ser libres en este periodo de su vida, siendo este el hecho que es más importante para el narrador. A su vez las iguala en intelecto a los hombres que las rodean tratando de temas elevados con sus compañeros de estudios, llegando incluso a decir que puede que estuviesen más capacitadas que los hombres para dichas cuestiones por su género.

Se trata de personajes femeninos al mismo nivel que los hombres en todos los sentidos, cuya característica no es la de la mujer fatal como queda reflejado por el narrador, aunque sí se trata de una perversión del modelo tradicional de la mujer natural y pura, pues pese a todos los elementos positivos con los que el narrador ensalza a su protagonista, es su mentalidad cosmopolita lo que la deja a medio camino entre la mujer angelical (por su aspecto provinciano e inocente) y la mujer malvada (por su mentalidad urbana). Esta mentalidad que retuerce los valores tradicionales pero que no ha llegado todavía a abandonarlos del todo, es lo que caracteriza a lady Chatterley. Además, la joven tiende a coleccionar hombres y a encadenarlos inocentemente:

Tanto Hilda como Constance tuvieron sus primeros escauceos amorosos a los dieciocho años. Los jóvenes con quienes conversaban tan apasionadamente y cantaban con tanta vehemencia y acampaban bajo los árboles con tanta libertad querían, como es natural, el contacto amoroso. Las jóvenes vacilaban, pero todo el mundo hablaba de eso, ¡y se daba tanta importancia! Además, los hombres se mostraban tan humildes y ardientes. ¿Por qué no podía una joven ser generosa y conceder el regalo de sí misma? Así que lo hicieron, concediéndoselo cada una al joven con el que habían sostenido las más sutiles e íntimas discusiones. Los debates, las

discusiones, eran lo más importante: el amor, la relación carnal era sólo una especie de retroceso primitivo. (Lawrence, 1999: 13)

Nada tienen de malo en su mentalidad femenina esos escarceos amorosos previos al matrimonio con hombres elegidos por sus cualidades intelectuales, pues son ellas las que eligen a sus posibles amantes, no los hombres a ellas. En ese erotismo intelectualizado universitario prima la cultura, por lo tanto lo artificial sobre lo natural, de ahí que se considere el sexo un primitivismo del que todos hablan, probablemente porque se encuentran en un ámbito masculino y no femenino⁴⁰. La perversión del romanticismo inexistente (clave de las novelas anteriores) se ha transformado en el intelectualismo y la deshumanización del hombre. De hecho, para estos personajes femeninos la libertad es mucho más importante que la sexualidad, por consiguiente el narrador afirma que “la hermosa y pura libertad de una mujer era infinitamente más maravillosa que cualquier amor sexual. La pena era que los hombres se quedaban en esta materia muy retrasados respecto de las mujeres. Insistían en lo sexual como los perros” (Lawrence, 1999: 14). Esta animalización deriva en que los hombres sean considerados como objetos por estas nuevas mujeres que no supeditan su existencia y su libertad a la de los personajes masculinos:

Pero la mujer podía rendirse a un hombre sin rendir su yo íntimo y libre. Eso, los poetas y los disertadores del sexo parecían no haberlo tenido demasiado en cuenta. Una mujer podía tomar a un hombre sin entregarse en realidad. Desde luego, podía ceder sin entregarse a su poder. Antes bien,

⁴⁰ Esta novela apenas ofrece marcos narrativos propiamente femeninos, pues lady Chatterley no desempeña exactamente el papel que debería ocupar. No se ocupa de la casa y no suele dar órdenes directas a los criados (por lo que no toma su papel de dueña de la casa), tampoco trata con mujeres y no cuenta con amigas de tal modo que su mundo transcurre entre hombres, generalmente amigos e invitados de su marido.

podía utilizar este asunto del sexo para ejercer poder sobre él. Pues no tenía más que contenerse en el acto sexual, y dejarle que terminase y se agotase sin llegar ella a la crisis; luego podía prolongar el acto y alcanzar su orgasmo y su crisis utilizándole a él como mero instrumento. (Lawrence, 1999: 13)

El narrador describe como esta nueva clase de mujer de principios de siglo XX utiliza al hombre convirtiéndolo en objeto de su deseo como un mero “instrumento” sin que este perciba la realidad de lo que sucede. De nuevo, y desde una novela escrita por un hombre⁴¹, la mujer toma papeles masculinos sin dudar de su poder y sin considerarse inferior. Este cambio de mentalidad concede a estos personajes la libertad otorgada a través de la educación y de una nueva conciencia de igualdad, al menos en determinadas clases sociales pues “sabe dios la razón, porque era una mujer que tenía sus propios ingresos y la habilidad para imponer su propia voluntad”⁴² (Lawrence, 1999: 15). En este caso, el dinero no es un problema para la protagonista, debido a que cuenta con ingresos propios sin necesidad de recurrir a su marido, en contraste con las novelas del XIX pobladas por heroínas con problemas monetarios. No necesita un hombre para vivir en ningún momento, más bien es al contrario, todos los hombres con los que se cruza necesitan de una manera u otra las atenciones de la protagonista, de hecho, su propio marido (paralítico e impotente tras la guerra) es una especie de parásito de su existencia; mientras que su amante, el

⁴¹ D.H. Lawrence es educado por su madre de tal modo que la mayor parte de su mundo gira en torno a la perspectiva femenina. Además, *El amante de lady Chatterley* está basada en su propia experiencia vital, ya que fue amante de una mujer casada y se fugó con ella. Se podría decir que está a medio camino entre la perspectiva masculina tradicional y la femenina de principios de siglo alimentada por la I Guerra Mundial.

⁴² Como se ha visto hasta ahora, el dinero siempre aparece asociado a las mujeres y su mundo. Es vital para estos personajes tener o ganar su propio dinero para poder ser independientes. El caso de lady Chatterley no es diferente, es esta renta propia la que le permite abandonar a su marido y obtener el divorcio. Esta libertad le concede la oportunidad de no guardar las apariencias y huir con su amante.

guardabosque, pese a haber sido militar y ser ensalzado por el narrador más que sus compañeros de género, no pertenece a una clase acomodada aunque cuente con una pensión mínima del ejército, por consiguiente, su destino será ser mantenido por una mujer.⁴³ De este hecho se deduce el poder recientemente adquirido por la mujer que se ha afianzado en el periodo de entreguerras, llegando incluso a cambiar la imagen que las propias mujeres tienen de sí mismas e incluso surgiendo figuras como la polémica Coco Chanel (ANEXO-Figura 17) que alteran todo lo que rodea a la feminidad: moda, complementos, estilo, maquillaje, perfume.

Esta nueva actitud de la mujer se ve afirmada a lo largo del siglo XX y partiendo de los principios que aparecían en *El amante* o en *El amante de la Chatterley* surgen autoras orgullosas de haber nacido mujeres en contraposición a otras épocas, en las cuales incluso las propias mujeres no se consideraban dignas. Este afianzamiento de la feminidad y la sexualidad repercute en la mentalidad de las escritoras, como lo muestra el siguiente poema:

Y DIOS ME HIZO MUJER

Y Dios me hizo mujer,
de pelo largo,
ojos,
nariz y boca de mujer.
Con curvas
y pliegues
y suaves hondonadas

⁴³ Los hombres de esta novela han sido destruidos interiormente por la mezquindad de la sociedad y por las secuelas de la guerra. Pese a ser sobrevivientes del campo de batalla, en el campo de la vida cotidiana no son luchadores y están dominados por la desidia y el abandono. Es más claro en el caso de lord Chatterley, ya que a lo largo del libro se le va despojando de su orgullo de clase tanto física como mentalmente; el caso del guardabosque es distinto porque la sociedad le ha hecho perder la esperanza y simplemente se ha conformado, ha dejado de luchar.

y me cavó por dentro,
mi hizo un taller de seres humanos.
Tejió delicadamente mis nervios
y balanceó con cuidado
el número de mis hormonas.
Compuso mi sangre
y me inyectó con ella
para que irrigara
todo mi cuerpo;
nacieron así las ideas,
los sueños,
el instinto.
Todo lo creó suavemente
a martillazos de soplidos
y taladrazos de amor,
las mil y una cosas que me hacen mujer todos los días
por las que me levanto orgullosa
todas las mañanas
y bendigo mi sexo. (Belli, 2005: 37)

Tanto en la novela de H.D. Lawrence como en este poema de Gioconda Belli, se aprecia el espíritu de estas mujeres con mentalidad e ideas propias. En el poema se ve más conscientemente, aunque es un hecho que el escritor inglés y Margarite Duras ya habían empezado a desarrollarlo. La autora nicaragüense ensalza las características de la feminidad y todo aquello que convierte a una mujer precisamente en eso, en una mujer. Su yo lírico se enorgullece del hecho de haber nacido mujer, de ser “un taller de seres humanos”, de sus “ideas” o del “instinto” y por todos esos motivos bendice su sexo.

Es esta actitud positiva la que envuelve el mundo de la mujer que se convierte en el motor de cambio, como sucedía en el final de *El amante*, donde la autora consigue construir su futuro, llegar a Francia. En su caso el fin justifica los medios.

Esta nueva posición de la mujer implica un cambio en los personajes masculinos que dejan su papel de héroe romántico y perfecto. En las novelas

del siglo XX no hay personajes masculinos como los de Jane Austen, probablemente han desaparecido tanto los caballeros de sus novelas como sus damas enamoradizas y afortunadas, incluso en el mismo ámbito social, como se percibe en *El amante de lady Chatterley*; por consiguiente, los personajes de esta novela son herederos de esos valores ya decadentes pero los rechazan en parte.

Los nuevos hombres deben adaptarse a estas nuevas mujeres que van arrebatándoles su poder, de tal forma que uno de los amantes de lady Chatterley reacciona de la siguiente forma ante la sexualidad femenina:

Fue una amante más ardiente esa noche, con su entraña, menuda desnudez de adolescente. A Connie le resultó imposible llegar a la crisis antes de que él hubiese terminado. De modo que su desnudez y su dulzura de adolescente despertaron en ella una pasión ansiosa, y Connie tuvo que seguir después de haber terminado él, en la loca agitación y movimiento de caderas, mientras él se mantenía heroicamente erecto y presente en su interior, con toda su voluntad y entrega, hasta que ella alcanzó su propia crisis entre pequeños gemidos.

Cuando se apartó finalmente de ella, dijo con un ligero tono de amargura, casi de desprecio:

-No puedes llegar al goce al mismo tiempo que un hombre, ¿verdad? ¡Prefieres hacerlo sola! ¡Tienes que dirigir tú la función!

Este pequeño comentario, en tal momento, fue para ella uno de los más rudos golpes de su vida. Porque aquella forma pasiva en que se entregaba él era evidentemente su único modo de copular.

-¿Qué quieres decir?- preguntó.

-Sabes lo que quiero decir. Sigues horas y horas después de haber terminado yo... y tengo que aguantar hasta que gozas por tu propio esfuerzo.

Se quedó estupefacta ante tan inesperada brutalidad, en el momento en que estaba radiante de indecible placer, y sentía una especie de amor por él. Porque, al fin y al cabo, como tantos hombres modernos, él había terminado casi antes de empezar. Y eso obliga a la mujer a ser activa.

-Pero ¿pero no quieres que siga, que logre también mi satisfacción? - dijo.

Él rio agriamente.

-¿Qué si quiero? -dijo- ¡Esa sí que es buena! ¡Cómo voy a querer estar aguantando con los dientes apretados mientras sigues tú!

-¿No quieres? -insistió ella.

Él soslayó la pregunta:

-Todas sois iguales -dijo-. No llegáis al goce jamás, como si estuvieseis muertas por dentro..., como si aguardaseis a que uno haya terminado, para

empezar entonces vosotras a disfrutar; y uno aguante. Jamás me he acostado con una mujer que se haya corrido al mismo tiempo que yo. Connie sólo oyó a medias esta nueva información masculina. Estaba estupefacta ante su resentimiento contra ella... y su incomprensible brutalidad. Se sentía inocente. (Lawrence, 1999: 73)

La reacción del amante de lady Chatterley ante la sexualidad activa de la mujer es negativa, y su perspectiva es contraria a la del personaje femenino transformándose en contrarios irreconciliables. La mujer activa se asombra ante el hombre pasivo que menosprecia el cambio y el dinamismo de estas nuevas heroínas literarias de los años veinte. Sin embargo, la reacción de la mujer es la incomprensión y la inocencia ante el hombre que explica su resentimiento sin cambiar su sexualidad pasiva a activa e incluso destaca que le pasa con todas las mujeres; este hecho marca al personaje femenino y lo cambia puesto que “toda su atracción sexual por él, o por cualquier hombre, murió esa noche” (Lawrence, 1999: 74). Para lady Chatterley, el descubrimiento del egoísmo asociado a la masculinidad acaba con el deseo sexual del mismo.

En contraposición a esta mujer, en Marguerite Duras sucede todo lo contrario. Lo que comienza como una forma de subsistencia a través del amante adinerado, el banquero chino y sobre todo prohibido, supone a la vez un autoconocimiento del propio ser debido a que la voz narrativa incluso reconoce que “descubro que le deseo” (Duras, 2007: 53), esta vez sin refugiarse en esa tercera persona que establece la autora con la narradora.

En ambas novelas los personajes femeninos son activos en contraposición a los masculinos, aunque la pasividad de ambos se debe a motivos diferentes, ya que en *El amante* se debe tanto a una cuestión racial como de clase; mientras

que en el caso de *El amante de lady Chatterley*, Michaelis es un autor teatral de éxito en Estados Unidos pero en el fondo se trata de un irlandés atrapado en un Londres lleno de prejuicios. Pese a que tienen elementos similares, ambos hombres reaccionan de modos distintos: el hombre chino se ve atrapado por el deseo y lo prohibido, pero no hace nada por evitarlo, todo lo contrario, lo busca siendo el artífice de su propia ruina; el amante irlandés hace lo único que puede provocar su desgracia pues debido a sus quejas cae en el olvido de la mujer. En contraposición, la joven novelista nunca olvidará al hombre chino, puesto que incluso existen dos versiones de la misma novela.⁴⁴

Por otra parte, el hombre chino de los años treinta es más conocedor de la naturaleza femenina de su amante que el irlandés, entiende o cree comprender a la mujer-niña que tiene delante:

Le digo que se acerque, que tiene que empezar otra vez. Se acerca. Huele bien el cigarrillo inglés, el perfume caro, su piel ha adquirido a la fuerza el olor de la seda, el afrutado del olor de la seda, el del oro, es deseable. Me dice que espere. Me habla, dice que enseguida lo supo, ya desde la travesía en el barco, que yo sería así después de mi primer amante, que amaría el amor, dice que ya sabía que le engañaría y que también engañaría a todos los hombres con los que estaría. Dice que, en lo que a él respecta, ha sido el instrumento de su propia desdicha. (Duras, 2007: 56)

El amante también se considera un objeto con el que se entretiene la narradora, algo con lo que juega y por eso se convierte en “instrumento” de su propia desdicha, puesto que ha hecho todo lo posible por alcanzar este momento de la acción en la novela. Ante una situación similar, se observa como

⁴⁴ *El amante* es la primera versión publicada en 1984, años después de su aventura con el amante de Saigón. La segunda versión es *El amante de la China del Norte*, una ampliación de la primera que la autora escribe cuando descubre la muerte de su amante en 1990, y que se publica un año después.

la reacción de la voz poética en Giconda Belli dista de la de estas novelas introduciendo elementos jocosos e irreverentes que aportan un elemento divertido propio de la mujer de finales de siglo XX que ya ha aceptado todo lo anterior:

MANUAL PARA CONDUCIR

Para surcar mi cuerpo
sobre iluminadas autopistas,
despójate de medidas de seguridad
y avanza
cuan largo eres
sobre mí.

En la piel de este territorio
no hay más límite de velocidad
que la destreza de aferrar el volante
sobre las curvas más densas del camino.

Con los faros abiertos y encendidos
habrás de recorrerme como una ciudad extendida
de barrios ensimismados; descubrir tras puertas y ventanas
el perfume de jardines ocultos.

Lo mismo te asaltará el aroma
de las huele noche
que las plantas carnívoras te arrasarán
hasta que aúlles suplicante.

A vos, amo de los carburadores relucientes.
yo te enseñaré a desear el agreste terreno de los cauces
y el abismo donde despeñar
todos tus artificiosos instrumentos de navegación. (Belli, 2004: 23)

En "Manual para conducir" el hombre no sólo es considerado un objeto sexual, como insinuaba Michaelis que era tratado por sus amantes, un mero objeto pasivo prisionero de ellas y de su propio deseo, sino también la voz femenina se transluce como maestra del placer otorgando al hombre un manual explicativo con un lenguaje capaz de ser comprendido por él gracias a

metáforas automovilísticas. Por consiguiente, al igual que se aprende a conducir un coche, la mujer explica al hombre los secretos de su cuerpo.

Diferente es también el modo en que se elige al hombre. Si se piensa en *Orgullo y prejuicio* la protagonista, Elisabeth Bennet, no elegía al señor Darcy hasta que este se ganaba su amor tras múltiples pruebas. Pero en las variadas descripciones que aparecen siempre destaca la belleza e inteligencia de ella sin centrarse en el personaje masculino, valorado más en nobleza y por consiguiente en título, posesiones, renta, etc.⁴⁵ Los valores materiales de Darcy son los que le convierten en un hombre perfecto, además de su educación exquisita y su bondad.

En las novelas posteriores, se concede más importancia al físico masculino desde el punto de vista femenino, y si bien Darcy es el perfecto caballero y el hombre que toda mujer elegiría como marido, aparecen a partir del siglo XX nuevos aspectos en hombres que las mujeres elegirían como amantes. Marguerite Duras describe intensamente a su amante a lo largo de la novela, sabemos cómo huele, cómo habla, cómo es su piel, la tela de su camisa, el color de su traje, la marca de su coche..., aporta muchos detalles dispersos a lo largo del texto proporcionando una imagen muy clara del hombre y sobre todo, de lo que le atrae de él. Lo mismo sucede cuando *lady* Chatterley descubre

⁴⁵ El verdadero valor del señor Darcy no se ve hasta que Elisabeth llega al condado de Derby y descubre el potencial del héroe, pues comprende que es un caballero en todos los sentidos, no por las alabanzas provenientes de su clase, sino por las de sus sirvientes. De hecho, la voz narrativa elogia a Darcy desde varios puntos de vista, desde luego el de los señores y las clases altas, pero también el de los sirvientes que lo ensalzan como al mejor de los "amos". Tampoco se tiene un marco completo hasta que el hombre es presentado en su mansión, en sus tierras. Dinero y poder van de la mano en la semblanza del protagonista que nunca es más deseado.

por primera vez el físico del guardabosque, cuando por primera vez deja de ser un criado para convertirse en su mente en algo más:

En el pequeño patio, a dos pasos de ella, el hombre se lavaba ignorante de su presencia. Estaba desnudo hasta la cintura, con los pantalones de pana resbalándole por las delgadas caderas. Su espalda blanca y flaca se curvaba sobre una palangana con agua jabonosa, en la que sumergía la cabeza, y la sacudía con un movimiento vivo y extraño; luego, alzando los brazos descoloridos y delgados, se restregaba el jabón de las orejas, vivo y ágil como una comadreja jugando con el agua, completamente a solas. Connie retrocedió, dio la vuelta a la esquina y se alejó hacia el bosque. A pesar de sí misma, había experimentado un estremecimiento. Al fin y al cabo, no era más que un hombre lavándose; ¡nada más corriente, Dios mío! Sin embargo, en cierta extraña manera, había sido una visión singular: la había golpeado de pleno. Vio los pesados pantalones sobre los puros, blancos, delicados flancos en los que se insinuaban levemente los huesos, y le invadió un sentimiento de soledad, de criatura completamente sola. [...] Y aparte de eso, poseía la belleza de una criatura pura. No la sustancia de la belleza, sino una palidez, la cálida y blanca llama de una vida sola que se resbala en unos contornos palpables: ¡el cuerpo! (Lawrence, 1999: 87)

Este fragmento se centra en el momento en que la mujer descubre que se siente atraída por el cuerpo del guardabosque por el que hasta el momento ha sentido rechazo sobre todo por la actitud de Mellors. En este caso, el hombre ignora que es observado por la mujer mientras que el narrador se centra en la figura y el físico del mismo y la reacción que provoca en la protagonista que se siente atraída físicamente por él. La descripción otorga detalles sobre la espalda y el cuerpo del hombre destacando la blancura de la piel y su delgadez, rasgos similares a los ensalzados por Duras. En ambos casos, las descripciones se centran en elementos que individualizan a los hombres y los convierten en únicos, pese a que sean contrarios. En el caso de Mellors resulta peculiar que un hombre que trabaja en el campo tenga la piel clara, casi enfermiza, pese a ser británico. Destaca entre la masa obrera tanto por sus características físicas como

por su educación y trayectoria. El hombre, por motivos de salud, ha perdido su situación ventajosa de años en el ejército, que le proporcionó una vida mejor que le permitió ascender, para volver posteriormente a su origen social.

El amante chino, pese a su dinero y riqueza, tampoco está bien considerado en mundo de blancos, en el cual Mellors destacaba cuando sirvió en las colonias. Resulta interesante el contraste entre ambos amantes tan contrarios y similares a la vez.

Otro amante que hay que destacar es el que aparece en *La última niebla* de María Luisa Bombal, publicada en 1931, tres años más tarde que *El amante de lady Chatterley*. La ambientación de la narración se enmarca en un espacio cerrado que crea una sensación agobiante y dominada por la presencia de la anterior esposa, ya muerta, del marido de la narradora, el verdadero amor de éste, así como por el peso angustioso de un matrimonio de conveniencia.

La mujer cambia la prisión de la casa paterna por el hogar de un marido al cual no ama, como única forma de escape.⁴⁶ Encerrada en un mundo que no le pertenece descubre que desea lo que no tiene, lo que nunca tendrá. El deseo sexual es despertado desde la clandestinidad, pues descubre al amante de Regina, su cuñada (atrapada en otro matrimonio por conveniencia). En contra de la protagonista que decide ser lo más parecido a la perfecta esposa⁴⁷, Regina elige a su amante y su descripción contiene elementos constantes para el erotismo femenino:

⁴⁶ De nuevo, este tema lo adelantan todas las novelas románticas tratadas anteriormente que supuestamente hablaban del verdadero amor.

⁴⁷ Recuerda a lady Chatterley, "la perfecta" ama de una mansión rodeada de minas y humo tóxico.

Diviso a mi marido, que apacigua el trote de su caballo para gritarme que su hermano Felipe, con su mujer y un amigo, han venido a visitarnos de paso para la ciudad. Entro al salón por la puerta que abre sobre el macizo de rododendros. En la penumbra, dos sombras se apartan bruscamente una de otra, con tan poca destreza, que la cabellera medio desatada de Regina queda prendida en los botones de la chaqueta de un desconocido. Sobrecogida, los miro.

La mujer de Felipe opone a mi mirada otra mirada llena de cólera. El muchacho alto y muy moreno, se inclina con calma y desenmaraña las guedejas negras, y aparta de su pecho la cabeza de su amante. Pienso en la trenza demasiado apretada de mi cabeza. Me voy sin haber despejado los labios. (Bombal: 5)⁴⁸

La protagonista tiene el primer contacto con lo prohibido a través de las sombras. Se trata de un secreto que no debe ser descubierto, de ahí la actitud de Regina, sorprendida con su amante. De nuevo, una narradora se centra en la piel del hombre, en este caso sin nombre. La cuñada de la narradora se convierte en el símbolo del erotismo femenino para la protagonista que incluso cuando toca el piano ve “su juego confuso e incierto, presta de unidad y relieve, una especie de pasión desatada, casi impúdica” (Bombal: 6). Regina consigue lo que desea la narradora, tiene un marido exactamente igual de aburrido que el suyo, pero en su vida hay algo más, un aliciente que las diferencia: el amante. El juego entre Regina y el objeto de su deseo fascina a la mujer que no puede olvidar esta relación:

Reina vuelve a cruzar el salón para sentarse nuevamente junto al piano. Al pasar sonrío a su amante, que envuelve en deseo cada uno de sus pasos. Parece que hubieran vertido fuego dentro de mis venas. Salgo al jardín, huyo. Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en que me

⁴⁸ Recurso electrónico sin fechar. Consultado en http://www.letrasdechile.cl-Joomla-images-maria_luisa_bombal.pdf (1-12-2014)

encuentro; hurga la tierra, desprende de ella aromas profundos y mojados. (Bombal: 6)

El secreto de Regina anima la sexualidad de la narradora que ansía sentir deseo por un hombre y ser deseada de esa manera. Anhela una relación de la que simplemente es testigo y mientras observa descubre su propia naturaleza femenina, cosa que obviamente no consigue el hombre con el que se ha casado:

Cierro los ojos y me abandono contra un árbol. ¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y rodar con él, enlazada, por una pendiente sin fin!.. Me siento desfallecer y en vano sacudo la cabeza para soportar el sopor que se apodera de mí. (Bombal: 6)

Los efectos que los amantes causan a la narradora le hacen querer más de lo que tiene mientras descubre los placeres carnales y asume su propia feminidad, hasta el momento anulada por su esposo, siempre poseído por el recuerdo de su primera esposa. No sólo Regina ejerce atracción por su libertad sobre la mujer sumisa, el amante también llama la atención de la narradora que observa nuevas cualidades en los hombres:

Mientras todos se alejan riendo, el cazador se obstina en mantener, contra mi voluntad, aquel vergonzoso trofeo en mi regazo. Me debato como puedo y llorando casi de indignación. Cuando él afloja su forzado abrazo, levanto la cara. Me intimida su mirada escrutadora bajo los ojos. Al levantarlos de nuevo, noto que me sigue mirando. Lleva la camisa entreabierta y de su pecho se desprende un olor a avellanas y sudor de hombre limpio y fuerte. Le sonrío turbada. Entonces él, levantándose de un salto, penetra en la casa sin volver la cabeza. (Bombal: 8)

El amante de Regina impacta en la mente de la protagonista hasta tal punto que altera su forma de ver el mundo y de mirar a los hombres

entendiendo lo que supone el deseo, cosa que hasta ese momento ignoraba. La influencia de Regina es considerable, pues enfrenta la libertad a la represión, por consiguiente, es de esperar que la narradora busque lo mismo, lo que desea. Sin embargo, para conseguirlo debe cambiar de espacio, reemplazar el campo por la ciudad; de hecho, la presencia urbana de Regina es la que altera el paradigma de tranquilidad y conformismo en el que vive la narradora.

Una vez invade el mundo urbano, con más libertad de movimiento, es cuando la mujer encuentra a su propio hombre objeto para dejar de recrearse en el de otra mujer. Se trata de una ensoñación masculina que percibe como real a través de bruma, en un ámbito nocturno y completamente privado. Este espacio es de ella y del amante, sin más intervenciones, sin testigos, y en medio de la bruma, el sueño, el hombre:

Un hombre está frente a mí, muy cerca de mí. Es joven: unos ojos muy claros en un rostro moreno y una de sus cejas levemente arqueada, prestan a su cara un aspecto casi sobrenatural. De él se desprende un vago pero envolvente calor.

Y es rápido, violento, definitivo. Comprendo lo que esperaba y que le voy a seguir como sea. Le echo los brazos al cuello y él entonces me besa, sin que por entre sus pestañas luminosas cesen de mirarme.

Ando, pero ahora in desconocido me guía. Me guía hasta una calle estrecha y pendiente. Me obliga a detenerme. Tras una verja, distingo un jardín abandonado. El desconocido desata con dificultad los nudos de una cadena enmohecida. (Bombal: 10)

El encuentro con el desconocido sin nombre, sin palabras, es descrito de una forma intuitiva por la narradora, siempre entre el deseo, el sueño y lo nocturno. Desde el comienzo provoca la duda del lector que no sabe hasta qué punto es un juego narrativo entre el sueño y la realidad. Apenas se dan datos reales del hombre, solo que su objetivo que no es otro que el de convertirse en el

amante. En cuanto a rasgos físicos, se ofrece el color de los ojos, el pelo, la piel, las pestañas, precisamente pistas para provocar la duda, dado que en la oscuridad es bastante complicado distinguir determinados rasgos. Lo que sí que no deja duda es la dominación que ejerce sobre ella, este hombre que pese a todo, existe como objeto de la narradora. La oscuridad sigue siendo completa por lo que la mujer jamás llega a percibir plenamente al hombre, pero es ese hecho el que alimenta la fantasía: “Subo a tientas la larga escalera, sin que necesite apoyarme en la baranda, porque el desconocido guía aún cada uno de mis pasos. Lo sigo, me siento en su dominio, entregada a su voluntad” (Bombal: 11). La misma mujer que se rebela ante el marido, aparece sumisa ante el amante, pese a que esta rebelión no sea real.

Volviendo al amante, al que sigue sin saber nada de él, ni haber cruzado una palabra si quiera, le cambia el tratamiento y pasa de “desconocido” a “amigo”:

Mi amigo corre las cortinas y ejerciendo con su pecho una suave presión, me hace retroceder, lentamente, hacia el lecho. Me siento desfallecer en dulce espera y, sin embargo, un singular pudor me impulsa a fingir miedo. Él entonces sonrío, pero su sonrisa, aunque tierna, es irónica. Sospecho que ningún sentimiento abriga secretos para él. [...] Él está nuevamente frente a mí, desnudo. Su piel es oscura, pero un vello castaño, al cual se prende la luz de la lámpara, lo envuelve de pies a cabeza en una aureola de claridad. Tiene piernas muy largas, hombros rectos y caderas estrechas. Su frente está serena y sus brazos cuelgan inmóviles a lo largo del cuerpo. La doble sencillez de su actitud le confiere una segunda desnudez.

Casi sin tocarme, me desata los cabellos y empieza a quitarme los vestidos. Me someto a su deseo callada y con el corazón palpitante. Una secreta aprensión me estremece cuando mis ropas frenan refrenan la impaciencia de sus dedos. Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansía, por fin, su parte de homenaje.

Una vez desnuda, permanezco sentada al borde de la cama. Él se aparta y me contempla. Bajo su atenta mirada, echo la cabeza hacia atrás y este ademán me llena de íntimo bienestar. Anudo mis brazos tras la nuca,

trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto me trae consigo un placer intenso y completo, como si, por fin, tuvieran una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas. ¡Aunque este goce fuer la única finalidad del amor, me sentiría ya bien recompensada! (Bombal: 11)

La descripción de la escena contrasta con la del hombre y la complicidad entre ambos, dentro de la clandestinidad. La unión con el “amigo” se contraponen con la del “marido”, incapaz de aproximarse a su esposa de ningún modo. Recuerda a la situación de *El amante de lady Chatterley*, en la cual encontrábamos un marido incapaz de comunicarse con su esposa, la cual lo sustituye por un hombre más humano. En el caso de estas mujeres, se une al deseo de conectar con un ser humano, la búsqueda de comprensión, de la unión sexual. Ambas necesitan de esa intimidad con los amantes; algo parecido sucedía con Margarite Duras, cuya pasión por el hombre chino cosificado parece siempre monetaria, pese a los momentos compartidos generalmente sucedidos tras escenas sexuales.

Resulta interesante comparar las descripciones de los tres amantes. Mientras el “amante chino” carecía de vello y resultaba casi andrógino para la mujer occidental, el “amante inglés” era excesivamente blanco pese a que la mujer destaca la virilidad de su cuerpo resaltando la espalda, por su parte, “el amante chileno” se caracteriza por el vello y el color de la piel, así como por la musculatura de sus brazos. Pese a la diferencia que ofrecen las descripciones, las tres se centran en los elementos que les resultan más atractivos y masculinos, incluido el hombre asiático. De nuevo la importancia de la piel para las mujeres, en la que se recrean dando pormenorizados datos sobre ella (color, olor, tacto...):

Se acerca: mi cabeza queda a la altura de su pecho, me lo tiende sonriente, oprimo a él mis labios y apoyo la frente, la cara. Su carne huele a fruta, a vegetal. En un nuevo arranque echo mis brazos alrededor de su torso y atraigo, otra vez, su pecho contra mi mejilla. [...] Entre mis brazos, toda una vida física, con su fragilidad y su misterio, bulle y se precipita. Me pongo a temblar. Entonces él se inclina sobre mí y rodamos enlazados al hueco del lecho. Su cuerpo me cubre como una ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida. A mi garganta sube algo así como un sollozo y no sé por qué empiezo a quejarme, y no sé por qué me es dulce quejarme, y dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos. (Bombal: 12)

A parte de las obsesiones por el físico masculino, el olor y el contacto con la piel, en este fragmento resulta imprescindible hablar del despertar de la sexualidad femenina, el descubrimiento del propio cuerpo que no se había producido hasta el momento. Al igual que en *El amante*, se percibe la pérdida de la inocencia, en este caso no de la virginidad, sino el descubrimiento del deseo por el sexo masculino y del placer sexual que no había sentido por su marido. La “niña” siente deseos por su “amante” pese a ser chino y eso se filtra en toda la novela, pese a las excusas del dinero. Igual le sucede a la narradora de *La última niebla*, que desea al hombre desde el primer momento, lo cosifica y se ve alimentada por la influencia de Regina. Pese a esto, no es hasta este momento, en el que la protagonista cede ante la posibilidad de este amante, en el que se transforma por el hombre. Después del encuentro sexual, ella huye. Se va sin conocer la identidad del hombre, sin la posibilidad de repetir. Es el primer encuentro de una noche que aparece en lo que se refiere a la literatura femenina hispanoamericana, pese a que resulte que es un sueño, aunque cuando sucede la narradora piensa que es real.

La última niebla supone la perversión de la “mujer más deseada” que no es otra que la que no existe o la soñada. En esta novela, la narradora elige al hombre que no está, al soñado e inspirado obviamente por el amante de Regina. De nuevo, estamos ante la apropiación de una constante del canon masculino, convirtiendo al objeto de deseo femenino en un hombre objeto soñado e inexistente y por esto mismo, el más anhelado por la protagonista que nunca llega a conformarse con su esposo.

Habría que resaltar que esta mujer, al igual que lady Chatterley, no es una mujer fatal capaz de causar la ruina y destruir a los hombres o marcarlos de por vida al modo de Duras (la “pequeña” es la dueña del amante, lo posee en cuerpo y alma arrebatándole su identidad), más bien se trata de lo contrario, de una mujer ligada a la naturaleza pero menospreciada por su marido (el hombre real excesivamente cotidiano). No se percibe una naturaleza perversa en estos dos protagonistas que se dejan llevar por sus deseos. La diferencia entre ambas es que Connie lo ha pactado con lord Chatterley, mientras que en *La última niebla* no hay pacto posible, no hay necesidad de él, pues se trata de una aventura nocturna y limitada en el tiempo, relativa al encuentro sexual, mientras que en la novela inglesa se establece una relación que va más allá del sexo.

Para concluir, solo resaltar como el cambio de estos personajes femeninos va más allá de su papel, pues si la mujer cambia su función narrativa también debe hacerlo el del hombre, que deja de ser el héroe romántico de las novelas femeninas para convertirse en objeto sexual de la mujer que asume funciones

masculinas. La mujer ya no es solo la salvadora, puesto que asume nuevas identidades que transforman su mundo y lo que se asocia a ella, comenzando con los personajes femeninos que ejercen una profesión y tienen independencia económica de una u otra forma.

No obstante, sin las heroínas románticas no se habría llegado a las protagonistas de las últimas novelas analizadas, y este cambio no solo se produce en la novela femenina como se ha visto, aunque resulta más llamativo en ella pues los hombres pasan a ser objetos de la acción de la misma y las mujeres sujetos plenos ejerciendo su poder.

PARTE II

LA PERVERSIÓN DEL LENGUAJE FEMENINO EN ANA MARÍA SHUA Y SILVINA OCAMPO

Hasta este momento he analizado cómo la mujer escritora ha ido usurpando al hombre su lenguaje literario adaptándolo a las características propias de las necesidades femeninas, centrándome en las primeras escritoras que se incluirían en el canon universal, sobre todo atendiendo a la influencia de la cultura anglosajona y sobre todo en el periodo de formación de los estados, es decir, durante el siglo XIX, cuando todo lo que procedía de España era rechazado, con la excepción de Cuba y Puerto Rico por motivos históricos. A su vez, he mostrado este hecho en las manifestaciones literarias femeninas de las primeras novelistas (Gertrudis Gómez de Avellaneda) y poetas hispanoamericanas de principios del siglo XX (Delmira Agustini, Alfonsina Storni o Gabriela Mistral) siempre contrastadas con los tópicos masculinos y su desarrollo.

Otro de los puntos tratados, ha sido la evolución de esta literatura femenina que empieza arrebatando determinados temas como el económico, la supervivencia o la libertad y la educación de las mujeres en los siglos XVIII y XIX; hasta llegar a la profesionalización de las escritoras con Virginia Woolf o Marguerite Duras, ambas conscientes del papel de la escritora en el mundo y sus posibilidades, sobre todo en el caso de la brillante escritora inglesa en *Una*

habitación propia. Ellas no tratan sólo de arrebatarse el lenguaje al hombre, sino de superarlo y formar parte de ese grupo que es capaz de vivir de lo que escribe; de hecho, en *El amante* se percibe este anhelo de la Marguerite Duras niña (siempre narrada en tercera persona) que quiere escribir sobre el mundo que conoce y que de momento la excluye. La Marguerite Duras adulta e incluso anciana ha convertido su vocación en una profesión como las escritoras del XVIII y XIX, cuyos libros a penas les daban para vivir y que incluso eran publicados bajo pseudónimos masculinos pues nadie las tomaba en serio, pese a que para nosotros son obras maestras y forman parte indiscutible del canon.⁴⁹

Sin embargo, las escritoras de finales del XIX y principios del XX empiezan a tener la posibilidad de ser profesionales de la literatura y a mediados del XX es común que las mujeres se dediquen a escribir, aunque todavía resulte extraño. En este caso, las autoras ya han construido su propio lenguaje arrebatado y reelaborado partiendo del canon masculino, por lo que esa perversión ha quedado consolidada, abriendo nuevas y curiosas posibilidades en narrativa⁵⁰ que se centran en la perversión de las fuentes literarias y en las técnicas narrativas.

⁴⁹ Si me centro en la España del XIX, hay que pensar que ni siquiera los hombres podían vivir solo de la literatura y que la mayoría de los escritores anteriores a Galdós, tenían otros trabajos y se dedicaban a escribir como una afición, es el caso por ejemplo de Juan Valera que era político y diplomático. En el ala opuesta, Larra que vive del periodismo (se trata del único escritor verdaderamente profesional del romanticismo) y ya en el realismo con la novela se produce una auténtica profesionalización del novelista con nombres como Galdós o Clarín. Sin embargo, en el siglo XX el propio Valle-Inclán, según Andrés Amorós, vivía de obras que no firmaba con su nombre y de un género menor: novela rosa.

⁵⁰ En poesía, Delmira Agustini consigue no solo usurpar el lenguaje poético modernista, ya que alcanza la perfección de la forma que consolida poco después Gabriela Mistral.

- **De la perversión de las fuentes: del declive de los héroes y del esplendor del villano.**

Una vez superada la perversión de los temas de la que ya he hablado anteriormente, las autoras se enfrentan a un nuevo desafío: la perversión de los modelos literarios existentes. Tradicionalmente, se ha asociado a modelos literarios procedentes de la oralidad, determinados comportamientos asociados al hombre y a la mujer que han marcado el pensamiento colectivo, pero desde las sociedades patriarcales cuya organización no encaja con los valores de la actualidad. Sin embargo, estos perviven y se mantienen ya que forman parte de nuestro bagaje cultural pese a que no concuerden plenamente en sociedades que pretenden educar en la igualdad. Por este motivo, las escritoras actuales se ven obligadas a pervertir las fuentes literarias tradicionales que se basan sobre todo en la mitología grecolatina, *La Biblia* y muy especialmente, los cuentos de hadas.

Como explicaré en el capítulo dedicado a Ana María Shua, la perversión de estos modelos literarios se basa en la ruptura del papel tradicional de la mujer que ya no es solo esposa y madre. Además, las escritoras trabajan y cumplen con los papeles asociados a la mujer desde esta perspectiva cultural debido a que todavía estamos en proceso de transición.

Uno de los principales puntos a tratar o pervertir sería el del amor romántico representado sobre todo en los cuentos de hadas que muestran historias de príncipes y princesas que simbolizan el paradigma de género de ambos sexos y su finalidad máxima, el matrimonio. La perversión consiste en la

superación del príncipe como hombre ideal para las mujeres y otorgar más profundidad a esas princesas que siempre debían ser salvadas por algún hombre con el que se acababan casando. La complejidad del mundo actual, que está aportando nuevos roles de comportamiento, no se puede contemplar en papeles planos como los de los cuentos de hadas, que se han ido haciendo más profundos, desde un punto de vista psicológico, a lo largo del siglo XX y XXI.⁵¹

Al igual que el príncipe pierde su vigencia como héroe y salvador, surgen nuevas aportaciones a los papeles masculinos, debido a que para estas mujeres el hombre perfecto no existe, por lo que los príncipes están en proceso de extinción. Este cambio no quiere decir que toda mujer sea una princesa, paradigma de la femineidad, pues lo que se pretende es que sean las heroínas de su propia vida, capaces de generar la acción por sí mismas y, obviamente, salvarse sin la intervención de un componente masculino y romántico. Así asistimos a una decadencia y perversión de los personajes tradicionales. Se trata de otorgar a los personajes femeninos nuevas dimensiones que rompan con los valores tradicionales que se han transmitido generación tras generación y que aporten más opciones al relato que la dimensión romántica, además ofrece nuevos modelos a los nuevos lectores. De esta forma, estas “nuevas princesas”

⁵¹ Un ejemplo muy interesante sobre la evolución del rol tradicional de los papeles de princesas de los cuentos de hadas en el siglo XXI y originado en un subgénero, en este caso se trata de una novela gráfica, se produce en *La joven durmiente y el huso* de Neil Gaiman (escritor muy popular en el mundo del cómic por ser el autor de *Sandman*). En esta obra, mezcla elementos inspirados en *Blancanieves* y en *La bella durmiente* para crear una historia contada desde esta perspectiva tradicional del folclore aportando una mirada que pervierte ambos modelos, pues el autor omite la existencia del príncipe (de hecho, la reina no quiere casarse) por lo que uno de los papeles femeninos toma el carácter salvador, estableciéndose una relación lésbica entre ambas. (ANEXO- Figura 18)

absorben cualidades y funciones narrativas relacionadas con el tema y la acción que corresponderían a personajes masculinos.

Estos cambios no son exclusivos de la literatura femenina, tratándose más bien de un fenómeno social que comienza con la intervención de la empresa cinematográfica Disney con sus cambios en los cuentos tradicionales unido a la gran difusión que consiguen, alterando la crueldad de estos y teniendo como objetivo la educación de los jóvenes. Se inicia este proceso con los cuentos de hadas que todos conocemos y se va extendiendo hasta convertirse en un hecho común en la sociedad actual. Una de las consecuencias más patentes de este hecho es la importancia que toma el antihéroe, que según la RAE es “en una obra de ficción, personaje que, aunque desempeña las funciones narrativas propias del héroe tradicional, difiere en su apariencia y valores”⁵², personajes que proliferan sobre todo a mediados del siglo XX y que en el XXI tienen una gran popularidad gracias al mundo del cómic o la televisión.⁵³ Este cambio no solo se produce en los príncipes de los cuentos de hadas, sino que se consolida en el mundo del cómic y del cine, alterando y pervirtiendo los modelos de la épica y la epopeya, haciendo desaparecer el hogar identificado con la mujer (Penélope deja de existir o evoluciona) y el viaje de autoconocimiento del héroe (Ulises ya no es presentado como un héroe, pierde los dones dados por los dioses y debe hacerse a sí mismo). El papel de

⁵² Diccionario electrónico <http://-lema.rae.es-drae/?val=antih%C3%A9roe> (10-09-2015).

⁵³ Al hablar de antihéroes en la cultura popular, no puedo evitar pensar en uno de los más relevantes creado por la editorial americana DC, *Batman*, personaje que cumple con el paradigma de antihéroe ya que pese a representar el papel de héroe y su función, su mundo es completamente oscuro, solitario y se recrea en el dolor de la pérdida y la violencia. Este modelo se aleja del héroe épico tradicional, de ahí que los cómics más conocidos de la serie sean los de *El caballero oscuro* de Frank Miller y su versión cinematográfica, donde ya desde el título se advierte la lejanía con los caballeros de caballo blanco y dorada armadura.

héroe, por consiguiente, ha cambiado y ya no es tan sencillo de identificar. Esto no quiere decir que haya desaparecido, pues los héroes con ideales perviven, aunque su existencia se mezcla con la de los antihéroes. Se trata de un cambio de percepción del mundo, pues el ciudadano del siglo XXI no cree que el ser humano pueda ser exclusivamente bueno o malo en términos absolutos; es capaz de discernir entre ambos pero la línea que los separa no es tan férrea; de ahí, que los personajes no sean solamente una cosa u otra, ya que un mismo ser humano es capaz de lo peor y de lo mejor.⁵⁴

La proliferación del papel del villano también es una de las consecuencias de la perversión de la epopeya clásica. Los personajes malvados son las estrellas de la cultura popular de la actualidad, aunque este desarrollo de los mismos proviene del siglo anterior. Los villanos alcanzan el culmen del paradigma con personalidades complejas y una gran profundidad psicológica; no sucede solo con los antagonistas épicos, ya que la evolución de los personajes maléficos de los cuentos de hadas es más que reseñable.⁵⁵ Muchas

⁵⁴ En un curso de literatura de terror, *Los hijos de Poe*, Edmundo Paz Soldán explicó que el villano más malvado, el más terrorífico, es “el vecino de al lado”, es decir, la persona que pasa desapercibida porque es aparentemente normal. Este es uno de los principios que han provocado en la actualidad lo que yo llamo la seducción por el villano, centrados en la justificación o explicación del personaje.

⁵⁵ Al decir esto pienso en los grandes villanos del cómic y siguiendo la línea de *Batman*, me viene a la mente el Joker: malvado, misterioso, cruel e incomprensible en su locura que lo convierte en el perfecto antagonista. Siguiendo con el cine, el mundo de George Lucas ha otorgado con *Star wars* dos tipos de villanos, uno de ellos, el Emperador, dedicado completamente al mal y sin salvación posible; mientras que Darth Vader es salvado por el amor que es lo mismo que le hace caer en el lado oscuro de la fuerza. En oposición, los héroes de Lucas se dividen en dos: los *jedis* con una moral estricta, prácticamente monjes guerreros y virtuosos; y los que están a medio camino, los corruptibles pero capaces de elegir en el momento adecuado el camino recto (Han Solo). A medio camino entre ambos, pero capaz de diferenciar el bien y el mal, se encuentra otro de los personajes de la saga: Luke Skywalker que pese a que se va oscureciendo a lo largo de las películas (hecho marcado con el color de la ropa que va del blanco al negro y por el arma que acaba utilizando, un sable de luz como los de los sith, personaje que se ha dejado seducir por el lado oscuro de la fuerza y que simboliza todo lo negativo pues está poseído por la ira, pero con el color del jedi) nunca se deja atraer por el mal.

veces es incluso difícil discernir al héroe del villano, por lo que se empieza a diferenciar entre el héroe con luz propia, el que genera esperanza y el héroe que debe ganar la redención, el justiciero de métodos dudosos, el vengador.⁵⁶

Toda esta perversión de los modelos tradicionales ha calado profundamente en la sociedad, de tal modo que lo que empieza a producirse como manifestaciones de la cultura popular acaba pasando a la literatura, sobre todo a la femenina. Dentro del campo de la perversión de las fuentes destaca la narradora argentina Ana María Shua, que ha desmitificado y pervertido los relatos tradicionales siendo la base de sus microcuentos, modificando -gracias al sentido del humor- todos los roles de comportamiento tradicionales heredados del folclore.

⁵⁶ De nuevo el mundo de los cómics es el que ha revolucionado este concepto. Al hablar de los justicieros, que son héroes muy similares a los villanos pero que se centran en el castigo del delito, pienso por ejemplo en *Flecha verde* de DC, cuyos métodos son bastante dudosos y ha sido un asesino. Mientras que un héroe sería *Superman* o *Flash* (DC) que siempre hacen el bien por encima de todo, con métodos adecuados a las circunstancias y justos; entregan a los villanos a la justicia y no matan, no son asesinos. Un caso similar, aunque con matices, es el de otro personaje -esta vez de Marvel- *El capitán América*, héroe que inspira y que defiende la justicia aunque es ante todo un soldado. La diferencia básica entre los justicieros y los héroes es bastante fácil de identificar, el elemento clave para ello es el de dar esperanza a los demás, lo que suele suceder siempre con los héroes, aunque no con los antihéroes que son incluso perseguidos en muchas ocasiones por la policía. Al final de la segunda película de la trilogía de *El caballero oscuro*, uno de los personajes mantiene la siguiente conversación con su hijo:

HIJO: ¿Por qué huye, papá?

GORDON: Porque tenemos que perseguirlo.

HIJO: Pero si no ha hecho nada malo.

GORDON: Porque él puede resistirlo. Porque él no es un héroe. Es un guardián silencioso. Un protector vigilante. Un caballero Oscuro.

En el campo de los cuentos de hadas es bastante interesante la evolución de los villanos, ya que, como explicaré en el capítulo de Shua, su desarrollo en la actualidad es muy relevante, incluso se podría hablar de una fascinación por el villano.

- **De la perversión de las técnicas narrativas: de víctimas a verdugos.**

Otra forma de perversión femenina se cierne sobre las técnicas literarias, ya que las escritoras usurpan los elementos formales narrativos a los hombres otorgándole un toque especial, manipulando generalmente los tipos de narradores, sobre todo con el uso de la primera persona y homodiegético, indisoluble y crucial para la acción del relato. Uno de los rasgos más interesantes en este aspecto y que ejemplificaré a través de la narrativa de Silvina Ocampo, es la crueldad de los narradores infantiles que contrasta sobre todo con la protección que se les ha otorgado en la literatura infantil.

Habría que señalar que uno de los valores más importantes de la actualidad reflejado en la legislación de las democracias occidentales es que cada vez se protege más a la infancia y este hecho se ha trasladado a todos los sectores empresariales de la sociedad, incluidas las editoriales, por lo que la crueldad ha desaparecido de todo lo publicado para públicos infantiles. Proteger la inocencia infantil es uno de los cometidos de nuestra civilización; sin embargo, nada hay más cruel que un niño. De ahí que muchos de los narradores de Silvina Ocampo sean niños tremendamente crueles que narran sucesos terribles desde esa inocencia que no ha adquirido determinados valores morales o no diferencia entre el bien y el mal. Lo mismo sucede con determinados personajes femeninos tratados desde la bondad de un punto de vista tradicional, como las jóvenes o adolescentes, que en los cuentos de la autora argentina son capaces de estremecer al lector desprevenido.

Tradicionalmente, la mayoría de los personajes femeninos jóvenes o adolescentes muestran rasgos asociados a la inocencia, incapaces de defenderse

por sí mismas en el contexto que les ha tocado vivir. Sin embargo, como narradoras en primera persona consiguen que su pensamiento quede plasmado a través de esa inocencia inconsciente, pero mal intencionada, que hace pensar en la manipulación de un lector poco acostumbrado a este tipo de personajes y que se sirven precisamente de la tradición para desconcertar, cambiando simplemente el punto de vista, no considerando al niño o a la mujer como almas puras y cándidas, viendo las posibilidades narrativas que ofrecen desde lo que se podría considerar una especie de crueldad intolerable que remueve nuestros valores sociales más arraigados. Basarse en la tradición de estos personajes que siempre aparecían en cuentos narrados en tercera persona, no solo juega con los componentes desconocidos del narrador, sino con los del lector que va a partir de sus lecturas previas para afrontar cualquier texto, más, sobre todo, en un contexto tan sumamente familiar.

En muchos de estos relatos, la ausencia del planteamiento sobre el bien y el mal es parte intrínseca de la acción, que pervierte los valores del cuento y rompe con el bagaje cultural que hay detrás de cada narración. Se trata de narradores que desbordan el mundo narrativo intentando dejar una huella profunda en el lector y que recuerdan en cierto modo a muchos de los narradores de Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges o Julio Cortázar. A esto se añade que no se cuestiona lo que sucede dentro del cuento, no se contesta a un por qué y se crea un ambiente de misterio no resuelto dentro del mundo de lo fantástico, porque desde un contexto realista resultaría inasumible. Dentro de este grupo de escritoras, a parte de la autora ya mencionada, hay que incluir a

la poeta Alejandra Pizarnik con su *Condesa sangrienta*, obra dolorosamente cruel basada en los diarios de Erzsébet Báthory, muy relacionada con el vampirismo y la belleza.⁵⁷

Esta forma de narrar de las escritoras que publican entre 1950 y la actualidad ha revolucionado las formas narrativas, ya que mezclan tipos de narradores (diversas personas desde las que se narra la historia para ampliar los puntos de vista), introducen narradores infantiles y femeninos desde nuevas perspectivas, moviéndose en los límites de la literatura de terror, centrándose en el terror psicológico que tanto ha influido en el cine y que desarrollaré en el apartado dedicado a Silvina Ocampo e incluso creando narradores masculinos. De este modo, lo que se consigue en muchos casos es convertir a las víctimas tradicionales en verdugos y sorprender al lector; es decir, los personajes que en la tradición eran presentados siempre como las víctimas del mundo, acaban convirtiéndose y evolucionando hacia los verdugos de la acción.

De nuevo se trata de la atracción que ejerce el malvado en la narrativa actual o el personaje ambiguo que se mueve entre ambos mundos (el bien y el mal), ya que la acción plantea la existencia de personajes capaces de cometer el más terrible crimen, en primer lugar sin ser cuestionado o evitado, segundo, sin representar un problema moral para los demás personajes involucrados en la acción. Da igual lo que suceda en el cuento, ello no va alterar la conciencia de los personajes, siendo capaces de ser testigos de asesinatos o torturas sin que

⁵⁷ *La condesa sangrienta* se basa en la vida de una noble húngara que en el siglo XVII asesinó a un elevado número de mujeres jóvenes para absorber, bebiendo la sangre de sus víctimas, su juventud y belleza. El libro de Alejandra Pizarnik describe los asesinatos de estas mujeres, resultando tan crueles como dolorosos para el lector, con imágenes impactantes.

nada cambie. Se trata de una especie de impasibilidad de conciencia ante hechos extraños o extravagantes que alteran la vida de uno de los personajes ante la pasividad del mundo que le rodea. De aquí derivan ambientes férreos, calurosos en la mayoría de los casos, con espacios cerrados y poco cambiantes, que refieren a una sociedad de clase media y alta acostumbrada a aparentar.

- **De la obsesión por la Literatura fantástica**

Una de las constantes que se va a encontrar en la narrativa de ambas autoras y que emana directamente de aquello que es pervertido, es la de escribir cuentos fantásticos. En el caso de Shua se deriva de su obsesión por las fuentes literarias que maneja: los cuentos de hadas, la mitología o determinadas leyendas medievales que remiten al mundo fantástico y no solo a la tradición oral. No hay que desmitificar solo a los protagonistas (princesas, príncipes o brujas), sino que hay que pervertir toda la fuente a través de juegos narrativos, parodias e ironías que alteren las historias desde el contexto hasta cualquier elemento superficial.

En el caso de Silvina Ocampo, esta perversión radica en su constante obsesión por los objetos y su tradición es heredera de los cuentos hadas o de *Las mil y una noches*, textos plagados de objetos mágicos: las alfombras mágicas, los zapatos de cristal o la lámpara maravillosa. El objeto estrella sin duda es el espejo que siempre ha sido elemento básico en determinados cuentos y mitos, incluidas las leyendas urbanas. A los espejos se les atribuyen capacidades mágicas de muchos tipos e incluso puertas entre mundos aunque lo más

interesante de ellos es que se les asocia a personajes femeninos, hecho que explotan perfectamente ambas autoras, como explicaré posteriormente.

De esta obsesión por los objetos se llega al fetichismo siempre asociado a objetos relacionados con la feminidad (joyas, zapatos, vestidos) que intervienen de forma muy importante en el relato fantástico, ya que o bien causan el caos en la acción conduciéndola al desastre total; o bien la interrumpen, subvirtiendo el final esperado por el lector. Esto es característico de ambas autoras, en Shua porque hereda los objetos mágicos de los relatos tradicionales, prestando sobre todo una especial atención al maravilloso espejo de la madrastra de *Blancanieves* y su poder para decir la verdad que mantiene invariable. En el caso de Ocampo, los objetos son muy importantes y aparecen en toda su obra asociando en muchas ocasiones a cada personaje con un objeto y convirtiéndose en una de sus constantes narrativas aunque no es una desmitificación como en el caso de Shua, sino más bien de una sacralización del objeto cotidiano que alcanza un estatus especial dentro de la ficción.

Cada objeto de Silvina Ocampo causa un devenir en la trama del relato que altera sustancialmente la acción hasta llegar al declive, muerte o tragedia del personaje implicado con el objeto. Mientras que en el caso de Shua no son tan importantes, salvo que se trate de una perversión del objeto en cuestión, es decir, que sea el centro del mismo; para lograrlo da igual el objeto vinculado a la magia ya que incluso introduce sarcófagos de cristal, que los enanos construyen para Blancanieves o el famoso zapato de cristal que el hada madrina regala a Cenicienta, la lámpara mágica de Aladino, etc.

- **De la ausencia del amor como tema principal: del desamor y sus devastadoras consecuencias**

Una de las constantes en la literatura femenina actual y sobre todo en el caso de Shua y Ocampo, es la ausencia del amor como tema principal de la acción. Llama la atención esta ausencia, ya que como expliqué en el capítulo I, se trata de uno de los temas vinculados a la literatura escrita por mujeres, para mujeres y protagonizada por mujeres, valga la redundancia. Además, salvo en las novelas clásicas mencionadas en páginas anteriores, el tema amoroso se ha ido viendo relegado por el erotismo, llegando a ser eliminado como tema principal de las novelas y los cuentos.

Esto es consecuencia de la ampliación del mundo cotidiano de la mujer, cada vez menos interesada en ese tema amoroso. No es que no aparezca, lo que sucede es que es uno de los hilos argumentativos del mismo, pero no el central. Si este tema aparece en textos que no se centran en la desmitificación, en estas autoras resulta ser tratado de manera indiferente, e incluso cuando aparece como tema principal se trata más de una obsesión patológica que de una relación amorosa y romántica, literariamente hablando. En el caso de Silvina Ocampo se halla en bastantes de sus cuentos, aunque su existencia se ve marcada por rivalidades, matrimonios de conveniencia, desidia, amantes y sobre todo, por personajes desencantados con el mundo. No presenta el amor al modo de las novelas románticas y sus personajes se alejan bastante de la perfección requerida por este tipo de novelas, ya que lo que se realzan son sus imperfecciones y su crueldad, así como la imposibilidad de alcanzar final feliz.

Sin embargo, Shua juega con los finales felices de la tradición para mostrar su infelicidad tras la boda. Juega con los cuentos tradicionales y el concepto de amor eterno quebrándolo desde sus cimientos, presentando personajes incompatibles en la vida cotidiana que no consiguen sobrevivir al tiempo. Incluso añade la posibilidad del divorcio en algún matrimonio principesco que rompa con el concepto del amor para toda la vida; así como los modelos que suponen estos personajes destinados a ser aparentemente felices.

- **De la selección de las autoras y los textos: de los cuentos fantásticos al microrrelato**

Con esta breve sinopsis pretendo presentar los dos capítulos dedicados a las dos autoras argentinas, que se centran en la perversión y desmitificación partiendo de los conceptos argumentados anteriormente. Para ello, he seleccionado una serie de cuentos representativos de ambas. No se pretende un estudio monográfico exhaustivo de ninguna de las dos escritoras, sino más bien el estudio de una serie de textos representativos por el alejamiento de la norma y que han sido consolidados desde la perversión del canon masculino.

En ambas queda clara la influencia masculina y su sucesiva manipulación, aunque desde ámbitos distintos, ya que Shua se centra en las fuentes literarias mientras que Silvina Ocampo que por supuesto bebe de estas mismas fuentes, asume un papel distinto: juega con el cuento fantástico siguiendo la idea de Borges y Bioy Casares sobre la literatura fantástica⁵⁸,

⁵⁸ No entraré en este tema ya que no es el que centra esta investigación. No obstante, remito al prólogo que ambos escribieron en 1940 para su *Antología de la literatura fantástica*.

añadiendo elementos de femineidad que rompen con los narradores masculinos de su época.

Lo que más las diferencia es la técnica, ya que los microcuentos de Ana María Shua tienen más libertad concediéndole un aire irreverente y jocosos que rompe con la tradición tanto en formas como en temas. Shua escribe reflexiones textuales, en muchos casos, que se mueven entre el relato y el poema, jugando con los dobles sentidos, los silencios y lo dicho mientras rompe los conceptos heredados. Se podría hablar de cierta maldad narrativa, que también posee Ocampo de modo diferente, que a través del sarcasmo rompe con los esquemas y se recrea con los personajes tradicionales en apenas cinco líneas. De ahí que sea tan importante la originalidad como juego ingenioso que aspira a la carcajada.

El caso de Ocampo es diferente, puesto que su maldad narrativa se aleja del humor, ya que lo que pretende es conmocionar al lector a través del terror y el desconcierto que provoca la crueldad. Para conseguirlo se suele valer de al menos entre tres y cuatro páginas plagadas de oraciones malintencionadas que alteran la conciencia del receptor.

Con estos recursos, que desarrollaré a continuación, se consolida la perversión de este lenguaje femenino, alterando los modelos anteriores desde los cimientos: fuentes, técnicas narrativas o la concepción de los personajes.

CAPÍTULO I

LA DESMITIFICACIÓN DE LOS MODELOS FEMENINOS: ANA MARÍA SHUA EN *CAZADORES DE LETRAS*⁵⁹

Tradicionalmente, nuestra cultura ha generado todo un legado de folclore narrativo que ha sido transmitido generación tras generación y ha establecido los prototipos de personajes tan característicos como las princesas, los príncipes, las hadas o las brujas. Todo este ideario mitológico, bebido desde la más tierna infancia, construye una imagen irreal de lo que debe ser la vida y sus objetivos basados en los valores tradicionales de nuestro acervo cultural.

Pero no sólo los cuentos de hadas forman parte de esta visión del mundo que lo dulcifica, también transmiten valores sociales casi innatos al ser humano: si se piensa en la función de la mayoría de estos relatos, vemos como respetan el estamento social, prácticamente siempre se produce un matrimonio, previenen determinadas acciones censurables a través de la ejemplificación, hay elementos sobrenaturales que garantizan un desenlace medianamente adecuado o feliz). La mitología grecolatina y judeocristiana también juega un papel muy importante a la hora de poblar nuestra imaginaria colectiva. Por ejemplo, uno de los tipos más extendidos de la antigüedad clásica en la actualidad y que se

⁵⁹ Se trata de una recopilación de minificciones de la autora que reúne sus textos más relevantes.

mantiene, pese a que su vigencia es relativa, es el mito de Ulises identificado con el hombre de una relación romántica, que va y viene mientras la mujer, Penélope, espera a que la formación del héroe termine.⁶⁰ También hay múltiples

⁶⁰ Pienso por ejemplo en “Penélope”, la famosa canción de Serrat, que muestra una mujer que espera a su amante, estancada, invariable, bebiendo del ayer, incapaz de reconocer al hombre que retorna a su lado pues no es el que ella dejó marchar:

Penélope,
con su bolso de piel marrón
y sus zapatos de tacón
y su vestido de domingo.
Penélope
se sienta en un banco en el andén
y espera que llegue el primer tren
meneando el abanico.
[...]
Pobre infeliz
se paró tu reloj infantil
una tarde plomiza de abril
cuando se fue tu amante.
Se marchitó
en tu huerto hasta la última flor.
No hay un sauce en la calle Mayor
para Penélope.

Penélope,
tristes a fuerza de esperar,
sus ojos, parecen brillar
si un tren silba a lo lejos.
Penélope
uno tras otro los ve pasar,
mira sus caras, les oye hablar,
para ella son muñecos.

Dicen en el pueblo
que el caminante volvió.
La encontró
en su banco de pino verde.
La llamó: “Penélope
mi amante fiel, mi paz,
deja ya
de tejer sueños en tu mente,
mírame,
soy tu amor, regresé”

Le sonrió
con los ojos llenitos de ayer,
no era así su cara ni su piel.
“Tú no eres quien yo espero
Y se quedó
con el bolso de piel marrón

referencias religiosas a la hora de caracterizar haciendo referencia a Dios o al Diablo y sus múltiples nombres, números mágicos (dentro de la tradición judía nos encontramos con la Cábala), libros sagrados (en realidad serían tres los que más influyen: *El Talmud*, *La Biblia* y *El Corán*), etc.



Actualmente, a estos mitos legados por la tradición, se deberían añadir los cinematográficos que estructuran nuestro repertorio imaginario. Hay una serie de películas que forman parte de estos modelos que ayudan a entender el mundo y que en cierto sentido beben de las fuentes tradicionales. Son herederas de ellas y mitifican el mundo. Me refiero por ejemplo a la *Guerra de las Galaxias*, que actualmente nos da los modelos del bien y del mal. Sus representaciones en el mundo son múltiples y entendibles para la mayoría de los seres humanos. Aparecen en libros, películas, series y se conoce el referente. Son nuevos conceptos de mitificación que se añaden a los tradicionales, incluso puede que más, pues la influencia del cine en la vida y en otras expresiones del arte como la literatura

y sus zapatitos de tacón
sentada en la estación.”

Esta canción no es más que la reinterpretación del mito de Penélope, aunque en esta ocasión no tiene el final conocido: Ulises se vuelve a marchar sin recuperar Ítaca, pues el tiempo que ha pasado lejos de ella ha sido determinante para que no lo reconozca. Lo mismo sucede en el mito, aunque más adelante explicaré el recurso que utiliza el héroe para ser identificado.

es cada vez mayor; por el contrario, se está perdiendo la difusión de los cuentos tradicionales, aunque también se transmiten gracias a este formato.⁶¹ Esta fotografía muestra parte de la publicidad del “Homenaje al maestro” que sería ininteligible sin tener como base *Star Wars*.

Por lo tanto, el ser humano como tal es creador de mitos, los necesita para explicar su mundo y por consiguiente, también los desmitifica cuando quedan desfasados, manteniéndose como modelo.

Uno de los mitos que más se tiende a olvidar o más bien a transformar es el de las princesas. “Todas íbamos ser reinas” de Gabriela Mistral, muestra la primera fase de la vida de las mujeres criadas y adoctrinadas a través de los cuentos, cuyo fin es educar a la mujer para ser esposa:

Todas íbamos a ser reinas,
de cuatro reinos sobre el mar:
Rosalía con Efigenia
y Lucila con Soledad.

En el valle de Elqui, ceñido
de cien montañas o de más,
que como ofrendas o tributos
arden en rojo y azafrán.

Lo decíamos embriagadas,
y lo tuvimos por verdad,
que seríamos todas reinas
y llegaríamos al mar.

Con las trenzas de los siete años,
y batas claras de percal,
persiguiendo tordos huidos

⁶¹ La dulcificación que Disney ha realizado de los cuentos de hadas es la más difundida entre el mundo infantil, llegándose incluso a perder el verdadero referente de la historia relatada por el folclor popular. Esta dulcificación hace que pase a un segundo plano una de las principales funciones de este folclore, advertir de los peligros que acechan en este mundo. Los cuentos que se venden actualmente en las tiendas han sido despojados de su crueldad, de su perversidad para proteger la inocencia de nuestra infancia.

en la sombra del higueral.

De los cuatro reinos, decíamos,
indudables como el Korán⁶²,
que por grandes y por cabales
alcanzarían hasta el mar.

Cuatro esposos desposarían,
por el tiempo de desposar,
y eran reyes y cantadores
como David, rey de Judá.

Y de ser grandes nuestros reinos,
ellos tendrían, sin faltar,
mares verdes, mares de algas,
y el ave loca del faisán.

Y de tener todos los frutos,
árbol de leche, árbol del pan,
el guayacán no cortaríamos
ni morderíamos metal.

Todas íbamos a ser reinas,
y de verídico reinar;
pero ninguna ha sido reina
ni en Arauco ni en Copán.

Rosalía besó marino
ya desposado en el mar,
y al besador, en las Guaitecas,
se lo comió la tempestad.

Soledad crió siete hermanos
y su sangre dejó en su pan,
y sus ojos quedaron negros
de no haber visto nunca el mar.

En las viñas de Montegrande,
con su puro seno candeal,
mece los hijos de otras reinas
y los suyos no mecerá.

Efigenia cruzó extranjero
en las rutas, y sin hablar,
le siguió, sin saberle nombre,
porque el hombre parece el mar.

Y Lucila, que hablaba a río,

⁶² En este poema a parte de la alusión a los cuentos de hadas, también se hace referencia a los libros sagrados.

a montaña y cañaveral,
en las lunas de la locura
recibió reino de verdad.

En las nubes contó diez hijos
y en los salares su reinar,
en los ríos ha visto esposos
y su manto en la tempestad.

Pero en el Valle de Elqui, donde
son cien montañas o son más,
cantan las otras que vinieron
y las que vienen cantarán:

“En la tierra seremos reinas,
y de verídico reinar,
llegaremos todas al mar”. (Olivio Jiménez, 2002: 77)

En el poema se muestra lo que iban a ser, reinas con reinos hasta el mar. Es la mitificación de estas heroínas que en la infancia fueron educadas a través de estos modelos. La princesa equivale a la novia y, por lo tanto, la reina a la esposa. Todo príncipe azul (que heredará el trono y será rey, por consiguiente esposo) va acompañado de un reino cuyo referente es el hogar, la casa familiar.

En este poema se observa cómo se desmenuzan los sueños de estas mujeres, que van cayendo ante la imposibilidad de ser reinas y cada una de ellas sucumbe ante la realidad del mundo; en lugar de príncipes hay marineros (que también es un referente mitificado, en el sentido del hombre inestable que se aleja de la seguridad de un hogar y que, como marca la tradición, debe dejar un amor en cada puerto). Si el príncipe-rey es el objetivo, es lo propuesto por los cuentos, lo que ellas creen que van a tener, la realidad es otra, pues no hay príncipes que encontrar.

La última estrofa, tal vez la más reveladora, muestra la estructura cíclica del mundo, pues lo que creyeron estas cuatro mujeres en la infancia es lo que

trasmiten a la siguiente generación, sabiendo por experiencia que esos cuentos de la infancia no existen.

Sin embargo, la desmitificación va aumentando según pasa el siglo XX y no se centra sólo en la caída del príncipe y la princesa, sino también en la de las madrastras o los siete enanitos. Es muy revelador, de nuevo, para este caso *Casa de geishas*, *La sueñera* o *Botánica del caos* de la autora argentina Ana María Shua que en sus páginas contiene una colección de microcuentos o microficciones basadas en la perversión de estos mitos, si es posible pervertir más el folclore de los cuentos tradicionales.

Esta perversión se apoya tanto en la desmitificación como en la sorpresa que produce al lector, en la sensación de inquietud que provoca la lectura de los mismos, junto a la ironía que marca la nueva versión del mito y la revisión del personaje conocido, transformando el tipo en una adaptación más susceptible de entendimiento para el siglo XXI. A su vez, esta revisión hay que establecerla atendiendo a los diversos modelos, pues pese a que todos forman parte de nuestro imaginario colectivo, la influencia de los mismos se estructura de forma diferente.

Sin duda esto se debe al origen de los referentes, que por mucho que unifiquemos y englobemos como cuentos, distan mucho de tener una unidad. Como lectores estamos acostumbrados a englobarlos dentro de este subgénero, pues forman parte de nuestra cultura, pero su transmisión ha sido diferente;

por consiguiente, a través de su origen y transmisión, podemos estructurar estos cuentos y comprender su importancia social en:⁶³

- a) Los cuentos de hadas: este grupo comprende todos los cuentos que provienen del folclore europeo y que tradicionalmente se transmitieron de forma oral a través de los tiempos, hasta que en el siglo XIX fueron recopilados por los hermanos Grimm, Andersen y otros autores menos conocidos. Este grupo, que probablemente es el que más calado social tiene, está compuesto por cuentos con un elemento mágico recurrente que transforma el mundo y con personajes planos que simbolizan el bien y el mal. Sin duda, dentro de los cientos de cuentos que podemos encontrar dentro de este grupo hay tres que estructuran la imaginería colectiva: *Blancanieves*, *La Bella Durmiente* y *La Cenicienta*.
- b) Cuentos de la tradición oriental: este grupo, también descendiente de la tradición oral, en nuestro caso sobre todo árabe, recoge cuentos infantiles con elementos mágicos que en su mayoría han sido extraídos de *Las mil y una noche*. Los cuentos que más han trascendido son sobre todo *Aladino*⁶⁴ o *Alí Babá y los cuarenta ladrones*.
- c) Narraciones modernas: sustituyo cuento por narraciones en este apartado ya que muchos de los modelos pertenecen a otros géneros y por ejemplo, en el caso de *Peter Pan* hay dos versiones que se considerarían cuento, más la obra de teatro. Por tanto, el último grupo incluido como modelo en el colectivo,

⁶³ Aquí me refiero sólo a los cuentos, otras tradiciones se recogen antes como la bíblica o la homérica, por lo que plantean menos problemas.

⁶⁴ El genio de la lámpara maravillosa es muy recurrente como referente tradicional y forma de ejemplificación, pues los deseos suelen tener una consecuencia terrible. Si esto se unifica con la tradición europea, se llega a la conclusión de que toda magia en los cuentos folclóricos conlleva un precio a pagar.

está compuesto por cuentos creados entre el siglo XIX y XXI. Esto no quiere decir que tenga menos calado social, más bien todo lo contrario, lo que supone es que sus personajes no encajan exactamente con el modelo de cuentos orales. Por lo demás, cuentan con elementos mágicos o sobrenaturales y sus protagonistas establecen modelos y patrones como en los tradicionales. Los cuentos más relevantes dentro de este grupo son sin duda *Peter Pan* y sobre todo *Alicia*.⁶⁵ A este grupo también se podría añadir el vampiro romántico que parte de *Drácula* de Bram Stoker; la ciencia ficción que nace con *Frankenstein* de Mary Shelly o las narraciones de terror que parten de Lovekraft o Edgar Allan Poe.

1. La fascinación femenina por los cuentos tradicionales:

La mayoría de los cuentos folclóricos mencionados anteriormente fueron creados sin duda para un público femenino y sobre todo para su educación, por eso transmiten valores tradicionales que condicionaban el desarrollo de la sociedad como el matrimonio que sin duda representaba el final feliz de cada cuento. La recompensa a los buenos actos de cada personaje femenino en los cuentos de hadas es el final feliz encarnado en un buen matrimonio (todas las heroínas se casan con príncipes dueños de castillos y poseedores de riquezas⁶⁶), de ahí que sea necesaria una desmitificación ante la caída de esos valores a lo largo del siglo XX ya consolidados en la actualidad.

⁶⁵ Ana María Shua desmitifica los cuentos tradicionales, por lo que de este grupo a penas se encuentra en su obra.

⁶⁶ Como expuse en la Introducción, el mundo romántico suele estar profundamente enlazado con el valor del dinero que ya aparece en la literatura folclórica y continúa en la novela romántica, llegando incluso más allá.

1.a) La desmitificación de los cuentos tradicionales en Ana María Shua

Ana María Shua en *Casa de Geishas*, a través de sus microficciones trata de ordenar los tipos de mujeres que existen en el mundo conocido, de ahí que cada cuento contenga una protagonista que forma parte de la plantilla de ese *prostíbulo*⁶⁷ ficticio que de una forma u otra clasifica el mundo. Para conseguir este efecto, parte de estos modelos tradicionales a los que se ha recurrido a través de los siglos para explicar lo que nos rodea, de tal forma que la ficción crea más ficción, véase el siguiente texto:

EL RECLUTAMIENTO

Las primeras mujeres se reclutan aparentemente al azar. Sin embargo, una vez reunidas, se observa una cierta configuración en conjunto, una organización que, enfatizada, podría convertirse en un estilo. Ahora la madama busca a las mujeres que faltan y que ya no son cualquiera sino únicamente las que encajan en los espacios que las otras delimitan, y a estas alturas ya es posible distinguir qué tipo de burdel se está gestando y hasta qué tipo de clientela podría atraer. Como un libro de cuentos o de poemas, a veces incluso una novela. (Shua, 2009: 263)

▪ De princesas y batracios: *La princesa y la rana* o *El príncipe rana*

Uno de los cuentos a los que más recurre Ana María Shua es al “Príncipe rana” recogido por los hermanos Grimm, que sin duda es uno de los cuentos tradicionales más mencionados también en la televisión y más reconocido por los lectores⁶⁸. Este texto narrativo presenta a un príncipe encantado que ha sido

⁶⁷ La cursiva es mía.

⁶⁸ En contraste con este hecho, apenas existen ediciones modernas del mismo y no se encuentra prácticamente en ninguna de las colecciones de cuentos de los hermanos Grimm, por lo que su difusión, al menos en lengua española, se produce oralmente. Contrasta con otras de las obras versionadas por la autora, que cuentan con múltiples versiones y modos de difusión; por lo que

transformado en rana y que retornará a su forma humana cuando sea besado por una princesa, por lo que en la tradición oral, la rana trata de engañar a la princesa para conseguir ser aceptado por ella:⁶⁹

Para princesa muy lectora

A tal punto están previstos todos los deseos y provisto todo lo necesario para satisfacerlos, que se incluye entre el personal un sapo bien alimentado para princesas que deseen experimentar ciertos trucos o intentar mutaciones. Después de veinte princesas se lo reemplaza por uno recién salido del estanque. De acuerdo con el resultado de las experiencias, al anterior se lo entierra o se le rinde pleitesía. (Shua, 2009: 310)

En este “burdel” que lo ofrece todo, uno de los atractivos es el sapo, ese sapo que será besado por mujeres que juegan a ser princesas, mientras que en la versión de los Grimm la princesa convivió durante tres días con el príncipe-rana antes de que el mismo se transformara en humano. Esta nueva versión ofrece un nuevo concepto, pues el sapo -el príncipe encantado- forma parte de la plantilla del prostíbulo y las princesas son clientes del sapo⁷⁰. El contexto en sí mismo, el que una mujer pague por besar un sapo, ya desmitifica el cuento de hadas, lo pervierte en dos sentidos, primero porque resulta absurdo que una mujer bese a un sapo (hay que recordar que en el cuento tradicional el sapo mostraba aptitudes humanas o estaba humanizado, por lo que hablaba y engañaba a la princesa e incluso al rey para conseguir ser aceptado en la corte).

en este apartado he tenido que recurrir a un documento electrónico: http://edurioja.es/aprenderleyendo/wp-content/uploads/sites-10-2014-03-3-Texto-narrativo_El-pr%C3%ADncipe-rana-Los-hermanos-Grimm.pdf

⁶⁹ Es muy común en la actualidad que las mujeres recurran a este cuento cuando hablan de hombres que no son príncipes. Hablan de ranas, pues no son lo que esperaban.

⁷⁰ Esta reinterpretación vuelve a aparecer en una reinterpretación de Blancanieves, en el que son los príncipes los que hacen cola para despertar a la princesa.

Segundo, el sapo-príncipe encantado es prostituido, es decir, que las mujeres que pagan se están engañando a sí mismas, al contrario que en el cuento de hadas, pues era el príncipe-sapo el que engañaba a la princesa.

Sin embargo, el acuerdo comercial que plantea Shua, se mantiene desde los Grimm, ya que la rana consigue irse con la princesa por un pacto, la rana recupera la “pelota de oro” de la protagonista a cambio de poder vivir con ella en el palacio.

En otra posterior revisión del texto (contando la anterior aparecen unas seis revisiones del mito) se da un giro más a la historia, que quita culpabilidad al sapo, es decir al hombre:

Sapo y princesa I

Si una princesa besa a un sapo y el sapo no se transforma en príncipe, no nos apresuremos a descartar al sapo. Los príncipes encantados son raros, pero tampoco abundan las verdaderas princesas. (Shua, 2009: 341)

Otro concepto a tener en cuenta es que puede que no sólo falle el príncipe, sino también la princesa. Generalmente, las mujeres se presentan como las heroínas del cuento, pero no hay tantas princesas, del mismo modo que los príncipes encantados existen en un número limitado. Ana María Shua propone dudar de la calidad de ambos personajes, no sólo de la rana, pues ambos ejemplares, rana y princesa, son difíciles de encontrar basándonos en los valores que deben poseer estos personajes más allá de la nobleza: honor, bondad, generosidad... Por consiguiente, es tan difícil ser un príncipe como una princesa.

Este planteamiento tan innovador da la vuelta al concepto de la búsqueda del príncipe azul. Gabriela Mistral sólo hablaba de la decepción de esas mujeres que no fueron reinas. En este cuento se añade la posible decepción de la rana que no pudo ser príncipe pues no encontró su princesa. Es decir, en este contexto no sólo busca la princesa-mujer, el sapo-príncipe-hombre también.

Posteriormente, en sucesivos cuentos, continúa jugando e ironizando con el príncipe rana y la princesa besadora, con los efectos de su poder, con besar y transformar hasta límites insospechados:

Sapo y princesa IV

Envalentonada por su primer éxito con el sapo, la princesa dedica sus días a besar a los burros, a las arañas, a los buitres, a los gusanos, a los jabalíes, a las víboras, a los caracoles y a los palafreneros, obteniendo, hay que reconocerlo, alguna ocasional transformación (bajo la celosa mirada del príncipe): un jabalí convertido en víbora, algún buitre que pasa a ser caracol, y la siempre renovada esperanza de los palafreneros, que sueñan con transformarse en herederos al trono. (Shua, 2009: 344)

La ironía sirve para pervertir a este personaje femenino que se sale de la norma. En su papel estaba destinada a transformar al sapo en príncipe heredero, pero la princesa, engrandecida por su poder, se dedica a besar a todo animal que encuentra para experimentar y quizás encontrar otros príncipes con que sustituir al primero, mientras éste se convierte en espectador celoso de la escena. En el cuento original, la princesa es obligada a aceptar a la rana, pues ha dado su palabra:

Al día siguiente la rana fue a palacio y el rey la dejó entrar diciendo: - Princesa, has dado tu palabra y ahora debes satisfacer los deseos de tu rana. La palabra real debe ser mantenida. ¡Si has hecho una promesa, respétala!

Por tres días la princesa no tuvo más remedio que dejar a la rana comer en su plato y dormir en su cama. El bicho le daba tanta repugnancia que ni siquiera se atrevía a tocarlo y después de tres días lamentaba con amargura su promesa.⁷¹

Como se ve en la versión tradicional, la joven no besa al sapo en ningún momento, por lo que este poder es introducido por influencia de otros cuentos. Si retornamos a “Sapo y princesa IV”, la princesa entusiasmada por el primer éxito, por el primer beso, se deja seducir por ese extraño poder y sigue besando.⁷² De ahí la esperanza de los “palafreneros” que ven la oportunidad de su ascenso social, una forma de alcanzar el trono⁷³. Hay que añadir, que en el cuento original la rana había sido un príncipe, es decir, el hijo de un rey, antes de ser condenado por “un hada malvada” a vivir y croar en los estanques:

Pero cuando amaneció al día siguiente, en vez de horrible rana, un hermoso príncipe había aparecido en su cuarto. Le contó que estaba bajo el encantamiento de un hada malvada -dijo- sólo podía liberarme la joven que cumpliera mis deseos. Te agradezco de todo corazón que hayas roto el encantamiento; te quiero mucho y pido que te cases conmigo.⁷⁴

Esta deformación de la princesa tradicional, que una vez transformado el sapo en príncipe se casaba con él -lógicamente era un príncipe encantado que no una rana- como se ve en el fragmento anterior de la versión de los Grimm,

⁷¹http://edurioja.es/aprenderleyendo-wp-content/uploads/sites-10-2014-03-3-Texto-narrativo_El-pr%C3%ADncipe-rana-Los-hermanos-Grimm.pdf (20-09-2014)

⁷² Originariamente, salvo *La bella durmiente*, en ningún cuento aparece el “beso” como un elemento mágico capaz de romper cualquier hechizo. Pese a esto, durante el siglo XX se ha convertido en una invariable en casi todos los cuentos de hadas.

⁷³ Este ascenso social también se contempla dentro del primer grupo de cuentos tradicionales, de hecho los hermanos Grimm los recogen en *Rumpelstikin*, donde gracias a la magia y al pacto con el hechicero, la hija de un simple molinero acaba siendo reina. Este tipo de matrimonio desigual se ve siempre en mujeres que se acaban casando con príncipes o reyes, no en el caso contrario. De nuevo la recompensa ante un buen comportamiento.

⁷⁴ http://edurioja.es/aprenderleyendo-wp-content/uploads/sites-10-2014-03-3-Texto-narrativo_El-pr%C3%ADncipe-rana-Los-hermanos-Grimm.pdf (20-09-2014)

contrasta también con la última versión de este cuento que aparece en *Casa de geishas*, según el cual, si el poder lo tiene la princesa, tal vez sea ella la hechicera que conjuró a una rana para que fuese un príncipe:

Sapo y princesa V

Considerando la longitud y destreza de su lengua, la princesa se interroga sobre su esposo. ¿Fue en verdad un príncipe antes de ser un sapo? ¿O fue en verdad sapo, originariamente sapo, a quien hada o similar concediera el privilegio de cambiar a forma humana su batracia estirpe si obtuviera el principesco beso? En tales dudas se obsesiona su mente durante los sudores del parto, un poco antes de escuchar el raro llanto de un bebé renacuajo. (Shua, 2009: 345)

Esta reversión de la autora argentina crea nuevas perversiones que no estaban en el cuento original. La princesa sin nombre propio, prototipo total de su especie -sin particularizar como Cenicienta o Blancanieves- introduce elementos que van más allá del final tradicional, es decir, la boda. Aporta datos sobre el origen del príncipe y sobre sus cualidades “linguales” que hacen plantearse a la esposa si su marido fue humano antes de besarlo y que no fuera príncipe encantado, más sí rana encantada.

Una vez realizada la metamorfosis, ella duda de la especie del hombre por la “longitud y destreza de su lengua”, insinuando su similitud con los batracios que habitan en los pantanos. No incluye ningún dato sobre dichas destrezas que se pueden suponer amatorias, en una nueva ironía narrativa. La inocencia de la princesa, aquí no se duda de que lo sea, se intensifica al pensar en “hadas” como responsable de la fabulosa metamorfosis de su esposo que queda confirmada con el nacimiento del hijo, un híbrido de humana y sapo.

De nuevo desmitificación de la princesa que besó una rana, que se convirtió en príncipe, que se casó con él, para descubrir en el momento definitivo, en el más importante, en el momento culmen, que siempre fue rana⁷⁵. Siguiendo esta temática, pero esta vez en *La sueñera*, la autora vuelve a este juego del príncipe y la rana:

150

Este es el cuento de un príncipe convertido en sapo reconvertido en príncipe por el beso de una princesa con la que comete matrimonio solo para descubrir que ella tiene -sorpresa y dulzuras de la convivencia- la costumbre extraña de atrapar mosquitos con su larga lengua, o el cuento de una rana convertida en princesa reconvertida en rana por el abandono de un indignado desagradecido príncipe, todo depende, en fin, de qué lado se lo mire. (Shua, 2009: 160)

Esta vez, la duda se encuentra en el príncipe, que primero fue humano y después rana, sobre su mujer, la princesa que le transformó en hombre de nuevo. Pero una vez abandonados los estanques, el príncipe observa que su esposa no se comporta como una mujer al percatarse de que caza mosquitos con su lengua. Esta vez la princesa es la que originariamente pudo ser un batracio (ya se especulaba con lo de las princesas verdaderas en una de las primeras versiones analizadas del cuento) o simplemente, fue abandonada previamente por otro príncipe que salió rana.

⁷⁵ Aquí se vuelve al concepto utilizado en la actualidad del “hombre que sale rana” en lugar de “príncipe”, pues la rana simboliza al hombre que no es lo suficientemente bueno. En el caso de este cuento se muestra de forma literal.

- **De zapatos, hermanastras y príncipes fetichistas: *La Cenicienta*.**

Uno de los cuentos tradicionales más versionados a lo largo de la historia es *Cenicienta*, cuya protagonista pierde un zapato de cristal que el príncipe recoge y utiliza como instrumento para encontrarla. La versión más conocida actualmente es la de Disney (1950) que dulcifica bastante el cuento, pues en las versiones más antiguas del mismo, las hermanastras de Cenicienta llegan a cortarse el pie con tal de desposarse con el príncipe.

Múltiples versiones se acumulan en torno a esta narración que sin duda es una de las más populares entre la población infantil femenina⁷⁶. Una de las recopilaciones más conocidas en la literatura occidental es la del francés Charles Perrault, recogida en 1697 y perteneciente a la tradición oral. Sin duda, se trata de la que más ha trascendido con el título *Cenicienta o El zapatito de cristal*. Anterior a ella es la del italiano Giambattista Basile: *La Gata Cenicienta*, que bebe de la tradición juliana y que estaba escrita en “napolitano” e incluida en la obra *Pentamerón*⁷⁷.

Posteriormente, en Alemania, aparece la versión de la Cenicienta (ANEXO- Texto 1) que forma parte de la colección de cuentos de hadas de los hermanos Grimm, conocidos como *Cuentos de la infancia y del hogar*. La versión del año 1812 de los Grimm varía sin embargo en muchos detalles de la francesa,

⁷⁶ *La Cenicienta* es uno de los cuentos más antiguos de la tradición literaria europea ya que la primera vez que aparece recogida es en Herodoto y está ambientada en Egipto; de hecho, se piensa que proviene de uno de los ritos dedicados a la diosa Afrodita. Posteriormente, es recogida por Estrabón y pasa a Roma gracias a Claudio Eliano. Incluso existe una versión china con sus particularidades culturales, tal y como me contaron algunas de mis alumnas cuando estaba viviendo en China.

⁷⁷ El *Pentamerón o El cuento de los cuentos o el entretenimiento de los pequeños* de Giabattista Basile es una recopilación de cuentos de hada basada en la tradición romana siguiendo la estructura del *Decamerón* y recogidos a finales del siglo XVI.

lo que no es extraño si se toma en cuenta que cada país europeo tiene su propia tradición oral del personaje.

Pese a todo y en contraposición a otros cuentos, la película introducida por Disney cambia el cuento dentro del colectivo popular. Además, la empresa americana recurre a la versión francesa, en contraste con otros cuentos como *Blancanieves*, de ahí que si en el siglo XIX son los hermanos Grimm los que más popularizan el cuento, en el siglo XX sea la versión de Perrault la más transmitida.

Las diferencias entre ambas versiones son muy relevantes, pues si atendemos a los hermanos Grimm descubrimos que no hay hada madrina, elemento clave en el cuento francés que mediante la magia ayuda a la joven para que pueda asistir al baile. *La Cenicienta* alemana recurre a unos pajarillos que se encuentran cerca de la tumba de su madre que le conceden lo que desea. Obviamente, el resultado es el mismo, pero el medio difiere.

Sin embargo, en esta versión encontramos hasta tres bailes, en contraposición a los dos bailes de Perrault y que en 1950 Disney reduce a uno solo. Otro elemento clave que varía entre las dos versiones literarias, es verdaderamente importante pues es uno de los recursos simbólicos del cuento que más han trascendido en el mundo literario: el zapatito de cristal. En el caso de los Grimm se trata de un zapato de oro.

En todas las versiones Cenicienta pierde el zapato y el príncipe lo utiliza para encontrar a su amada, pero en el caso alemán, al ser de oro, las hermanastras se cortan el pie y el príncipe se da cuenta por la sangre que

mancha el zapato. Para resumir y contrastar, podemos observar los siguientes elementos comunes y divergentes en el siguiente cuadro:⁷⁸

Cenicientas	Familia	Criatura mágica	Número de bailes	Zapato
Perrault	Padre, madrastra y hermanastras	Hada madrina	Dos	Cristal
Grimm	Madrastra y hermanastras	Pajarillo en la tumba de su madre	Tres	Oro
Disney	Madrastra y hermanastras	Hada madrina	Uno	Cristal

Como se observa en la tabla, en todas las versiones la joven ha perdido a su madre⁷⁹ y su padre se ha vuelto a casar con una mujer completamente contraria a la primera esposa, pues si la primera encarnaba la bondad, la segunda aparece descrita del siguiente modo en Perrault⁸⁰:

En cuanto se celebró la boda la madrastra enseñó su mal carácter. Le enfurecía que el encanto de su hijastra hiciera, que en comparación, sus

⁷⁸ En 2015 se ha estrenado otra película de *La Cenicienta*, también de Disney, que no he añadido al cuadro pues no presenta prácticamente diferencias con la película de dibujos animados original. Da más importancia a los padres de la joven, pero por todo lo demás, sigue la línea de Perrault (zapatos de cristal y hada madrina).

⁷⁹ Tanto en *Cenicienta* como en *Blancanieves* se observa la pérdida de la madre como causa de los males de las protagonistas que acaban siendo víctimas de su familia política.

⁸⁰ Sigo a Perrault puesto que considero que es el que influye más en Ana María Shua.

hijas parecieran aún más desagradables. Obligó a la muchacha a cumplir con los trabajos más penosos: lavar platos, trapear escaleras, arreglar los cuartos de la señora y las señoritas de la casa. (Perrault, 1982: 8)

Lo primero que hace la madrastra es condenar a la protagonista a la servidumbre en su propio hogar a favor de su propio beneficio y sobre todo, para favorecer a sus propias hijas. Desde el comienzo, se plantea una situación desigual resultado de la usurpación, pero si en el caso de Disney, Cenicienta era huérfana, una situación muy diferente descubrimos en esta versión francesa:

La joven dormía sobre un colchón de paja en una buhardilla. Las hermanastras tenían habitaciones con pisos de madera pulida, camas a la última moda y espejos en que podían contemplarse de cuerpo entero. La muchacha resistió todo sin quejarse ante su padre. Hubiera sido inútil: la segunda esposa lo dominaba por completo. (Perrault, 1982: 9)

Sorprende que el propio padre permita que abusen de su hija en favor de las hijastras, al que ya no se vuelve a hacer referencia⁸¹. Resalta el narrador siempre en todas las versiones que pese a la situación y la ropa que lleva la protagonista “era cien veces más hermosa que sus elegantes hermanastras” (Perrault, 1982: 9)⁸².

Una vez presentado el tema aparece el baile en el que el príncipe debe escoger esposa y al que por obligación (se trata de una orden del rey) acudirán todas las damas solteras del reino, pues se trata ante todo de que el príncipe decida y, de nuevo ordene, con quien se va a casar. Por supuesto, todas las

⁸¹ De nuevo un padre ausente que incumple con sus obligaciones, bastante presente en el folclore tradicional y uno de los temas más comunes del mismo.

⁸² En la mayoría de los cuentos tradicionales sobre este tema (joven perseguida por la familia que destaca por su bondad y belleza), se suele identificar belleza con bondad. Sin embargo, la belleza lleva a un buen matrimonio que no es otra cosa que poder.

jóvenes irán pues como dice Gabriela Mistral en su poema, todas quieren ser reinas y por consiguiente van a la fiesta. Por este motivo, es por el que aparece el hada madrina de Cenicienta, para que el príncipe pueda elegirla como esposa:

El hada madrina la tocó con su varita mágica. Al instante los andrajos de Cenicienta se cambiaron en un elegantísimo vestido de baile cubierto de joyas. Luego le dio un par de zapatitos de cristal, los más bellos del mundo. Así, vestida de gala, Cenicienta subió a la carroza. Su madrina le advirtió que por ningún motivo debía permanecer en el palacio después de la media noche: si al sonar las doce se quedaba un minuto más en el baile, su carroza volvería a ser calabaza, sus caballos ratones, sus lacayos lagartijas y su vestido guiñapo. (Perrault, 1982: 8)

En este fragmento, aparecen por primera vez uno de los elementos más importantes del cuento y la clave del desenlace, los zapatitos de cristal, cuya descripción destaca la belleza de los mismos. El narrador insiste en que pese a que Cenicienta es la más hermosa, también supera a las demás en elegancia y amabilidad.⁸³

Por otra parte, el momento clave del cuento no es otro que cuando la joven al escuchar las campanadas pierde el famoso zapato:

Al terminar la cena el príncipe fue de nuevo a su lado y le hizo toda clase de alabanzas. La Cenicienta estaba tan feliz que por poco se olvida de lo que le había dicho su madrina. Sin embargo, al sonar la primera campanada de las doce, se levantó y huyó con ligereza de ciervo. El príncipe la siguió pero no pudo alcanzarla: sólo recogió uno de los zapatitos de cristal que había perdido Cenicienta. (Perrault, 1982: 26)

⁸³ Pese a que en la versión de Disney no se relaciona con su familia en el baile, en la de Perrault destaca la generosidad de Cenicienta con sus hermanastras, a las que favorece con detalles que el príncipe ha tenido con ella.

En este relato cada miembro de la pareja tiene uno de los zapatos de cristal, para Cenicienta es la prueba de su identidad, mientras que para el príncipe es el modo de encontrar a la joven de la que se ha enamorado. El hijo del rey, tras interrogar a los guardias y a todos los que pudieron ver a la “princesa”, cambia de estrategia, pues al acabarse la magia todos vieron a “una joven harapienta”:

No se equivocaban: a los pocos días un heraldo proclamó que el príncipe se casaría con aquella muchacha a quien le quedara bien el zapatito de cristal. Primero lo intentaron las princesas, después las duquesas y tras ellas todas las damas de la corte.

Al fin el probador del zapatito llegó a la casa de las hermanastras. Ambas fracasaron en sus desesperados esfuerzos de ponérselo.

La Cenicienta estuvo un rato observándolas y reconoció su calzado.

-¿Podría ver si me queda?- Se atrevió a preguntar.

Las hermanastras se rieron de ella. El probador, en cambio, la miró atentamente y vio que era muy hermosa.

-Está bien -dijo-. Tengo órdenes de permitir que se lo prueben todas las jóvenes del reino. Siéntese por favor.

El zapatito de cristal se ajustó perfectamente al pie de Cenicienta. (Perrault, 1982: 29)

El final del cuento de hadas acaba con la boda de Cenicienta con el príncipe, una vez este encuentra a la joven. Además, para demostrar la generosidad y bondad de la protagonista, esta casa a sus hermanastras con miembros de la corte de su marido. Este hecho es muy importante, pues garantiza su propia supervivencia y la de sus hermanastras que han sido tan crueles con ella.⁸⁴

⁸⁴ No es el primer caso en el que aparece algo así, pues en capítulos anteriores comenté el caso de *Orgullo y Prejuicio*, novela en la que queda más patente la necesidad de un matrimonio por dinero (recordar que una mujer vale lo que su dote y un hombre su renta anual), el matrimonio de Elisabeth Bennet con el señor Darcy proporcionó a sus hermanas la posibilidad de casarse mejor. En este caso, la protagonista quería a sus hermanas, por lo que su generosidad no sorprende tanto como la de Cenicienta.

Retornando a *Casa de geishas*, aparecen hasta cuatro reinterpretaciones centradas cada una en uno de los aspectos tratados en la versión de Perrault: la primera se centra en el zapato perdido (sigue la versión francesa pues es de cristal y no de oro), la segunda en las demás Cenicientas (una nunca es suficiente), la tercera en las hermanastras y la última en los problemas psicológicos de Cenicienta.

En la primera revisión, destaca la ironía:

Cenicienta I

A las doce en punto pierde en la escalinata del palacio su zapatito de cristal. Pasa la noche en inquieta duermevela y retoma por la mañana sus fatigosos quehaceres mientras espera a los enviados reales. (Príncipe fetichista, espera en vano.) (Shua, 2009: 328)

La desmitificación de esta versión no gira en torno a Cenicienta, sino al príncipe que queda definido tan sólo con una palabra: “fetichista”, pues decide quedarse el zapato y no buscar a su dueña; mientras Cenicienta cumple su papel, esperar a los enviados reales para demostrar que el zapato de cristal es suyo. En esta revisión, la protagonista se convierte en un sujeto pasivo de la acción, en una “Penélope” que espera a que llegue su “príncipe”, más fascinado por el zapato que por la joven. En la versión tradicional que hemos visto con anterioridad, el príncipe se enamora de la joven en cuanto la ve y el zapato no es un objetivo en sí mismo. Ana María Shua pervierte al príncipe y al zapato, pues no cumplen el papel al que están destinados. Otra curiosidad, es que Cenicienta conoce su destino, sabe cómo debe terminar su historia, de ahí que espere a los enviados reales.

Sin embargo, nada puede hacer la protagonista ante esta perversión del príncipe, que prefiere el zapato a la posible esposa, fetichista en grado sumo, coleccionista de zapatos.

Los zapatos, como tal, son objetos que levantan grandes pasiones y obsesiones, asociados a la mujer y al erotismo suelen formar parte del fetichismo femenino o masculino. Los zapatos son a las mujeres lo que los deportivos a los hombres. Que el príncipe prefiera el zapato de cristal (zapato único sin duda, equivalente probablemente a un Manolo Blanic en nuestro mundo actual) antes que a la mujer, a la posible esposa, introduce un nivel de depravación que nunca se ha asociado a un príncipe sin nombre. Hay que tener en cuenta que no es el protagonista de la historia y se queda con el objeto que la resuelve, de forma que la pobre Cenicienta se queda sin zapato maravilloso, sin príncipe y siendo criada en su propia casa.

Es la inclusión del fetichismo en el personaje masculino lo que impide el final feliz que garantiza el cuento de hadas, de ahí la “espera vana”, pues el príncipe se queda con el zapato.

Pero si en la primera versión destaca el príncipe fetichista, en la segunda prima el éxito que garantiza dejar un zapato en la escalinata del palacio:

Cenicienta II

Desde la buena fortuna de aquella Cenicienta, después de cada fiesta la servidumbre se agota en las escalinatas barriendo una atroz cantidad de calzado femenino, y ni siquiera dos del mismo par para poder aprovecharlos. (Shua, 2009: 329)

El tema de esta revisión es la abundancia de zapatos, pues las demás mujeres siguen el mismo método que la primera para conseguir a su príncipe (al igual que el sapo era besado por las princesas). Nuevamente el efecto se consigue por exceso, pues perder un zapato de cristal era único; ese objeto de deseo de “Cenicienta I” era la marca de la criada que se convirtió en princesa. La abundancia de zapatos en la escalera vulgariza el hecho inigualable de un zapato único, creado para una única mujer.

Todavía se encuentra más desmitificación en el hecho de que ya ni tan siquiera el príncipe recoge el zapato que pierde la princesa huyendo de él, son los criados los que barren las escaleras. Tantas princesas como zapatos, que sin príncipe no son princesas, sólo mujeres que intentaron serlo, olvidando zapatos que ni siquiera pueden ser aprovechados por los sirvientes que los barren, ya que con la esperanza de que el príncipe las busque sólo dejan uno de los pares.

Más reveladora es todavía la siguiente versión, que da un giro metaliterario a la historia y transforma a las hermanastras en rivales reales para Cenicienta:

Cenicienta III

Advertidas por sus lecturas, las hermanastras de Cenicienta logran modificar, mediante costosas intervenciones, el tamaño de sus pies, mucho antes de asistir al famoso baile. Habiendo tres mujeres a las que calzan perfectamente el zapatito de cristal, el príncipe opta por desposar a la que consigna la historia de acuerdo a su dictado. (Shua, 2009: 330)

De nuevo el zapato, clave para reconocer a la futura princesa, es en cierto sentido la base del cuento: las hermanastras de Cenicienta, al conocer de

antemano la historia, deciden adaptar sus pies al zapato de cristal. En este caso, el objeto fetichista encaja a la perfección en tres mujeres. El realizarse una intervención quirúrgica recuerda a la versión de los hermanos Grimm, pues las famosas hermanas se amputaban parte del pie para que les sirviese el zapato, aunque son descubiertas. En este caso, hay un zapato para tres mujeres que supone tres posibles esposas y escoge “de acuerdo a su dictado” sin especificar cuál es la resolución del hombre.

De esta manera el cuento se retroalimenta desde el folclore, al basarse las hermanastras en sus fuentes literarias, en “sus lecturas”, para alterar su destino y ser capaces de manipular su propio cuerpo con tal de conseguir lo que desean: ser reinas. Al igual que el poema de Gabriela Mistral, ninguna consigue ser reina; sin embargo, en este caso el final se resuelve apelando a la voluntad del príncipe, que no es otra que la que “consigna la historia”. Al retornar a las lecturas tradicionales, las hermanastras vuelven a fracasar, pues la historia acaba con la boda del príncipe y Cenicienta, que ellos también conocen.

La revisión más interesante de esta figura es la que aparece en el último cuento, que se centra en la psicología de la princesa, en sus facultades emocionales y su interpretación del mundo:

Cenicienta IV

El problema degenera en esa identificación que hace la joven esposa entre su marido y la figura dominante de su infancia y adolescencia. Nada fuera de lo común en esta dupla que terminan por conformar esposo y madre, confundándose en una sola entidad exigente, amenazante, superyoica (en este caso príncipe-madrastra), en la frágil psiquis de Cenicienta. (Shua, 2009: 331)

De las cuatro versiones que aparecen de este cuento de hadas, este microrrelato es el primero que se refiere al personaje protagonista, a Cenicienta. En las anteriores reinterpretaciones, lo importante eran los zapatos, las hermanastras o las costumbres fetichistas del príncipe; ahora se centra en las asociaciones mentales de Cenicienta, en un diagnóstico psicoanalítico según el cual las dos figuras autoritarias de su vida tienden a identificarse en ese ejercicio "superyoico". Cenicienta, en este acto de identificación, iguala al esposo con la madrastra, por lo que el príncipe también es desmitificado, hay que recordar que en el primer caso decidió quedarse con el zapato al adherirle características de la personalidad de la madrastra.

En otra revisión, "Los enanos son mineros", se da un nuevo giro a esta figura tradicionalmente idealizada del príncipe azul que haría cualquier cosa por amor (matar gigantes, atrapar dragones, salvar princesas desvalidas, manejar la espada, bailar y dar besos de amor capaces de devolver la vida) al afirmar el narrador que "el Príncipe se acuerda algunas veces de su primera esposa y se pregunta cómo habría sido su vida si no se hubiera separado de Cenicienta" (Shua, 2009: 333). Por consiguiente, Ana María Shua no sólo añade rasgos de la personalidad de la madrastra al príncipe, va más allá en esta reinención principesca, creando un príncipe para dos princesas. Destruye de este modo el ideal del amor eterno, aunque es cierto que los príncipes de los cuentos no suelen estar individualizados y responden a rasgos generales y personajes tipos (herederos al trono, cumplen la mayoría de edad, buscan esposa, etc.)

Además, no hay que olvidar que las madrastras nunca han sido muy apreciadas dentro de la literatura infantil y que el folclore las identificaba con el antihéroe, con el personaje que frustraba el amor. Hay dos grandes madrastras dentro del mundo de los cuentos de hadas, una la de Cenicienta (que curiosamente sólo aparece en los textos de Shua a través de referencias en Cenicienta IV, cual lóbrego personaje fantasmal) y la de Blancanieves.

- **De princesas, reinas malvadas y enanos: *Blancanieves* desde los hermanos Grimm hasta *Casa de Geishas***

La influencia de *Blancanieves*⁸⁵ en la literatura occidental es verdaderamente notable, puesto que de todos los cuentos folclóricos tradicionales es el que más aparece en la memoria colectiva. Por consiguiente, *Blancanieves* es el cuento que más influye en la mayoría de las representaciones artísticas, de hecho es uno de los relatos más versionados desde el siglo XIX y además, uno de los cuentos que más se han recreado en el cine y la televisión. Para probar este hecho, no hay que buscar mucho ya que en los últimos cuatro años han aparecido tres películas (dos de Hollywood: *Mirror, Mirror; Blancanieves y la Leyenda del cazador*, y una española, *Blancanieves*) y una serie de televisión, *Érase una vez*, inspirada en los llamados cuentos de hadas, cuyos personajes principales son los protagonistas de *Blancanieves*.

⁸⁵ A lo largo de mi investigación he encontrado dos formas para escribir el nombre: Blanca Nieves en las versiones más fieles a los hermanos Grimm y anteriores a 1990, y Blancanieves en las más recientes. Yo utilizo el nombre junto porque considero que es una unidad y es como más aparece en las fuentes, pero cuando cito directamente de las obras lo transcribo tal cual aparece en las mismas.

Pese a la reciente recuperación del cuento, no se puede olvidar la versión de Disney que data de 1937, siendo la obra prima de Walt Disney. Destaco este hecho para resaltar la relevancia que tiene este cuento en la colectividad occidental, ya que cuando se piensa en folclore tradicional es el cuento más relevante y por tanto, el más influyente.

Una de las claves de esta narración es la crueldad frente a la inocencia que se puede observar desde los orígenes. Ya en el Romanticismo resultó demasiado cruel para los editores de los hermanos Grimm que transformaron uno de los personajes que convierten a este cuento en referencia literaria, la madrastra.

En el cuento primitivo no había madrastra. Era la propia madre de Blancanieves el personaje malvado. El resto del contenido era similar al que conocemos en la actualidad, pero el personaje clave era otro. La protagonista no era atormentada, perseguida e incluso “asesinada” por una mujer no perteneciente su familia directa, como en la actualidad. El folclore tradicional designó a la madre como malvada, como bruja, cosa que no es de extrañar ya que no sería el único caso, pues el mundo de los cuentos está plagado de padres y madres malvados, solo hay que pensar en *Hansel y Gretel*⁸⁶. Sin embargo, los editores decidieron cambiar el personaje, y se transformó en “la malvada

⁸⁶ El caso de este cuento es diferente, ya que en ningún caso es alterado por los editores de los hermanos Grimm y se mantiene por los padres. Pero no hay que olvidar que en este relato el que los padres abandonen a sus hijos está justificado, ya que no tienen comida y se mueren de hambre, por lo que la madre, en un acto de crueldad y supervivencia, decide abandonar a sus hijos. Parece que al estar justificado no es un delito tan grave como el de la madre de Blancanieves, aunque hay que insistir en que en ambos casos la crueldad procede de la madre, de una mujer. La diferencia entre ambos es patente, pero no hay que olvidar que en el segundo caso la madre ordena abandonar a los niños para que mueran en el bosque, mientras que en *Blancanieves* se ordena matar a la princesa.

madrastra de Blancanieves” que es central en el cuento y clave del éxito del mismo. Es la primera “dulcificación” que sufre esta historia.

La madrastra, incapaz de amar a la hija de su esposo, se transforma en uno de los personajes más malvados y crueles de la literatura. Con esta versión, todo cambia, pues la malvada no es exactamente una madre, no es una reina buena, sino una bruja malévola que es la perfecta antagonista de la princesa inocente.

Sin embargo, desde el comienzo del cuento, se aprecia otro de los elementos relevantes del mismo, la magia con dos vertientes, la buena y la mala. De nuevo, la contraposición del bien y del mal para educar a los niños, como base de todo cuento infantil, que simboliza a la madre como el bien y a la madrastra como el mal:

Hubo una vez, a mitad de invierno, en que los copos de nieve caían del cielo como si fueran plumas. Sentada a una ventana con marco de ébano, una reina estaba cosiendo. Y mientras cosía y miraba hacia afuera se pinchó el dedo con la aguja y tres gotas de sangre cayeron en la nieve. Y tan hermoso se veía el rojo sobre la nieve blanca que la reina se dijo en sus adentros: “¡Si yo tuviera una hija tan blanca como la nieve, tan encarnada como la sangre y tan negra como la madera de la ventana!”

Y poco tiempo después la reina tuvo una niña con el cabello tan negro como el ébano, y tan encarnada como la sangre, y tan blanca como la nieve, por lo cual la llamaron Blanca Nieves. Y al dar a luz a la niña, la reina expiró. (Grimm, 1982:10)

Como se percibe en la cita, en el principio de la narración destaca el deseo de la madre por elementos que otorgan belleza, mezclado con uno de los

ingredientes imprescindibles de los rituales mágicos tradicionales: la sangre.⁸⁷

En este caso hay una gota de sangre materna por deseo para su hija. La bondad de la reina queda reflejada en los dos únicos párrafos en los que aparece, marcados por el sacrificio, pues en el final del segundo ya muere para dar su vida por la de su hija, el acto de generosidad más grande desde los parámetros morales tradicionales. A fin de cuentas, se trata de una madre que se sacrifica por su única hija.

De esta forma, la versión de los hermanos Grimm otorga a Blancanieves la bondad de una madre ausente que no tenía el cuento tradicional. En contraste, en la primera aparición de la madrastra destaca la crueldad de la misma y presenta uno de los elementos clave de la historia que también permanece en la imagen colectiva, el espejo:

Quando hubo pasado un año el rey volvió a casarse. Su nueva esposa era una mujer muy bella, aunque soberbia y altanera, y no podía soportar que hubiese alguien más hermoso que ella. Tenía un espejo encantado, y cuando se paraba frente a él para mirarse decía:

-Espejo, espejo maravilloso,

dime tú por gentileza,

¿hay acaso en este reino

Quien me aventaje en belleza?

Entonces el espejo le respondía:

-Nadie, majestad, es rival de tu hermosura. (Grimm, 1982:10)⁸⁸

En el cuento de los Grimm, la presentación del rey es claramente negativa, ya que el primer dato que aportan al relato es que el monarca no ha

⁸⁷ La sangre es uno de los elementos claves que aparecen en la literatura tradicional. Los rituales mágicos necesitan sangre pues supone sacrificio. No solo en la literatura popular, ya que por ejemplo es uno de los elementos clave de la Liturgia en el cristianismo.

⁸⁸ Las palabras mágicas que cito proceden de una traducción de la versión de los hermanos Grimm que no son exactamente las mismas que las que aparecen en la película de Disney que sin duda alguna, son las más conocidas: "Espejo mágico, dime una cosa, ¿quién es en este reino la más hermosa? - Muy admirada es su belleza, majestad." (Ver *Blancanieves y los siete enanitos*)

cumplido con los dos años de luto que se debían guardar, por consiguiente, se salta una norma social. Pero la descripción del mismo es nula, pese a ostentar el poder y siendo un cuento medieval basado en una jerarquía feudal. A continuación, el narrador describe a la nueva esposa del rey que no destaca por sus valores morales que ni tan siquiera se nombran, sino por su belleza, que simboliza la tentación. La bruja tienta al rey y consigue ser reina por su belleza. Posteriormente se añaden otro tipo de adjetivos calificativos, pero lo que más caracteriza a esta mujer no es otra cosa que el peor de los pecados capitales, la soberbia.⁸⁹

Hasta este momento, la descripción de la reina (así es como es denominada en la versión de los hermanos Grimm)⁹⁰ no incluye nada que nos haga pensar en la magia, hasta que el espejo habla y permite deducir que es una bruja. El espejo hace pensar en la maldad de esa mujer que ha engañado al rey con su belleza, pues lo que sí manifiesta claramente el narrador es que se trata de un objeto encantado, mágico. Es muy importante que este objeto sea un espejo ya que es un elemento relacionado tradicionalmente con la magia y esto persiste en la actualidad.⁹¹A su vez, se trata de un objeto que refleja la cara

⁸⁹ Según los valores morales cristianos, la soberbia es uno de los peores pecados pues es el origen de todos los demás.

⁹⁰ La mayoría de las versiones mantienen a este personaje como la reina, sin añadirle un nombre propio, pero casi todo el mundo cuando piensa en el cuento utiliza “madrastra de Blancanieves”. Una de las aportaciones principales de *Érase una vez*, la serie de televisión mencionada anteriormente, es darle un nombre a este personaje, Regina; considero que es un gran acierto y que caracteriza perfectamente al personaje.

⁹¹ Los espejos se han vinculado con la magia tradicionalmente y se han considerado puertas entre mundos, por ejemplo en *Alicia a través del espejo*. Hay muchas supersticiones en torno a los mismos como los siete años de mala suerte si se rompen. Incluso aparecen en las leyendas urbanas actuales, como en el caso de *Bloody Mary*, según la cual, al decir Bloody Mary tres veces delante de un espejo, la misma saldrá del espejo para matarte. Se trata de una línea argumental común ya que presenta múltiples versiones; por ejemplo, en una de ellas es una niña que murió

exterior del ser humano, lo superficial, lo que se muestra a los demás. Y esto es lo que interesa a la reina, la imagen. Por eso, la reina es un personaje superficial capaz de realizar el peor de los actos, cuando el espejo, que siempre dice la verdad⁹², cambia de opinión. Pues Blancanieves es más joven y llega a ser más hermosa que la reina gracias a su madre. Este es el origen de todos los males que persiguen a la princesa, que no ha cometido ningún crimen.

Nada se sabe del rey, que no vuelve a aparecer. Pero lo más relevante es que el espejo cambia de opinión y tras el consabido conjuro afirma: “Nadie, majestad, te aventaja en esta sala,/pero nadie es más hermosa que Blanca Nieves.” (Grimm, 1982: 10)⁹³. Este es el punto de inflexión en la acción narrativa, pues la reina decide que debe matar a su enemiga que apenas es una niña. El lector se da cuenta por primera vez de lo terriblemente cruel que es la madrastra.

Sin embargo, este personaje es el eje de la acción del cuento, es el personaje que origina la trama argumental y según sus sucesivas versiones, cada vez se profundiza más en la madrastra, convirtiéndose en una de las claves de la supervivencia de esta narración folclórica en la colectividad.

Hasta este punto coinciden todas las versiones que parten de los Grimm. El motivo de la ira de la reina es siempre el mismo en las variantes escritas.⁹⁴

delante de un espejo y su alma queda atrapada en él; en otra, la enterraron viva, etc. Lo que siempre coincide es el modo de invocarla y que sale del espejo.

⁹² El espejo siempre dice la verdad, es algo que se mantiene en todas las versiones.

⁹³ Las palabras mágicas que cito proceden de una traducción de la versión de los hermanos Grimm que no son exactamente las mismas que las que aparecen en la película de Disney que sin duda alguna, son las más conocidas: “Espejo mágico, dime una cosa, ¿quién es en este reino la más hermosa? - Muy admirada es su belleza, majestad.” (Ver *Blancanieves y los siete enanitos*)

⁹⁴ No sucede así en la película *Mirror, mirror* (2012), donde la reina necesita casarse con el príncipe antes de que el reino quiebre, pues sus múltiples caprichos han arruinado el tesoro

Sin embargo, aparece otro personaje clave a caballo entre el bien y el mal, el cazador. En la versión de los hermanos Grimm el cazador aporta humanidad, pues no cumple con las órdenes de la reina malvada y es prácticamente igual en todas las versiones del cuento, lo que cambia son las órdenes de la reina: “Entonces la reina llamó a un cazador y le ordenó: Llévate a la niña al bosque; no quiero volver a ponerle los ojos encima. Mátala y tráeme como prenda su hígado y sus pulmones.” (Grimm, 1982: 11). Es en este punto en el que hay diferencias, pues en la versión de Disney la reina ordena al cazador que le entregue el corazón de Blancanieves como prueba del crimen y su influencia es tan grande, que todas las recreaciones a partir de este momento no beben directamente de los Grimm y utilizan el corazón. Se trata de un cambio simbólico puesto que las culturas antiguas otorgaban poderes a determinados órganos como el hígado, los pulmones o el cerebro, donde se consideraba que residía la fuerza vital y la esencia de la persona.⁹⁵ Sustituirlos por el corazón en el siglo XX es muy importante, ya que en el contexto occidental actual que parte del Renacimiento, el corazón simboliza el amor y las emociones; mientras que los otros dos órganos vitales han perdido su simbología en el imaginario colectivo.

real. En *Blancanieves y la leyenda del cazador* (2012), otra de las películas, se trata de poder, pues la legítima heredera de la corona es la princesa y no la reina. Resulta muy interesante el planteamiento del guión de la segunda película, porque une belleza y poder. Además, el rey es eliminado por la reina. La madrastra va tomando un fondo psicológico que va transformando al personaje. Lo mismo sucede en la serie de televisión *Érase una vez* (2011). En este caso nos encontramos a una madrastra con nombre propio, Regina, que se ha vengado por segunda vez de Blancanieves. La base del cuento es la misma, la diferencia es que Regina y Blancanieves tienen una historia que vamos descubriendo poco a poco. No es la belleza, ni la envidia lo que provocan el odio de la madrastra, sino la pérdida del amor. Se humaniza a la reina que se convierte en bruja por motivos sentimentales, por lo que se pierde esa clara dualidad del bien y el mal que se percibía claramente en las primeras versiones.

⁹⁵ Estas creencias siguen todavía vigentes en determinadas culturas y en la medicina homeopática, por ejemplo en la medicina tradicional china.

A su vez, la figura del cazador también va evolucionando de la mano de la reina malvada. En la versión de los Grimm se esboza su carácter pero no hay alusiones a sus rasgos físicos. Los pocos datos que se transmiten sobre él son su profesión y que es capaz de sentir piedad: “Y como la niña era tan hermosa, el cazador se compadeció de ella” (Grimm, 1982: 11). Además, el narrador deja claro que este personaje es valiente, pues se atreve a desobedecer y engañar a la reina, desafía su autoridad y su poder:

“No tardarán en devorarte las fieras”, pensó el cazador; sin embargo, al dejarla con vida sintió que le habían quitado una piedra del corazón. Y como en ese mismo momento pasara corriendo un jabato por allí, el cazador lo mató, le quitó el hígado y los pulmones y se los llevó a la reina como prenda. El cocinero tuvo que prepararlos con sal, y la perversa mujer se los comió creyendo que eran los de Blanca Nieves. (Grimm, 1982: 11).

Resalta la bondad del cazador frente a la maldad de la reina, ya que el siervo hace lo que está en su mano para ayudar a la princesa. Su corazón se libera porque sabe que no está bien matar a una niña, aunque lo que inspira esa piedad es precisamente la belleza, presente en todo el relato y motivo de de la acción.

El cazador se mantiene en todas las versiones, pero es en las últimas cuando su figura se engrandece. El siglo XXI da al cazador un protagonismo que no tenía ni en el Romanticismo, ni en el siglo XX. En el caso de la lectura feminista realizada por la premio Nobel Elfriede Jelinek (2008), el cazador es lo que debería haber sido, un verdugo que recuerda a la princesa que su condena no viene de la reina, pues la raíz del problema proviene de la belleza, está atrapada en el mito de la belleza:

¡Y, además, ser probablemente baja y querer parecer, de esa manera, más alta! ¡Tacones, alzas, peinados cardados y hormiganodos! No me extraña que la verdad no quiera identificarse con un ser semejante. (Jelinek, 2008: 30)

El cazador de Jelinek es cruel y la desgracia de Blancanieves proviene de su propia madre, origen mágico de la belleza de la princesa. En esta versión, se da un giro simbólico al cuento, en clave feminista, reclamando un fondo más allá de la belleza exterior, que nunca apareció en las versiones más antiguas.⁹⁶ El cazador simboliza al hombre como género opresor y Blancanieves a la mujer atrapada por los roles heredados de su sexo.

Más allá de esta lectura, resulta muy interesante el giro que se da al cazador en el cine ya que el personaje sustituye al príncipe en *Blancanieves y la leyenda del cazador*. El cazador (ANEXO- Figura 19), al igual que en el cuento de los Grimm, no mata a la princesa, pero en este caso también la protege, sin separarse de ella. Se convierte en el protector de la protagonista, en el héroe, tomando el papel que en otras variantes se ha dado al príncipe azul.⁹⁷

⁹⁶ De nuevo, estamos ante una subversión del cuento. Se aportan valores actuales a relatos tradicionales, reivindicando el cambio del rol social de la mujer. Se trata de un contenido que no podía tener el cuento original, ya que como he expuesto anteriormente, es difícil que aparezca esta visión *feminista* antes de Jane Austen o las Brönte. No puede haber feminismo antes de que exista dicho movimiento.

⁹⁷ El caso del cazador (ANEXO- Figura 20) en televisión también es muy interesante. En *Érase una vez*, que aparece un año antes que la película *Blancanieves y la leyenda del cazador*, es el sheriff del pueblo en el que están atrapados todos los personajes de los cuentos porque la reina (ahora alcaldesa) ha lanzado un hechizo y ha condenado a todos sus enemigos a vivir en un mundo en el que no existen los finales felices. En este pueblo (Storybrooke) nadie sabe lo que es en realidad, no recuerdan su verdadera personalidad. Dentro de este contexto el cazador-sheriff es el primero en recordar lo que era y comprende lo que sucede. Se da cuenta de que es prisionero de la reina y recuerda como ella tiene su corazón, castigo por no haber matado a Blancanieves. A su vez, siempre entre la reina y la princesa, sabe que es víctima de Regina (pues es su amante) y de Blancanieves (se enamora de la hija de esta y del príncipe), de tal modo que el cazador es

Otro dato que aportar es la mejora física que se aprecia en este personaje, pues como he mencionado anteriormente, los Grimm no dan datos sobre la apariencia del mismo, primero porque es un hombre y segundo porque es un siervo. Mientras que en las versiones más recientes se ha caracterizado con actores atractivos, cosa que difiere de la versión de Disney (ANEXO- Figura 21), cuyo diseño resulta incluso desagradable. En el siglo XXI, se ha igualado la belleza de las dos mujeres con la del cazador, otorgando más protagonismo al mismo.⁹⁸ Se puede decir que tanto en la película como en *Érase una vez*, el cazador se ha transformado no solo en un héroe, sino también en paradigma del hombre objeto. Este hecho queda muy claro sobre todo en la serie de televisión, donde también es amante de la reina; de hecho, la propia reina le dice al cazador cuando extrae con sus propias manos el corazón del cuerpo del hombre:

Ya eres mío, mi mascota y esta es tu jaula, en lo sucesivo harás todo cuanto te ordene y si alguna vez osas desobedecerme o alguna vez tratas de huir, no tendré más que estrujar. ¡Guardias! Tú vida está en mis manos ahora y por siempre. ¡Llévalo a mis aposentos! (Ver capítulo del “Cazador”)⁹⁹

En el caso de *Blancanieves y la Leyenda del cazador* el príncipe salvador desaparece en favor del cazador que toma ambos papeles, salva a Blancanieves

cazado. Lo más destacable es que sea precisamente este personaje secundario en el cuento de los Grimm el primero en despertar, el primero en recuperar su esencia y esto se debe a que está íntimamente ligado a la trama del cuento.

⁹⁸ Se trata de una estrategia comercial, así el producto resulta atractivo a hombres y mujeres, aunque en este caso es muy relevante introducir un hombre objeto pues es un producto atractivo de por sí para las mujeres, puesto que se trata de un relato de princesas.

⁹⁹ Capítulo 7. *Érase una vez*, “El corazón es un cazador solitario”. Primera temporada, 2011.

y se queda a su lado, sin retornar al palacio de la reina malvada, por consiguiente, se convierte en compañero de la princesa.

A partir de la aparición del cazador, las versiones cambian constantemente para solo coincidir en los siete enanos. En la mayoría de las versiones la reina descubre gracias al espejo mágico que Blancanieves sigue viva:

Como la reina creía que se había comido el hígado y los pulmones de Blanca Nieves, estaba segura de ser la más hermosa del reino. Mas un día llegó frente al espejo y le dijo:

-Espejo, espejo maravilloso,
dime tú por gentileza,
¿hay acaso en este reino
quien me aventaje en belleza?
Entonces el espejo contestó:
-Tú eres, majestad, la más hermosa en palacio.
pero allá en el bosque, donde viven los enanos,
Blanca Nieves, la de suaves manos.
¡Nadie iguala su hermosura! (Grimm, 1982: 18)

Prácticamente en todas las versiones la reina descubre el engaño de esta manera, gracias al espejo que siempre dice la verdad ya partir de este momento empiezan las diferencias.¹⁰⁰ Esto quiere decir, que la mayoría coinciden en el planteamiento y es el desarrollo lo que no transcurre de forma paralela. Como he comentado, siempre hay enanos y siempre son mineros con algunas divergencias pues por ejemplo en la versión clásica la mina es de metales, mientras que en Disney es de diamantes. Lo que sí varía es que antes del año 1937, es decir, antes de Walt Disney, los enanos no eran enanitos, no hay diminutivo en el título, ya que para los hermanos Grimm es obvio que el

¹⁰⁰ Esto también depende del poder mágico que se otorga a la reina, ya que cuanto más poder tiene, menos necesita el espejo y más fácil es descubrir el engaño directamente.

folclore es cruel, mientras que el cine es un medio de masas y el espectador es infantil, por lo cual debe conmover a este público a través del uso del diminutivo. Pero este no es el cambio fundamental, lo que realmente altera la memoria colectiva con esta película animada en la que se pone nombre a los enanitos transformándolos en personajes entrañables. Hasta este momento, eran un número. Prácticamente todas las revisiones que no remiten directamente a la fuente, a partir de este momento, ponen nombre propio a estos personajes.¹⁰¹

Por otro lado, hay cambios fundamentales en la trama. El primero de ellos es que en la versión del XIX, la reina intenta matar tres veces de forma similar a Blancanieves, recurriendo a tres objetos encantados. El primero son cintas de colores para ajustar el corpiño, el segundo un peine envenenado y el tercero la famosa manzana que no es roja, tiene un lado blanco y otro rojo. Se trata de un recurso de la literatura oral muy frecuente como técnica de memorización. A su vez, con esta sucesión de pruebas se aleccionaba a las niñas para que no confiaran en extraños, por eso se insiste hasta tres veces en esto¹⁰². La reina, gracias a tres disfraces, consigue engañar a la princesa que no atiende a las palabras que le han dicho los enanos: “ten cuidado, jamás dejes entrar a nadie si no estamos contigo” (Grimm, 1982: 21). De esta repetición propia de la literatura oral con una moraleja muy clara, la modernidad ha dejado una sola prueba que causa el desenlace, la manzana.

¹⁰¹ De hecho, en la imaginería colectiva actual los enanitos parten de Disney y tienen nombre. Es un claro ejemplo de cómo el cine cambia el modelo literario y es claro ejemplo de la retroalimentación de ambos géneros.

¹⁰² También hay que tener en cuenta que el tres es uno de los números mágicos al que frecuentemente se recurre, al igual que el siete es el de la buena suerte y el trece simboliza la mala.

No es casualidad que perviva la última prueba y desaparezcan las dos primeras, primero porque la repetición resulta aburrida y en la actualidad prima la brevedad frente a este recurso del folclore; segundo, porque las dos primeras pierden vigencia. En la primera prueba que aparece en la versión de los Grimm, la reina se disfraza de buhonera para que la princesa confíe en ella y el arma con la que trata de matar a Blancanieves son unos lazos que aprieta ajustando el corpiño. Claramente, esta prueba ha perdido actualidad, ningún niño ahora lo entendería, pues ha desaparecido completamente el contexto.

En el segundo caso, se trata de un peine encantado. La reina convence de nuevo a Blancanieves y es tan persuasiva que la inocente princesa permite que peine su cabello. De nuevo, este contexto se ha quedado anticuado, pues nadie vende peines de puerta en puerta y no compraríamos un peine que puede estar usado. De ahí, que por modernidad, solo sobreviva la manzana, aunque con pequeñas variaciones:

-¡Blancanieves debe morir -gritó-, aunque se estremeció de rabia. Entonces fue a una habitación solitaria y muy secreta, a la que nadie entraba jamás, y allí preparó una manzana envenenada. Su aspecto era bellissimo: la mitad blanca, la mitad escarlata. Cualquiera que la viese querría morderla; pero bastaría probarla para caer muerto al instante. (Grimm, 1982: 22)

El aspecto de la manzana que conocemos es diferente, pues es completamente roja. El resto es similar, ya que la base sigue siendo la misma. La variante se debe a que al eliminar el resto de las pruebas no es necesario que la manzana tenga dos colores. La madrastra debe engañar a la princesa, pero es la tercera vez que lo intenta y Blancanieves está prevenida; no confía tan

fácilmente en la bondad y generosidad de los extraños. De hecho la propia princesa le dice a la reina que “no puedo abrirle a nadie; los siete enanos me dijeron que no lo haga” (Grimm, 1982: 23). La reina se adelanta a la desconfianza de su hijastra y la manzana es de dos colores para que el engaño sea completo:

-Por mí no importa -le contestó la campesina-. Yo voy a vender mis manzanas sin dificultad. Mira, te regalo una.

-No -dijo Blanca Nieves- Me da miedo tomarla.

-¿Temes que esté envenenada? -dijo la vieja-. Mira, voy a cortarla en dos; tú te comes la mitad roja y yo la blanca.

Pero la manzana estaba tan astutamente confeccionada que solo la parte roja tenía veneno. Blanca Nieves apetecía tanto la hermosa manzana que no pudo resistir ver cómo la campesina se comía la mitad: alargó la mano y tomó la parte envenenada. A penas la mordió, cayó muerta en el piso. Entonces la reina lanzó una mirada espantosa, soltó una carcajada y exclamó: ¡Blanca como la nieve, encarnada como la sangre, negra como el ébano! ¡Esta vez los enanos no podrán despertarte! (Grimm, 1982: 23)

En este fragmento se comprende plenamente el engaño de la madrastra, ya que ella también come de la manzana. También, la elección de la fruta, ya que se trata de tentar a la princesa al bien. La reina, ligada a la magia negra y por consiguiente al diablo, utiliza el fruto del bien y del mal siguiendo este concepto, de tal forma, que una parte de la manzana simboliza la vida y la otra, la muerte. La astucia de la madrastra vence de nuevo a la inocencia y bondad de Blancanieves.

Una vez en el palacio, la reina mira al espejo que por fin contesta lo que ella llevaba tanto tiempo queriendo oír: “nadie, majestad, es rival de tu hermosura”. (Grimm, 1989: 23).

Tras el engaño de la reina, también hay divergencias. Como se observa previamente, en la versión de los Grimm la reina vuelve a palacio y el cuento sigue hasta el desenlace. Pero el problema es que Walt Disney altera este hecho, por consiguiente, hay dos vertientes, las versiones que siguen a los Grimm y las que siguen a Disney. En el primer caso, la reina vive hasta que recibe una invitación para la boda de Blancanieves; mientras que el segundo caso, los enanos persiguen a la bruja que muere antes de llegar al palacio. En ambos casos, la reina muere aunque nunca de la misma forma.

También cambia la intervención del príncipe, que no tiene nombre. Siguiendo a los Grimm, el príncipe es un desconocido que pasa por casualidad el día del entierro de Blanca Nieves y al observar su belleza, se enamora de ella:¹⁰³

Y sucedió que un día el hijo de un rey pasó por el bosque y llegó a la casa de los enanos para pasar la noche. Vio el ataúd en la montaña, y dentro a la hermosa Blanca Nieves, y leyó lo que estaba escrito con letras de oro. Entonces les dijo a los enanos: -Déjenme llevarme el féretro. Les daré todo lo que me pidan por él.

Pero los enanos le contestaron: -No lo entregaríamos ni por todo el oro del mundo.

Entonces el príncipe les suplicó: -Dénmenlo a mí entonces, pues ya no podré vivir sin ver a Blanca Nieves. Le rendiré honores y la apreciaré como a mi propia bienamada. (Grimm, 1982: 24).

En este significativo fragmento del cuento de hadas vemos como se introduce a este personaje masculino que será el instrumento para el despertar y la felicidad de la heroína, aparece sin embargo sin apenas descripción, simplemente es “el hijo de un rey”. Posteriormente se le aplican diferentes

¹⁰³ De nuevo se vuelve al concepto de belleza. Incluso muerta, Blancanieves sigue siendo la más hermosa.

denominaciones como Príncipe azul y más adelante, en la serie de televisión tendrá nombre propio, David; mientras que en la *Leyenda del cazador*, no hay príncipe; es el cazador el que despierta a la princesa con un beso de amor, por lo que asume el rol del príncipe de la versión de los Grimm.

Resulta interesante como según avanza el tiempo se ha modificados al príncipe y su papel en la historia, pues ya en la revisión de Disney, el personaje aparece antes de todas las vicisitudes por las que pasa Blancanieves y es uno de los desencadenantes de la envidia de la reina. Al cuento medieval se le añade un trasfondo romántico que no era necesario antiguamente, pues la hija de un rey se casaba con el hijo de un rey y dentro de esta estructura feudal no hacía falta añadir más. Además, el príncipe original queda prendado de la belleza de la joven sin nada más. Este argumento no es suficiente en el siglo XX y mucho menos en las revisiones del XXI, por lo que se cambia y se crea toda una historia de amor, introduciendo el amor verdadero como destino de los protagonistas, pues el amor verdadero lo puede todo.¹⁰⁴

El final del cuento, pues el príncipe apenas aparece en la versión de los Grimm como he expuesto anteriormente, también varía y en este caso la modificación la realiza Disney que se ve influido por otro cuento de hadas. De hecho, esto ya aparece en el nombre del protagonista masculino, pues el concepto de príncipe azul se trasvasa de la *Bella Durmiente*, y lo mismo sucede con el final. En los Grimm, el hechizo del sueño se rompe de forma accidental, es una casualidad:

¹⁰⁴ En las versiones del siglo XXI se ha desarrollado más la historia de amor como símbolo de final feliz, pero este final feliz debe tener más, pues el público ha cambiado. Ya no es suficiente lo que dice el cuento tradicional y se desarrolla el personaje del príncipe.

Entonces el hijo del rey ordenó a sus servidores que lo llevaran sobre los hombros. Y sucedió que los siervos tropezaron con un matorral, y con esa sacudida el pedazo de manzana envenenada que Blanca Nieves había mordido se le salió de la garganta. Y un momento después la muchacha abrió los ojos, alzó la tapa del féretro, se incorporó y recuperó la vida.

-¡Cielos! ¿Dónde estoy? -exclamó.

El hijo del rey, lleno de alegría, le dijo: -Estás a mi lado -y le contó lo que había sucedido, y después añadió: -Te amo más que a nadie en el mundo. Ven conmigo al palacio de mi padre para que seas mi esposa.

Y Blanca Nieves amó al príncipe desde ese momento y se fue con él, y sus esponsales fueron celebrados con enorme lujo y esplendor. (Grimm, 1982: 27).

En las siguientes versiones se introduce el amor verdadero como la magia más poderosa que existe, por lo que no hay nada más potente que un beso de amor verdadero. De este modo, a partir del año 1937, el príncipe salva a Blancanieves con un beso de amor. Sin duda el origen del cambio es la influencia de *La Bella Durmiente*¹⁰⁵, pero su éxito es incuestionable e incluso el final tradicional está cayendo en el olvido.

El desenlace de los Grimm hace referencia al origen de todos los males y al igual que la joven y bella princesa es recompensada por su bondad con un final feliz; todo lo contrario sucede con la reina, símbolo del mal:

Entonces la perversa mujer lanzó una maldición y se sintió tan asustada e infeliz, tan terriblemente desdichada, que no supo qué hacer. Primero pensó en no asistir a la boda, pero eso no fue suficiente para tranquilizarla; tenía que ir y ver a la novia. Cuando entró en el salón reconoció a Blanca Nieves, la rabia y el terror la paralizaron y no pudo moverse del lugar donde estaba.

Y ya entonces habían puesto a calentar unas zapatillas de hierro sobre unos carbones encendidos, y las tomaron con unas tenazas y las pusieron ante la madrastra. Entonces la perversa mujer no tuvo más remedio que ponerse las zapatillas al rojo vivo y bailar con ellas sin descanso hasta que cayó muerta. (Grimm, 1982: 28).

¹⁰⁵ Esto se desarrollará más en el apartado de *La Bella Durmiente*.

Los príncipes eligen un castigo mágico y ejemplar, a la par que cruel, para la madrastra. Este final, como broche del cuento y de la boda, trataba de aleccionar sobre lo que le puede llegar a suceder a los malvados. El propio narrador destaca la perversidad de la bruja, que incluso intenta una última maldición que no conduce a nada. Desde el momento en que Blancanieves se va con el príncipe, no hay salvación para la reina usurpadora, pues ella no tiene poder sobre él, ya que al hijo del rey le ha ganado la única mujer más hermosa que ella. De nuevo el poder unido a la belleza femenina destaca como motor y conclusión del cuento de hadas.¹⁰⁶

En prácticamente todas las versiones de Blancanieves gana la protagonista del cuento identificada con el bien, salvo en el caso de *Érase una vez*, ya que aunque la reina no consigue vencer a Blancanieves y al Príncipe azul, consigue llevar a cabo su venganza lanzando un hechizo que separará a la pareja privándoles de su final feliz.

Al igual que en *Cenicienta*, voy a introducir una tabla con las diferencias entre las distintas versiones, incorporando también las películas y la serie ya que son las que han actualizado el cuento hasta el momento, consiguiendo que este no se pierda, como en otros casos.¹⁰⁷

¹⁰⁶ Más interesante son los finales de las versiones del siglo XXI, pese a que en todas, la reina malvada es castigada y prácticamente muere en todos los casos. En la película *Mirror, mirror*, Blancanieves descubre a la madrastra por la manzana y esta desaparece; en *La leyenda del cazador*, la madrastra pierde su poder y su belleza antes de morir (se transforma en el monstruo que es realmente); en *Érase una vez*, Blancanieves salva a la reina puesto que los buenos deben ser generosos y saber perdonar, diferenciando entre justicia y venganza. La venganza está en el ámbito del mal, mientras que la justicia forma parte del bien.

¹⁰⁷ La importancia de Disney a la hora de actualizar un cuento es muy importante, ya que en algunos casos supone un reinicio del mismo, haciendo olvidar las versiones anteriores. Además,

garantiza su supervivencia en nuestros tiempos tecnificados en los que los niños reciben información en múltiples formatos y en los que la tradición oral se está perdiendo. En concreto pienso en cuentos como *El gato con botas*, *La ratita presumida*, *Garbancito* o *Las judías mágicas* que no es que se hayan perdido del todo, ya que se pueden encontrar en las librerías, pero opino que no tienen la misma repercusión sobre los niños. El que los niños estén dejando de leer (no todos) ha supuesto la pérdida de muchos de estos relatos; además, otro factor que contribuye a este olvido es precisamente que en el mundo actual están perdiendo vigencia, aunque se podrían actualizar de muchas formas. Opino que la pervivencia de *Blancanieves* o *Cenicienta* no se debe solo a Disney ya que por ejemplo el tema de la madrastra está tomando mucha importancia en la actualidad con las segundas y terceras nupcias debidas al divorcio, que en el mundo tradicional solo se explicaban por la muerte de uno de los cónyuges.

Versión	Princesa	Reina	Cazador	Enanos	Fruta	Príncipe	Final
Grimm	Blanca Nieves	Madrastra	Cazador	Enanos numerados	Manzana roja y blanca	Hijo del rey	Se casan y matan a la madrastra
Disney	Blancanieves	Madrastra	Cazador	Enanitos	Manzana roja	Príncipe	La madrastra muere en un accidente
<i>Érase una vez</i>	Blancanieves/ Mary Margarette	Regina, la "Reina Malvada"	Cazador/ Graham	Enanitos (igual que Disney)	Manzana roja	Príncipe azul/David/ James	La madrastra no muere.
<i>Leyenda del Cazador</i>	Blancanieves	Rávena/ La reina	Cazador: toma el papel del príncipe	Enanitos	No es una manzana pero lo parece.	NO HAY	Blancanieves mata a la reina.
<i>Mirror, mirror</i>	Blancanieves	Madrastra/ La reina	NO HAY	Enanitos (igual que Disney)	Manzana roja, no se la come.	Príncipe	Blancanieves salva al príncipe de un encantamiento de la reina, también a su padre y no cae en el engaño de la madrastra.

En las versiones de Ana María Shua, de nuevo la reina viuda y consorte es una hechicera que envidia la juventud y belleza de su hijastra. En “Los enanos son mineros”, reinvención de Blancanieves, destaca el siguiente párrafo en el que presenta a los personajes clave de la historia:

La Reina mala logró su propósito, pero así, dormida, todavía la tienen con ellos. El Príncipe Azul, en cambio, se la quiere llevar. Los enanos se resisten. Blancanieves propone emplearlos como jardineros en el parque que rodea el palacio. Parece una solución sensata. (Shua, 2009: 333)

Esta revisión de Blancanieves empieza cuando la princesa está bajo el encantamiento de la reina, por lo que Ana María Shua se inspira en el final del cuento tradicional como motivo principal del mismo. En este caso, aparecen nuevas denominaciones para los protagonistas, como “reina mala” en lugar de “reina malvada” o “príncipe azul” en lugar del “hijo del rey”, nombre otorgado al príncipe de *La Bella durmiente* por Disney en la película *La Bella durmiente del bosque*¹⁰⁸. Además, el narrador omnisciente parece sorprenderse pese a que la princesa está encantada, el joven insiste en llevársela, dato que se mantiene desde los hermanos Grimm. La autora vuelve a este elemento en otra revisión del mismo cuento:

EN CAJAS DE CRISTAL

Lenin y Blancanieves en sus respectivas cajas de cristal y en esa larga fila de príncipes azules, de turistas, que no alcanzan sin embargo a colmar la pavorosa ausencia de los enanitos. (Shua, 2009: 385)

¹⁰⁸ Hay múltiples intercambios entre los dos cuentos.

Esta microficción de apenas tres líneas se centra en el momento en que Blancanieves está en el sarcófago de cristal esperando a que llegue el príncipe. En este caso, es comparada con un personaje histórico, Lenin, que fue momificado tras su muerte y expuesto como símbolo del comunismo. Ambos están dentro de cajas de cristal expuestos a las miradas de los curiosos, al menos la de Blancanieves es de hombres que sueñan con ser príncipes para despertarla¹⁰⁹; mientras que la de Lenin está compuesta por turistas curiosos que han pagado una entrada. La ausencia de los enanitos desmitifica todavía más el desenlace feliz del cuento de hadas, pues no hay posibilidad de escape y la protagonista no cuenta con los únicos personajes que cuidan de ella.

Una vez despierta, Blancanieves decide recompensar a los enanos convirtiéndolos en los jardineros del palacio “pero los enanos no son jardineros sino mineros” (Shua, 2009: 333) y son trabajos contrarios, por lo que los enanos no son capaces de realizar su nueva tarea en el palacio.¹¹⁰ Al imponer a los enanos un nuevo trabajo, Blancanieves ocasiona la ruina de su reino y por consiguiente:

Blancanieves y el Príncipe se refugian en la casita del bosque. La Reina mala está vieja y aburrida y de vez en cuando los visita: su hijastra es ahora una mujer de cierta edad y el espejo mágico le dice que las hay más bellas. (El espejo es malvado pero no miente.) Los enanos se separaron y escriben desde los países más diversos. (Shua, 2009: 333)

¹⁰⁹ Shua vuelve al concepto del cuento del sapo, en el que las mujeres hacían cola para besar al “príncipe rana”. Este concepto también aparece en la película española *Blancanieves*, de 2013.

¹¹⁰ En la serie de televisión *Érase una vez*, los enanos son recompensados convirtiéndose en la guardia personal de Blancanieves, por lo que también dejan su papel de mineros.

En este fragmento, se resume el desenlace de los personajes del famoso cuento de hadas que dista mucho de las versiones analizadas anteriormente. Destaca la edad de Blancanieves y la de la Reina, que ahora ya no son jóvenes ni hermosas y por ese motivo son compatibles como familia¹¹¹. Por su parte el espejo, siempre malvado y dotado de la virtud de la sinceridad, al hacer la famosa pregunta ya no señala a la princesa. Nueva perversión del cuento tradicional en el que la historia original mantiene siempre la boda feliz, dejando que se suponga el resto del contenido, por lo que los personajes no pueden envejecer y Blancanieves siempre será la más hermosa, al igual que la Reina la más malvada. Además, el final de los hermanos Grimm da a entender al matar a la madrastra que el matrimonio feliz gobernará y unificará ambos reinos, viviendo en un castillo con torreones, no en una casita del campo.

Pero los auténticos protagonistas de este cuento, son los enanitos que deben ser recompensados por haber cuidado a la princesa y, olvidando que son mineros, son reubicados como jardineros de tal forma que:

[...] la maleza invade el parque, los macizos languidecen, las especies más delicadas no sobreviven, el invernadero es un depósito de cadáveres vegetales. Los enanos, mientras tanto, han cavado un túnel que los lleva directamente a la bóveda del Banco Central. Ejercitando su natural oficio, extraen los lingotes de oro que respaldan la emisión monetaria del reino. El subsiguiente caos económico provoca la caída de la familia reinante. Encabezan la sublevación los verdaderos jardineros, despedidos por causa de los enanos. (Shua, 2009: 333)

¹¹¹ Con la edad se han borrado los motivos de la envidia, pues como he expuesto, la belleza y el poder que ambicionaba la reina ya no los tiene tampoco Blancanieves, pues el tiempo también ha borrado su belleza, e incluso su poder.

Queda claro que la desgracia sobreviene a la familia real por querer recompensar a los enanos que, en lugar de ser buenos y generosos, roban el oro del reino y provocan la caída de la familia real. Hay que tener en cuenta que no es lo mismo cuidar jardines que mantener vivas princesas encantadas o construir ataúdes de cristal, oficios para los que sí estaban cualificados los enanos, pues Shua bebe directamente de los Grimm.

Por consiguiente, ninguno de los personajes del cuento originario mantiene su pureza en la reinención del siglo XXI. Pierden los valores por los que eran reconocidos y se pervierten sus identidades: el Príncipe Azul no es el ideal de hombre, ya ha abandonado a otra mujer que no era princesa pero que al menos contaba con los favores de su hada madrina:

El Príncipe se acuerda a veces de su primera esposa y se pregunta cómo habría sido su vida si no se hubiera separado de Cenicienta. (Shua, 2009: 334)

Blancanieves ya no es tan hermosa (ya no es tan joven como en el cuento original y ha sido sustituida por otras beldades) además de ser la sustituta de otra mujer-princesa; la Reina deja de ser una bruja (no lo necesita pues su hijastra ya no es la más hermosa) y, por último, los enanos se han convertido en ladrones y se han separado (pierden ese concepto de grupo y roban los fondos monetarios del reino¹¹²).

¹¹² Es muy interesante esta referencia al Banco Real y a los fondos monetarios, pues en los cuentos tradicionales no suele hacerse referencia al dinero, salvo cuando no se tiene. En este caso, los enanos no roban a la familia real, sino al reino en sí, incluidos ellos mismos. Además pierden su colectividad y se disgregan, dejando de ser los enanitos de Blancanieves. Se trata de una crítica a la corrupción política.

Sólo permanece un elemento sin adulterar del cuento originario, el objeto maléfico, el encantado, el que siempre dice la verdad. Ese objeto especial que estaba en la pared de la Reina y que continúa manteniendo su naturaleza. No es extraño que el espejito mágico permanezca pues, a fin de cuentas, posee uno de los dones que más mortifican al ser humano: la verdad que no se quiere conocer. En realidad, sin las maléficas verdades del espejo no habría existido una Blancanieves, ni una Reina (y nunca habría querido matarla). Son las palabras del espejo el origen del odio y también el fin, pues cuando la princesa deja de ser la más hermosa entre todas las mujeres, se normaliza la relación entre ambas garantizado por la vejez y llegando a unirse al verse afectadas por la misma “enfermedad” que lo puede todo:

PREJUICIOS

Las mujeres hermosas son tontas o brujas, aunque haya también tontas malas, brujas feas, estúpidas horrendas, aunque todas ellas quepan en una sola frase que podría borrar, haciéndolas desaparecer (pero sólo a las hermosas) de la faz de la tierra. (Shua, 2009: 426)

Este microcuento podría ser una conclusión del cuento tradicional de Blancanieves, ya que de esta clasificación parten la protagonista y antagonista de la historia, pues “las mujeres hermosos son tontas” y en este grupo se incluiría a Blancanieves, a la cual los enanitos tienen que cuidar y que cae en todas las trampas de la reina; “o brujas”, grupo de su madrastra. Existen muchos más tipos de mujeres, pero dentro de la “hermosas” sólo se incluyen estos dos tipos.

- **Del hada más oscura, la durmiente más longeva y el príncipe más azul:**

La Bella Durmiente

El tercer cuento de princesas más conocido de la literatura popular es *La Bella Durmiente* que ha sufrido un periplo similar al de *Blancanieves* en sus versiones aunque con determinadas particularidades. La primera versión que conservamos de este famoso cuento de hadas es de la mano de Giambattista Basile en el *Pentamerón* conocida como “Sol, Luna y Talía”, aunque su argumento difiere bastante de la historia que ha permanecido y se ha perdido prácticamente en la tradición oral.¹¹³

La segunda versión más relevante es la que recoge el francés Perrault que ya recibe el nombre por el cual identificamos esta historia en la actualidad y que no es otro que *La Bella Durmiente del bosque*. La versión francesa ya cuenta con los elementos que se identifican con este relato como las hadas madrinas (en este caso siete más el hada malvada) una maldición causada por el huso de una rueca y, en vez la muerte, el sueño durante cien años pero sin beso de amor verdadero al despertar. Es bastante similar a la de los hermanos Grimm, titulada “Rosita de espino”¹¹⁴, pero presenta algunas divergencias como el número de hadas, doce invitadas más el hada malvada, mantiene el huso de la rueca y dormir durante cien años e introduce el beso de amor verdadero.

Esta similitud, según Gloria Bosch Roig, se debe a las fuentes que utilizaron los hermanos alemanes, ya que no fueron al modo de Menéndez Pidal recopilando cuentos folclóricos pueblo a pueblo y preguntando a las

¹¹³ De hecho, en este cuento folclórico, mientras duerme la princesa llega un rey que viola a Talía, dejándola embarazada. (ANEXO- Texto 2)

¹¹⁴ Aunque se conoce también como la Bella Durmiente que se ha impuesto a “Rosa espino”.

mujeres o a los niños. Más bien sus informantes fueron miembros de la clase burguesa y de origen franco-hugonote, por lo que la mayoría de ellos conocía perfectamente los cuentos recogidos por Perrault. Esto no solo sucede en *La Bella Durmiente*, sino también por ejemplo en *Caperucita Roja*.¹¹⁵ No pretendo con esto quitar mérito a los filólogos alemanes, sin los cuales no habríamos conservado tantos cuentos tradicionales y que sin duda son los creadores del cuento infantil.

El elemento más novedoso e importante que introducen los Grimm es el beso, funcionando tan bien en el imaginario colectivo que se extiende a todos los cuentos como clave a la hora de romper un encantamiento o maldición y de ahí su influencia en *La princesa y la rana* o en *Blancanieves*. Además, Disney lo convierte en la clave del final del final feliz que se espera en cada historia, junto con la boda de los protagonistas (heredado de la tradición).

En realidad, de estas dos versiones tan similares, lo que conservamos en la tradición oral es una mezcla entre la versión francesa y la alemana, mientras que de la versión italiana solamente permanece el hechizo del sueño, perdiéndose el resto del argumento que sin duda es el más cruel de los tres relatos.¹¹⁶

Al igual que en *Blancanieves*, pero esta vez en 1959, Disney realiza una versión animada que populariza todavía más este cuento de hadas entre la población infantil femenina, realizando pequeños cambios de las versiones

¹¹⁵ Para más información sobre la recolección de los Grimm, consultar el ensayo de Gloria Bosch Roig "La tradición oral y el espíritu alemán. Los hermanos Grimm en busca del cuento perdido".

¹¹⁶ La versión italiana del *Pentamerón*, que bebe directamente de mitos grecolatinos, es demasiado cruel para que perdure en un género que en el XIX se consagra como infantil, por lo que es normal que se haya perdido.

anteriores, aunque no es tanta la dulcificación como en otros casos, ya que la propia tradición había hecho perder parte de la crueldad del cuento primitivo. Una de las novedades que realiza la empresa estadounidense en la trama se debe a la introducción de elementos propios del ballet de Tchaicovsky (las versiones de los Grimm y de Perrault eran completamente palaciegas, mientras que en el ballet hay una parte que transcurre en el bosque).¹¹⁷ De hecho, la productora basa toda la banda sonora de la película en la composición musical del fabuloso compositor ruso.

Para el análisis de este cuento, al igual que en *Blancanieves*, me voy a basar en los hermanos Grimm y en Disney, ya que en la actualidad son las fuentes principales de influencia y en una tercera revisión del cuento de 2014, que supone la reelaboración del personaje malvado y la redención del villano, *Maléfica*.¹¹⁸ El cuento de los Grimm comienza con los padres de la princesa:

Había una vez, en tiempos muy lejanos, un rey y una reina que nada deseaban tanto como tener una hija. Un día en que la reina se bañaba un cangrejo salió del agua y le anunció:

-Muy pronto verás realizados tus deseos y tendrás una niña. (Grimm, 1982: 5)

El comienzo del cuento es completamente tradicional basado en la forma clásica de abertura de los cuentos infantiles (“había una vez” / “érase una vez”),

¹¹⁷ De nuevo es por influencia de Perrault, ya que su colección de cuentos estaba pensada para educar a las jóvenes nobles de la corte francesa.

¹¹⁸ También se trata de una versión de Disney que da la vuelta a su primera película animada (1959). En *Maléfica* se invierten los papeles, ya que el hada en sí no es malvada, sino el rey de los humanos que es el padre de la princesa Aurora. De hecho, consigue ser rey traicionando a Maléfica (ambos eran amigos desde la infancia). Maléfica se convierte en malvada por este motivo, aunque esta venganza la conduce a la redención ya que acaba amando a la princesa como si fuese su madre y es de nuevo el amor más verdadero y puro el que las salva a ambas.

para introducir una profecía que proviene de un animal, el cangrejo, que promete a la reina conseguir su máximo deseo.¹¹⁹ En el caso de la versión de 1959, Disney sitúa el comienzo de la misma en el bautizo del bebé y el primer dato que aporta es que la princesa se llama Aurora (nombre que proviene del ballet) y que está prometida con un príncipe, Felipe (se elige este nombre por su abundancia en las monarquías europeas y porque era el nombre del duque de Edimburgo).

Mientras que en la última revisión de Hollywood, *Maléfica*,¹²⁰ aparece una voz narrativa que cuenta la historia previa al nacimiento de la princesita, pero no desde la madre, como sucede con los Grimm, sino desde el hada malvada. Gracias a esta focalización en el hada se realiza una justificación en torno a su comportamiento y al del rey Stephan.¹²¹

Ambos personajes se conocen desde niños, distinguiéndose el humano por su ambición desde que aparece en el reino de las Ciénagas (donde habitan todas las criaturas mágicas) pues le descubren robando una piedra preciosa; Maléfica le devuelve al reino de los humanos y de esta manera se hacen amigos, hasta que a los dieciséis años Stephan le da un beso de amor verdadero, para luego perderse nuevamente en el mundo humanos. Esta sería la primera

¹¹⁹ La intervención de animales es propia en los Grimm, sólo hay que recordar su versión de *Blancanieves*.

¹²⁰ Introduzco *Maléfica* en este capítulo porque considero que consolida lo argumentado hasta ahora, de tal forma que se va perdiendo la frontera entre el bien y el mal de los personajes tradicionales. A parte, se observa como la tendencia a la desmitificación de la tradición va dulcificando progresivamente cada versión, llegando incluso a cambiar el papel del hada malvada de la Bella Durmiente, al igual que sucede con la madrastra de Blancanieves en *Érase una vez*.

¹²¹ El doblaje de *Maléfica* al ser más actual mantiene los nombres en inglés, mientras que el de *La Bella Durmiente del bosque* (1959) traduce también los nombres, por eso el rey se llama Estéfano, pese a que en realidad en nuestra lengua es Esteban.

traición. Más adelante, retorna a buscar a Maléfica, esta vez para matarla, porque el rey ha prometido la mano de su única hija a quien mate Maléfica; pero en el último momento, es incapaz de cometer el asesinato y le corta las alas, y esta sería la segunda traición que le supone la posible pérdida del trono (Stephan en la versión de 1959 era un hombre amable y bondadoso). El rey de la revisión de *Maléfica* se convierte en un villano por su ambición, ya que desde la infancia soñaba con ser rey, aunque el precio a pagar es muy alto.

La diferencia entre las tres versiones es patente, sobre todo en el caso de Maléfica. En la versión alemana, una vez nacida la niña, se produce el famoso bautizo, inicio de Disney, al que acuden “parientes, amigos y conocidos y también a las hadas para que fueran generosas con su hija” (Grimm, 1989: 8), sin mencionar ningún prometido, al igual que sucede en la fiesta de la película de 1959. El rey convoca a todos a participar de su dicha, incluso a criaturas mágicas, aunque tradicionalmente se ha identificado a las hadas con la magia positiva, con el bien:

Eran trece las hadas de aquel país. Como el rey tenía doce platos de oro, se vio obligado a dejar fuera a una de ellas.

La fiesta fue celebrada a todo lujo. Al terminar, las hadas concedieron sus dones a la recién nacida. La primera le otorgó la bondad, la segunda la belleza, la tercera la fortuna, y así cada una de ellas. Entre ellas le dieron todo lo que el corazón puede anhelar. (Grimm, 1989: 8)

Muy similares son los dones que conceden las hadas en las versiones de Disney, siempre basados en la belleza, una dulce voz o la gentileza. A fin de cuentas, son los regalos de las hadas buenas, en los tres casos de las hadas que han sido invitadas al banquete. Difiere el número, trece hadas hay en el reino de

los Grimm pero sólo invitan a doce (obviamente número elegido por el simbolismo negativo que tiene en Occidente) y tres en las versiones más modernas (también se trata de un número simbólico con implicaciones religiosas positivas), aunque lo que es bastante similar es el momento en la que la última hada va a otorgar su don a la princesa y aparece el hada desdeñada¹²²:

[...] se presentó el hada decimotercera, furiosa porque no la habían invitado a la fiesta. Sin saludar ni mirar a nadie, gritó:
-Al cumplir quince años la princesa se picará el dedo con el huso de una rueca y caerá muerta- y dicho esto se fue sin añadir otra palabra.
Todos quedaron aterrados. Sin embargo, la duodécima hada aún no otorgaba su don. Se adelantó y dijo:
-No tengo poder para anular la fatal sentencia, aunque sí puedo atenuarla. La princesita no morirá: sólo se quedará profundamente dormida durante cien años. (Grimm, 1989: 9)

En la versión de los Grimm la desgracia se produce por un descuido de los reyes, les faltaba un plato de oro y no invitaron a todas las hadas. La maldición del hada ofendida parece desmedida, por lo que en las versiones más actuales se le ha dado una justificación más a la medida del castigo. En el caso de *La Bella Durmiente del bosque* se identifica al hada con el mal, de hecho recibe el nombre de Maléfica (ANEXO- Figura 22), por eso no recibe una invitación, destacando en contraposición la bondad de las tres hadas de la versión de Disney invitadas, puesto que el heraldo real las anuncia como “las tres buenas hadas: la buena hada Flora, la buena hada Fauna y la buena hada Primavera” (ver *La Bella durmiente del bosque*) con nombres identificados con elementos

¹²² Desde el principio se deja claro que son hadas, siendo la última un hada oscura. En ningún momento se habla de brujas, ya que estas son humanas a las que se les atribuyen poderes mágicos; en este cuento ninguna persona posee el don de la magia, solo lo tienen las criaturas sobrenaturales.

positivos de la naturaleza. A parte de esto, la factoría introduce una maldición mucho más elaborada:¹²³

Oíd bien todos vosotros, la princesa si crecerá dotada de gracia y belleza, podrá ser amada por cuantos la conozcan, pero... Al cumplir los dieciséis años antes de que el sol se ponga, se pinchará el dedo con el huso de una rueca y morirá. (Ver video *La Bella durmiente del bosque*)

El hechizo en principio es similar, pero el hada que lo conjura resulta terriblemente malvada, motivo por el que no es invitada. Es su naturaleza maligna la clave del maleficio y no un descuido de los padres como en los Grimm. Cambia la edad, un año más mayor que en Disney. En este caso es el hada tercera quien suaviza el hechizo, aunque al igual que en la versión del XIX, no cuenta con poder suficiente para anular la de Maléfica (la más poderosa de las hadas) por lo que cambia la “muerte” por el “sueño” obviando los cien años, pues despertará cuando reciba el “primer beso de amor”.

Es la versión del siglo XXI la que introduce más novedades al motivo del maleficio, ya que se trata de una venganza. Maléfica (ANEXO- Figura 23) al ser traicionada se ha oscurecido por el odio que siente por el rey y con ella las Ciénagas. Además, adopta un cuervo como sus alas (Diavan) que se transforma en su compañero -animal que ya aparecía en la versión de 1959- sin duda por influencia de Edgar Allan Poe. Se trata de hacer daño al rey humano por robarle las alas:¹²⁴

¹²³ Introduzco citas de las películas, ya que son las que en la actualidad han pasado a la imaginación colectiva, como sucedía con el espejo de la reina en *Blancanieves*.

¹²⁴ El robo de las alas conduce al odio a Maléfica. No se trata sólo de un desengaño amoroso, sino que el rey le arrebató lo que más ama en este mundo y con ello parte de su libertad, volar. Las alas simbolizan el poder del hada y su libertad.

MALÉFICA: Me sentí bastante dolida al no recibir una invitación [...] Yo también quiero hacerle un regalo a la niña [...] Oídme bien todos, la princesa crecerá llena de gracia y belleza, cuantos la conozcan la amarán, pero antes de que se ponga el sol en su décimo sexto cumpleaños, se pinchará el dedo con la aguja de una rueca y caerá en un sueño tan profundo como la muerte, sueño tan profundo del que jamás despertará.

REY: Maléfica, te lo suplico.

MALÉFICA: Me gusta que supliques, repítelo.

REY (arrodillado): Te lo suplico.

MALÉFICA: Está bien, a la princesa le concedo poder despertar de su sueño mortal sólo con un beso de amor verdadero. El hechizo perdurará hasta el fin de los tiempos, ningún poder terrenal podrá cambiarlo. (Ver video *Maléfica*)

Es la propia Maléfica la que dulcifica el conjuro ante la súplica del rey, aunque el desdén que denota es malintencionado. En este caso se introduce el “beso de amor verdadero”, con lo cual, no es suficiente un beso de amor, debe de ser el amor más puro el que despierte a la princesa. La elección de la edad de la misma, dieciséis años, coincide con la versión anterior de Disney, pero en este caso se justifica pues el rey-traidor-padre dio el primer beso a Maléfica en el mismo cumpleaños, de ahí el simbolismo para ambos personajes.

Destaca una constante en todas las versiones, el huso de la rueca.¹²⁵ Tradicionalmente se eligió este elemento para la maldición porque las ruecas se vinculaban a un oficio femenino, es decir, era una de las pocas maneras que tenían las mujeres en épocas feudales de obtener dinero propio, siendo hilanderas o hileras¹²⁶. De ahí que este elemento sea simbólico en el cuento,

¹²⁵ En *Maléfica* se utiliza directamente “aguja” en lugar de “huso”, se trata de una adaptación al público infantil actual que no ha visto nunca una rueca, por lo que no sabe que es un “huso”.

¹²⁶ Se trata de otra constante en el folclore tradicional, de hecho, los Grimm recopilaron otros cuentos que recogían este elemento como *Las tres hilanderas* o *La hija del molinero* también conocido como *Rumpelstiltskin*.

pues concedía una posible independencia a las mujeres y también de ahí su censura.

Otra coincidencia en los tres reinterpretaciones es que el rey prohíbe “las ruecas” en su reino y manda destruirlas. Pero a partir de aquí comienzan las divergencias entre los Grimm y las versiones de Disney (más conocidas en la actualidad), pues mientras que las dos últimas elaboran un ardid para que la niña escape del conjuro durante su infancia, el cuento germano pasa directamente al fatídico día:

La princesa creció. Mostraba los dones concedidos por las hadas. Era hermosa, modesta, buena e inteligente. Todos quedaban encantados con ella.

Un día, poco después de haber cumplido sus quince años, la princesa se quedó sola en palacio. Aprovechó la oportunidad para explorar los lugares en que jamás había estado. Recorrió aposentos y corredores y al fin llegó a una antigua torre. Subió por la escalera de caracol y encontró una puerta que tenía una llave de oro. Dio la vuelta a la llave y entró en un cuarto muy pequeño donde una anciana hilaba su lino.

-Buenos días abuelita -dijo la princesa- ¿Qué estás haciendo?

-Estoy hilando -contestó la anciana.

-¿Y qué es esa cosa que rueda? -preguntó la princesa y tomó el huso en sus manos.

Apenas lo había tocado se picó el dedo, cayó en la cama y se quedó profundamente dormida. (Grimm, 1989: 16)

El desenlace de la versión de los Grimm no coincide con el resto de las versiones, por eso el momento en el que la princesa cae en el encantamiento no supone el final de la trama, ya que al dormirse la princesa se duermen los demás habitantes del castillo mientras transcurren los cien años.

En la película de Disney de 1959, se presenta todo un argumento alternativo, pues en esta versión no son clave los cien años de sueño, sino el beso de amor verdadero. Siguiendo la línea de *Blancanieves*, los productores y

guionistas son conscientes de que para que exista un beso de amor, primero los príncipes deben conocerse y enamorarse, de ahí que las hadas finjan durante dieciséis años que son humanas y que crían a una huérfana lejos de la corte y de Maléfica. Aurora, en uno de sus paseos, conoce al príncipe Felipe y ella misma dice “pero si es mi príncipe azul”, siendo esta la primera vez que se introduce este concepto para nombrar al “hombre ideal” y que tanto se ha extendido y filtrado a otros cuentos. Posteriormente, se entera de la verdad, de que no es Rosa como pensaba, sino la princesa Aurora y vuelve al palacio para caer en la maldición, sin que las hadas puedan salvarla ante las palabras de Maléfica:

Ha sido mucha la osadía y pretensión, creer que podíais vencerme a mí, a la emperatriz del mal, ahí tenéis a vuestra preciosa princesa. (Ver *La Bella durmiente del bosque*)

A continuación las hadas duermen a todos hasta que la princesa despierte y descubren que el príncipe Felipe es el mismo joven que conoció Aurora, en otras palabras, el príncipe azul. Esto garantiza la salvación de la princesa que esta versión asegura desde el comienzo, pues el joven se haya presente desde el bautizo para garantizar el final feliz.

En cambio, en *Maléfica*, que sigue el argumento de Disney, las hadas resultan incapaces de cuidar a la niña, por lo cual, la protagonista manda al cuervo para que la proteja e incluso ella misma vela por el bebé hasta que coge cariño progresivamente a la pequeña a la que llama “animalillo”. Esto en parte es efecto de la propia maldición del hada y por otro lado, porque en ningún momento es verdaderamente malvada, como en la película de 1959. Incluso la

propia princesa llega a considerarla su hada madrina (concepto tomado de *Cenicienta*) y desde muy pequeña adora al cuervo primero y después a Maléfica. Este amor mutuo supera la barrera de lo establecido entre el bien y el mal ya que además, la joven no está contaminada por la ambición humana al ser criada por hadas y en el bosque. Del mismo modo que en la versión del siglo XX, la joven conoce al príncipe que en esta ocasión es una buena señal para el cuervo Diavan, aunque Maléfica le advierte que puso ese límite al hechizo porque el amor verdadero no existe.

Cuando las hadas cuentan a Aurora la verdad sobre Maléfica, la princesa vuelve al palacio para descubrir que su madre ha muerto y que su padre es el mal, se ha ensombrecido y ha perdido la cabeza, llegando incluso a hablar con las alas robadas a la reina de las hadas.

Llegados a este punto y retornando a la versión alemana, aparecen por primera vez los “espinos” que rodean el palacio para que nadie pueda entrar en el tiempo estipulado:

Por todas partes se extendió la leyenda de la hermosa princesa a quien desde entonces llamaron la Bella Durmiente del Bosque. Algunos príncipes intentaron atravesar el seto y rescatarla. Pero las espinas, como si fueran manos, los aprisionaban. Quedaban sujetos a ellas sin poder soltarse y morían de hambre y de sed. (Grimm, 1989: 21)

En las siguientes versiones también se mantienen los muros de espino pero con salvedades. En el caso de *Maléfica*, no cercan el palacio cuando Aurora cae en el hechizo, ya que el rey crea una barrera con el único elemento que

causa daño a las hadas, el hierro; por lo que Maléfica establece una frontera de espinos entre su reino y el de los humanos.

Más interesante es en este caso la versión del siglo XX. La “emperatriz del mal”, habiendo sido informada de la existencia del joven que se ha enamorado de la princesa le tiende una trampa para que no pueda romper su conjuro. Una vez tiene preso al “príncipe azul” en la Montaña Prohibida va a visitarlo y le narra su destino:

Vamos príncipe Felipe. ¿Por qué tan melancólico? Un brillante futuro os espera. Vos estáis destinado a ser el héroe que haga realidad un bello cuento de hadas. Helo aquí, el castillo del rey Estéfano y en la más alta torre, soñando con su único y verdadero amor, duerme la princesa Aurora. [...] Es realmente de asombrosa belleza, los cabellos dorados cual rayos de sol y rojos labios cual carmín, vedla sumida en un sueño sin fin. Sí, los años pasan, pero cien de ellos a un corazón fiel y constante les parece un día y ahora las puertas del calabozo se abren y nuestro príncipe queda libre, se va del castillo en su brioso corcel luciendo su gallarda figura para lograr que despierte de su sueño la joven que él adora con el primer beso de amor, probando así que el amor lo vence todo. (Ver *La Bella durmiente del bosque*)

Disney incluye el relato del cuento tradicional en un monólogo de Maléfica, pues es el cuento que todos conocemos; ella misma reconoce al príncipe como el héroe de un cuento de hadas. Además, según lo realiza, engrandece la figura del personaje malvado que apenas se insinuaba en los Grimm y que es una de las mejores aportaciones de la factoría, ya que por ejemplo en *Blancanieves*, el caso de la madrastra siempre fue peculiar y de ahí su pervivencia, de hecho se trata de una reina guapa y malvada, además de bruja.¹²⁷ El hada malvada de los Grimm no estaba descrita y aparecía una vez

¹²⁷ Las brujas se solían representar como viejas y feas en la Edad Media.

de forma directa (en la maldición) y otra de forma indirecta en la trama (escena de la rueda); mientras que Disney desarrolla el potencial de este personaje, llegando a ser tan cruel que al salir de la celda del príncipe le dice a su “fiel amigo” (el cuervo) que “por primera vez en dieciséis años esta noche dormiré tranquila”, hasta la intervención de las hadas que liberan al príncipe y convierten en piedra al cuervo. Ante la estatua del pájaro, el personaje vuelve a resultar estremecedor al lanzar un nuevo conjuro:

Una selva de mortales espinos será su tumba, atravesad los cielos en una nube de perdición, id con mi maldición, prestad bien vuestro servicio y sobre el castillo de Estéfano, derramad mi maleficio. (Ver *La Bella durmiente del bosque*)

De esta forma, con un nuevo hechizo, aparece la muralla de espinos en la *Bella Durmiente* de Disney, gracias a la complejidad de este personaje malvado.

En el caso de los Grimm, una vez transcurren los años y la mayoría de la población ha olvidado la historia de la princesa, un día, por casualidad, aparece un príncipe al que cuentan la historia y decide intentar salvar a la durmiente:

Acababan de cumplirse cien años. Había llegado el momento de despertar a la princesa. Cuando el hijo del rey se aproximó al seto, las espinas se transformaron en rosas, le abrieron paso y volvieron a cerrarse tras él. [...] Por último llegó a la torre donde estaba la Bella Durmiente. Yacía en la cama, tan joven y hermosa que el príncipe no pudo resistir y se inclinó a darle un beso. En cuanto sus labios la tocaron despertó la Bella Durmiente y miró al príncipe con ojos llenos de amor. [...] La Bella Durmiente y el Príncipe celebraron su boda y fueron muy felices el resto de su vida. (Grimm, 1989: 32)

Al igual que en *Blancanieves*, el “hijo de un rey” llega esta vez a un castillo y salva a la princesa sin ningún impedimento, pues los cien años han

transcurrido, por lo que la maldición ha terminado, tal como contaba al príncipe azul la propia Maléfica en Disney. El cuento de los Grimm acaba sin que nadie rompa el hechizo y sin que nadie luche con el hada malvada, simplemente desde el comienzo hasta el final sucede lo que las hadas han dispuesto.

En la versión de Disney el príncipe lucha y vence a Maléfica convertida en la más terrible de las criaturas, un dragón negro. El príncipe lucha con las armas que le han dado las hadas buenas: “un escudo de la virtud y una espada de la verdad, armas de la justicia que triunfarán sobre el mal” (ver *La Bella durmiente del bosque*) y resulta victorioso. Una vez muerta Maléfica, corre al palacio y da el beso de amor a Aurora que despierta para descubrir que el joven que conoció en el bosque es el príncipe Felipe.

El final más transgresor es el de *Maléfica*, pues aunque ella y el cuervo llevan al príncipe hasta Aurora, su beso no funciona, como había predicho el hada:

No voy a rogarte perdón porque lo que te hice fue imperdonable. Estaba ofuscada, llena de odio y de resentimiento. Dulce Aurora, robaste lo que quedaba de mi corazón y ahora te he perdido para siempre. Te lo juro, no sufrirás ningún daño mientras yo esté viva y ni un solo día pasará sin que añore tu sonrisa. (Ver *Maléfica*)

Tras estas palabras, la protagonista besa a la princesa y esta se despierta, pues como dice el cuervo “no existe amor más verdadero” ya que es equiparable al de la madre que Aurora nunca conoció. En esta versión, es otro tipo de amor el que rompe el hechizo, pues el príncipe apenas conoce a Aurora, sólo la ha visto una vez. De nuevo se trata de solventar una trama poco

consistente en el contexto del siglo XXI, ya que la temática del amor verdadero del siglo XIX actualmente sería inconsistente y la de la versión del XX parte de un matrimonio concertado.¹²⁸

El final de esta versión dista bastante de la versión tradicional, pues el rey y Maléfica luchan a muerte. La joven debe elegir entre un padre cruel y desconocido o Maléfica, así que libera las alas del hada para que pueda vencer. El rey muere por su odio y su sed de venganza, ya que la ira le hace caer al vacío al tratar de alcanzar a Maléfica que le ha perdonado la vida. Una vez muerto, todo vuelve a la tranquilidad y la paz y el esplendor retornan a ambos reinos unidos esta vez por una reina gentil y bondadosa que resulta ser la narradora: “Como veis la historia no es del todo como os la contaron, lo sé bien pues yo era aquella a la que llamaban la Bella Durmiente. Al final mi reino no lo unió ni un héroe ni un villano, como había predicho la leyenda, sino alguien que era tanto héroe como villano y su nombre era Maléfica”.

En la siguiente tabla se analizan las diferencias entre las tres versiones analizadas:

¹²⁸ Hay que tener en cuenta que los matrimonios concertados eran la norma en las casas reales hasta relativamente hace poco, pero en la actualidad no tiene sentido mantener esto en la trama si lo que importa es el amor verdadero.

Versión	Princesa	Príncipe	Hada	Hechizo	Ruptura del hechizo	Final
Grimm	Bella Durmiente	Hijo del rey	Hada número trece	Cien años	No se rompe, pasan cien años	Se casan
Disney	Aurora/Rosa	Felipe	Maléfica	Una noche	Sí. Felipe rompe el hechizo con un beso de amor.	Mata a Maléfica y se casan.
<i>Maléfica</i>	Aurora	Philip	Maléfica	Unas horas	Sí. Maléfica rompe el hechizo con un beso de amor	Muere el rey y Aurora se convierte en reina de los humanos y de las Ciénagas.

Si se observa detalladamente, se puede comprobar que el villano del cuento de hadas tradicional se ha ido apoderando de la historia, mientras que el papel de la heroína se va diluyendo entre el siglo XX y el XXI, por la fuerza que ha adquirido el personaje de Disney.

En el caso de Ana María Shua, la *Bella Durmiente* es uno de los cuentos menos versionados en comparación con los anteriores, pese a ser una de las narraciones tradicionales que más influyen han tenido en el público femenino. Se trata de nuevo de una desmitificación irónica que parte del final de los hermanos Grimm y que está incluido en *La sueñera*, por lo que se centra sobre todo en el sueño y el despertar, jugando con estos elementos que en el resto de las versiones eran clave del relato, aunque con otra perspectiva argumental:

176

Durante cien años durmió la Bella. Un año tardó en despertarse tras el beso apasionado de su príncipe. Dos años le llevó vestirse y cinco el desayuno. Todo lo habían soportado sin quejas su real esposo hasta el momento terrible en que, después de los catorce años del almuerzo, llegó la hora de la siesta. (Shua, 2009: 186)

En este microcuento, la autora parodia el final del cuento contrastando el tiempo del sueño con el de despertar y a partir de ahí, amplía el tiempo necesario para que la princesa, en este caso Bella, realice cualquier actividad, pues parece consecuencia indirecta del hechizo la necesidad de ampliación de sus ritmos biológicos. A su vez, cambia el concepto de “beso de amor” de los Grimm y de Disney por un “beso apasionado” como fin del conjuro, pese a que

en este caso duerme los cien años, al igual que en el folclore tradicional. En la revisión de la argentina prima la pasión del beso sobre el amor que era la clave en las versiones tratadas anteriormente.

Más curioso resulta el papel del príncipe que no es “azul” en este caso aunque el narrador insiste con el posesivo en que es “su príncipe” y no el de otra princesa, como sucedía con el de *Blancanieves* que había sido el de *Cenicienta*, y que solo pierde la paciencia cuando la princesa va a dormir la siesta.

1.b) Más allá de Sherezade: partiendo de las *Las mil y una noches*

La segunda fuente folclórica más abundante en Ana María Shua es la conformada por diversos cuentos extraídos de *Las mil y una noches*, aunque más que inspirarse en cuentos concretos toma elementos de los mismos como las alfombras encantadas, las lámparas maravillosas o los genios que conceden deseos. Considero este grupo un sub-apartado dentro de los cuentos folclóricos, ya que forman parte del acervo cultural popular y se incluyen en las colecciones de cuentos infantiles con los que hemos crecido, si bien difieren de los cuentos de hadas procedentes de Europa (todas las versiones tratadas hasta este momento están recogidas en fuentes occidentales) y con una tradición distinta. Pese a este origen cultural y geográfico, puesto que *Las mil y una noches* es una colección de cuentos de Oriente Medio con una estructura enmarcada que

recoge leyendas árabes medievales¹²⁹, su influencia en la cultura occidental es bastante relevante.

La popularidad de este libro en Occidente es muy relevante sobre todo a partir del siglo XIX con todas las expediciones europeas realizadas en Oriente, llegando a convertirse en una de las fuentes literarias imprescindibles en movimientos genuinamente hispanoamericanos como el Modernismo; incluso ya en el siglo XX se convierte en temática de narraciones de autores muy relevantes en el panorama literario hispanoamericano (sobre todo en la zona de influencia del río de la Plata), como se aprecia en el caso de Jorge Luis Borges¹³⁰:

Los dos reyes y los dos laberintos

Cuentan los hombres dignos de fe (pero Alá sabe más) que en los primeros días hubo un rey de las islas de Babilonia que congregó a sus arquitectos y magos y les mandó a construir un laberinto tan perplejo y sutil que los varones más prudentes no se aventuraban a entrar, y los que entraban se perdían. Esa obra era un escándalo, porque la confusión y la maravilla son operaciones propias de Dios y no de los hombres. Con el andar del tiempo vino a su corte un rey de los árabes, y el rey de Babilonia (para hacer burla de la simplicidad de su huésped) lo hizo penetrar en el laberinto, donde vagó afrentado y confundido hasta la declinación de la tarde. Entonces imploró socorro divino y dio con la puerta. Sus labios no profirieron queja ninguna, pero le dijo al rey de Babilonia que él en Arabia tenía otro laberinto y que, si Dios era servido, se lo daría a conocer algún día. Luego regresó a Arabia, juntó sus capitanes y sus alcaides y estragó los reinos de Babilonia con tan venturosa fortuna que derribo sus castillos, rompió sus gentes e hizo cautivo al mismo rey. Lo amarró encima de un camello veloz y lo llevó al desierto. Cabalgaron tres días, y le dijo: "Oh, rey del tiempo y substancia y cifra del siglo!, en Babilonia me quisiste perder en un laberinto de bronce con muchas escaleras, puertas y muros; ahora el Poderoso ha tenido a bien que te muestre el mío, donde no hay escaleras que subir, ni puertas que forzar, ni fatigosas galerías que recorrer, ni muros que vedan el paso." Luego le desató las ligaduras y lo abandonó en la mitad del desierto,

¹²⁹ La mayoría de los cuentos pertenecen a la tradición persa, aunque muchas de las leyendas se ambientan en China, La India y otros países musulmanes.

¹³⁰ La influencia de esta obra en Borges es muy importante, ya que se trata de una obra circular e infinita, estructura que obsesionaba al creador del *Aleph*.

donde murió de hambre y de sed. La gloria sea con aquel que no muere.
(Borges, 2005: 607)

Por lo tanto no es de extrañar que Ana María Shua dedique toda una sección a la reinterpretación de estos cuentos orientales, que han tenido una gran influencia en múltiples autores hasta la actualidad.

Hay que añadir que estos cuentos se entremezclan y funden perfectamente con los cuentos de hadas puesto que ambos pertenecen al folclore y se han transmitido oralmente, aunque en nuestro caso hayan entrado directamente en formato escrito, en contraposición con nuestra propia tradición¹³¹. Pese a la ambientación y el contexto, hay características similares que coinciden en ambos casos como los elementos y los personajes mágicos, al igual que protagonistas nobles, pues se cambia rey por sultán o genio por hechicero/hada madrina.

Relacionado con la tradición árabe en la obra de Ana María Shua aparecen determinadas ficciones relacionadas con el destino como por ejemplo se vislumbra en *La sueñera* y que sería como una introducción a secciones completas relacionadas con elementos de este folclore:

63

Sé que en el fondo de la taza, la borra del café dibuja mi destino. Para conocerlo bebo durante horas, durante días enteros el líquido que los oculta. El líquido oscuro, inextinguible. Beberlo para siempre en mi destino.
(Shua, 2009: 73)

¹³¹ En el caso español es distinto, ya que muchos cuentos folclóricos árabes se introdujeron en la península durante la Edad Media gracias a la influencia de la Escuela de traductores de Toledo en el reinado de Alfonso X, El Sabio, y que fueron adaptadas a nuestro contexto como es el caso de *La lechera*.

El microcuento juega con el concepto del destino y la lectura de los posos del café vinculados claramente a una tradición turca y oriental, pues en la tradición occidental el futuro no depende del café, sino del té.¹³² Este curioso juego del destino vinculado a la ingesta del café introduce al lector en este mundo exótico. Aunque la primera referencia directa a la desmitificación de *Las mil y una noches* se centra en el marco de la colección de cuentos y a su personaje principal:

85

El verdadero valor de los cuentos de Sherezada no residía en su atractivo sino, por el contrario, en su hipnótica monotonía. Gracias a sus aburridísimas historias fue la única entre las múltiples esposas del sultán que logró hacerlo dormir todas las noches. Protegido de las torturas del insomnio, el sultán recompensó a Sherezada con el mejor de los premios: su propia vida. Los cuentos que componen la colección que se conoce como *Las mil y una noches* –y que, en verdad, no carecen totalmente de interés– fueron creados muchos años después por la bella Dunyasad, hermana menor de la sultana, para entretener a sus reales sobrino. (Shua, 2009: 95)

En esta ocasión, el narrador explica la imposibilidad de Sherezade¹³³ como contadora de cuentos de aventuras, pues su objetivo era dormir al sultán para mantenerse con vida, mostrando a una superviviente. Se altera el rol de Dunyasad, que originariamente era un personaje silencioso en contraposición a Sherezade, y se le atribuye el mérito de los cuentos que han llegado hasta nosotros, cuya función principal es entretener a sus sobrinos.

¹³² Este curioso ritual se realiza al finalizar el café. Se pone el plato sobre la taza y se dicen una serie de palabras “mágicas”, para a continuación girar la taza y el plato. La persona que va a leer los posos del café mira tanto el plato como la taza y procede al vaticinio.

¹³³ Es Sherezade o Sherezada, según la traducción. En España generalmente nos hemos decantado por la primera que es la que mantengo, salvo cuando cito literalmente de un texto.

Incluida en la misma temática, es decir, dormir al sultán, aparece una nueva revisión relativa a la egolatría del durmiente:¹³⁴

86

Mientras Sherezada cuenta, el sultán se queda dormido. Por un momento, el relato y el sueño se confunden. Después, cada uno toma su propio camino. Dunyasad, la hermana menor de Sherezada, escucha fascinada la historia hecha de palabras. El sultán prefiere sus sueños: historias vestidas de imagen, ilógicas y extrañas, distintas cada noche, en las que él y sólo él es siempre el personaje principal. (Shua, 2009: 96)

De nuevo el juego con los tres personajes. Mientras el sultán sueña en su egolatría, las dos mujeres se centran en el poder de la palabra.¹³⁵ Son los personajes activos del argumento principal y el sultán, el hombre perdido en sus propios sueños que además versan sobre él. Se trata de un hombre dormido que se sueña a sí mismo¹³⁶ y que se elige a sí mismo antes que las historias de la mujer que pretende sobrevivir. El público de Sherezade, ahora es su hermana, que en la versión anterior contaba cuentos a sus sobrinos. Estamos ante dos mujeres que pertenecen al ámbito de la palabra y que han dominado su poder.

- **De deseos, conjuros, palabras mágicas, genios y otros demonios de *Las mil y una noches***

Shua se centra en otros elementos de los cuentos, olvidando a los personajes que enmarcan y justifican la recopilación de cuentos de *Las mil y una*

¹³⁴ Aquí se establece una clara diferencia con los cuentos europeos, en los que son las mujeres los personajes durmientes.

¹³⁵ En este caso, retornamos a la mujer como Melusina, capaz de dominar con las palabras, en esta ocasión de dormir con ellas al hombre. De nuevo, un modelo tradicional que se pervierte.

¹³⁶ Recuerda al cuento de "Las ruina circulares" de Borges, cuyo personaje es un hombre que sueña con otro que a su vez, fue soñado; así hasta el infinito.

noches, siendo uno de los más recurrentes el genio de la lámpara maravillosa. No es de extrañar puesto que Aladino es uno de los relatos más populares de esta colección que cuenta con numerosas versiones y sería comparable a cualquiera de los cuentos de hadas que he tratado anteriormente, dado que existe una versión tradicional y una dulcificación de Disney¹³⁷, bastante posterior si la comparamos con *Blancanieves* o *La bella durmiente*, pues data del año 1992 y mantiene su nombre en inglés, en contraposición con los cuentos tradicionales tratados anteriormente.

En la versión de Shua sólo aparece el genio sin referencias directas a Aladino, el protagonista de la historia. Hay que recordar que en la versión más tradicional del cuento hay dos genios, el del anillo y el de la lámpara, de ahí que estos personajes se vinculen a esta narración y no a otras. Si en el caso de los cuentos tradicionales europeos Ana María Shua generalmente recurría a los protagonistas, en este caso hay una alteración de ese patrón, pues la autora ignora tanto al héroe como al villano, centrándose en la clave de la narración: el genio y sus deseos. De este hecho se deduce que no se puede comprender a *Blancanieves* sin su madrastra o a *Cenicienta* sin su madrastra de nuevo, mientras que en el caso de Aladino, el genio es el personaje que perdura, el que se mantiene en el imaginario colectivo.

Lo realmente interesante en esta desmitificación son los límites y las normas de los deseos que el genio concede, pues en la versión de *Las mil y una noches*, el límite del poder del deseo depende del tipo de genio, siendo más

¹³⁷ De nuevo la influencia de Disney, que populariza, hace más accesible y globaliza un cuento popular.

poderoso el de la lámpara que el del anillo.¹³⁸ Mientras que en el caso de la revisión de Shua, depende del propio deseo del protagonista-narrador sin vincularse a la magia del genio:

87

¿Qué deseas?, pregunta el genio escondido en la lámpara. Seguir soñándote siempre, le contesto. Es el único de tus sueños que no puedo realizar, se lamenta el genio. Sólo Alá puede evitar que despiertes algún día. (Shua, 1999: 97)

Atendiendo a esta versión del cuento, encontramos primero que el papel de Aladino lo tiene la persona que sueña, mientras que el genio es el propio sueño, de ahí que esté limitado su deseo, pues el poder del genio no es suficiente para evitar que despierte, por consiguiente, cada sueño se identifica con un deseo. Por eso el propio genio alude al poder de Alá, haciendo referencia a una religión sin libre albedrío, de tal forma dios sabe el momento concreto de la muerte del que sueña, a fin de cuentas, el no despertar.

Más adelante e incluido en la misma colección, la autora introduce por primera vez una referencia directa a Aladino, aunque al igual que el sultán, su presencia se marca con la ausencia del que duerme:

100

Mientras Aladino duerme, su mujer frota dulcemente su lámpara maravillosa. En esas condiciones, ¿qué genio podría resistirse? (Shua, 1999: 110)

¹³⁸ En la versión de Walt Disney (1992) es el propio genio el que informa a Aladdin de los límites de su poder, pues ni resucita muertos, ni hace que las personas se enamoren. Es obvio, que el segundo límite es absurdo dentro de la versión tradicional con una concepción temporal cíclica, puesto que el concepto del enamoramiento se incluiría dentro del paradigma romántico.

En este microcuento el narrador en tercera persona explica la verdadera intención del genio de la lámpara maravillosa que es incapaz de no sentirse tentado ante la presencia de la mujer de Aladino, que no es otra que la hija del sultán. En el cuento original, el protagonista gana la mano de la princesa gracias a la intervención del genio que le procura las riquezas necesarias para ser considerado un candidato serio como esposo de la hija del sultán. De nuevo la riqueza y el amor van de la mano en este relato como en los de la tradición occidental.

En contraposición a la narración original, encontramos un genio que se interesa por la mujer de Aladino y que acude a la llamada de la misma. Pese a esto, el narrador deja clara la intención del genio, no así la del personaje femenino que tal vez sólo ansíe un deseo.

Estos cuentos pertenecen a *La sueñera*, por lo cual se entiende perfectamente la relación entre el sueño, el soñador y *Las mil y una noches*, cuyas historias se crearon para dormir al sultán. Sin embargo, la autora dedica toda una sección de su libro de relatos *Botánica del caos* a la desmitificación concreta de este libro con un título que remite al tema y a la estructura del mismo “Noches árabes” porque cada cuento de Sherezade aparece numerado con una noche hasta llegar a la mil y una, al igual que la reinterpretación de Shua con diversos temas relacionados con dicha cultura y reflexiones sobre la misma. Retornando a los genios, aparece otra alusión a los mismos:

GENIOS ENCERRADOS EN REDOMA

El califa recibe aquellos que envió a buscar a las profundidades del océano: los peces-hombres, las redomas. Abre las redomas que encierran a los genios dominados por la voluntad y el sello del Gran Soleimán y ordena guardar en cisternas con agua los peces con figura humana.

-Acepta nuestra contrición, ¡oh, profeta de Alá! e intercede por nosotros – mienten los demonios liberados.

Entre tanto, a causa del calor, los peces-hombre mueren en las cisternas.

Así, a causa de su curiosidad y su inocencia, el Califa se condena por desatar a los demonios que azotan a la humanidad y dar muerte al mismo tiempo a los únicos seres que hubieran podido atraparnos y encerrarnos una vez más, loado sea tu nombre, ¡oh, Califa!

Desde entonces vivimos en el pecho de los hombres, una casa con puertas abiertas que nos permite entrar y salir a voluntad. (Shua, 2009: 602)

El Califa lo único que consigue es liberar uno de los grandes males de la humanidad que es desear lo que no se tiene, por eso, el narrador que en este caso es un genio, se identifica con el demonio que tienta a través del deseo. Genio y demonio unidos para ruina de ser humano que les deja entrar y salir de su cuerpo, pues desear es una de las condiciones del hombre. El Califa es condenado por su inocencia, por liberar uno de los grandes males del mundo y matar a los únicos seres que podían contenerlo, porque estos genios no necesitan una lámpara o un anillo como los de Aladino, que sin duda eran genios más inocentes y en definitiva dominados a la esclavitud del que desea. También se condena al Califa por su curiosidad, que es la causa de todo lo demás.¹³⁹ Con respecto a esto y desde el punto de vista del narrador-genio, el Califa se identifica con Alá tomando el papel del salvador de su pueblo, siendo entonces el genio su profeta, de ahí el uso de “¡oh, Califa!” Ya no estamos sólo

¹³⁹ Además de estar relacionado con *Las mil y una noches*, también recuerda al mito griego de Pandora, vinculado con la curiosidad y la condena.

ante una desmitificación del cuento en sí, sino también de determinados conceptos religiosos.

Dentro de esta serie de “Noches árabes” se revisa otro de los cuentos de Sherezade, que en contraposición con Aladino, remiten directamente al protagonista y a su narración “Alí Babá” y no sólo a un elemento del mismo como hemos visto en el caso de los genios. A su vez, no se trata en esta ocasión de una reinención, pues la autora gracias al narrador, remite a la verosimilitud del texto:

ALÍ BABÁ

Qué absurda, qué incomprensible me parecía de chica la confusión del hermano de Alí Babá: casi un error técnico, una falta de verosimilitud. Encerrado en la cueva de los cuarenta ladrones, ¿cómo era posible que no recordara la fórmula mágica, el simple ábrete sésamo que le hubiera servido para abrir la puerta, para salvar su vida? Y aquí estoy, tantos años después, en peligro yo misma, tipeando yo misma, tipeando desesperadamente en el tablero de mi computadora, sin recordar la exacta combinación de letras que podría darme acceso a la salvación: ábrete cardamomo, ábrete centeno, ábrete maldita semilla de ajonjolí. (Shua, 1999: 596)

La voz narrativa identifica las palabras mágicas del cuento con la contraseña de su ordenador, por consiguiente, lo que antes le parecía un error textual de verosimilitud en “Alí Babá y los cuarenta ladrones” empieza a tener sentido para ella. Se trata de una reflexión textual interna sobre un cuento de la infancia que siempre ha cuestionado, con la justificación de que el hermano de

Alí Babá, Casim, no había elegido las palabras mágicas, no como la narradora, que ha olvidado su propia contraseña.¹⁴⁰

En otra de sus ficciones, la autora cambia de temática refiriéndose a otro de los cuentos más célebres de Sherezade, “Simbad” y centrándose concretamente en la descripción del “kakaán”, aunque lo más interesante es el siguiente fragmento:

Y dice Rafael Casinos-Assens, traductor de *Las mil y una noches*. Que se trata del rinoceronte, el Kartagsinón de Eliano. Lo dice (hombre de poca fe) para desmentir o corregir a Simbad y para tranquilizar a sus lectores. (Shua, 1999: 600)

Gracias a esto, el narrador se centra en una nota a pie de página del traductor de su versión de *Las mil y una noches*, pues el comentario trata de aplacar la imaginación de los lectores más que de tranquilizarlos.

Más allá de los cuentos de *Las mil y una noches* y volviendo al concepto de verosimilitud, la autora se centra en un elemento decorativo y descriptivo que supuestamente aparece en alguno de los cuentos:

EL ÁMBAR GRIS

Se describe en las Mil y Una Noches una fuente de ámbar gris que fluye como goma o cera de las orillas de un venero, fundida por la flama del sol y corre hasta la marina donde los monstruos de lo hondo acuden y se la tragan y luego se sumergen en las aguas. Pero como les quema la tripa, luego la vomitan y la pasta se congela y sobrenada en la haz de las aguas, donde cambia su color y su masa, hasta que las olas la arrastran en las orilla del mar, donde los mercaderes y viajeros que la conocen la recogen y la venden.

¹⁴⁰ Ana María Shua se refiere directamente al cuento de *Las mil y una noches*, ya que Casim muere. Hay otras dos versiones en las que consigue salvarse.

Se dice actualmente que el ámbar gris es esperma de ballena, una versión mucho menos verosímil pero no menos poética. (Shua, 2009: 606)

En este enfrentamiento de verosimilitud, entre la explicación literaria medieval y perteneciente al folclore y la explicación científica¹⁴¹, la voz narrativa selecciona como menos verosímil la segunda, pese a hacer referencia a un hecho real y comprobado. Además, afirma que es más poética que la versión literaria¹⁴².

Como se ha podido observar, la desmitificación de los cuentos orientales dista de la de los occidentales y Shua plantea cuestiones diferentes aunque inherentes a la narración, como es el caso de la verosimilitud o la elección de los personajes, sobre todo en la perversión del modelo tradicional del genio.

2. La desmitificación de los modelos mitológicos clásicos: de héroes a villanos.

El segundo de los temas revisados por Shua es la mitología griega y romana, de la cual ya he hecho alguna referencia en páginas anteriores. En este apartado, se observa una similitud con los relatos del folclore tradicional, porque la autora se centra en personajes míticos concretos, más que en inspirarse en determinado elemento de los mismos. Además, hay que destacar que se centra la mayor parte de las veces en la mitología griega y sobre todo,

¹⁴¹ Según David Liittswager en National Geography; “Los cachalotes tienden a expulsar una secreción intestinal llamada Ámbar Gris en el océano, y esta sustancia, termina por endurecerse a medida que flota en el agua.” Consultado en la revista digital: <http://www.nationalgeographic.es-noticias-medio-ambiente-el-oceano-excrementos-millonarios>. (12-enero-2015)

¹⁴² Uno de los principios de la ciencia ficción es que todo lo que se reconoce como científico y que por lo tanto tiene su explicación basada en hechos, es lo que en un principio se llamaba magia. La magia y la ciencia no están tan separadas desde este punto de vista.

realiza versiones de la figura de Ulises¹⁴³ el héroe mítico de la *Odisea* o variantes de leyendas fuera de la tradición homérica, pero que pueden ser contemporáneas a la misma. El problema que surge en esta ocasión es el periodo de recopilación de la versión oral más que el origen de la misma.

- **De Ulises e Ítaca: más allá de Penélope**

Al igual que hiciera James Joyce en *Ulises* (1922), Ana María Shua revisa el papel de este héroe, uno de los más presentes en la literatura a la hora de crear personajes masculinos. Tanto la revisión de Joyce como la de Shua rompen con tres de las características del héroe clásico mítico o épico: el valor (“areté”) pues estamos ante un héroe guerrero¹⁴⁴; la ascendencia divina o estar protegido por los dioses lo que le otorga una fuerza sobrehumana (“actos heroicos”); y el alcance de la gloria (“kleos”) a través de la guerra generalmente¹⁴⁵. Habría que añadir que se trata de héroes elegidos por los dioses de tal forma que han sido designados por ellos¹⁴⁶. El propio Ulises se presenta a sí mismo en el Canto VIII de la *Odisea*:

“Acudid, regidores y jefes del pueblo feacio,

¹⁴³ Ulises u Odiseo, según la versión latina o la griega. Sin embargo, es por el nombre latino por el que más se conoce a este personaje. La *Odisea* se centra en el retorno a Ítaca del personaje y las pruebas que debe de pasar durante veinte años, después de ganar la guerra de Ilión (argumento de la *Iliada*).

¹⁴⁴ Es una de las necesidades de la epopeya. En el caso de Ulises es muy claro, pues es un guerrero victorioso que intenta volver a su hogar. Si pienso en la *Íliada*, al ser la historia de una guerra se encuentran varios héroes en ambos bandos y cantos dedicados a los principales héroes como es el caso de Aquiles (por los griegos) o de Héctor (por los troyanos).

¹⁴⁵ Sigo la *Poética* de Aristóteles.

¹⁴⁶ Este hecho se mantiene incluso en nuestro paradigma romántico y ha pasado a lo largo de generaciones como modelo de creación de héroes, de ahí que podamos observarlo en el mundo de cómic (todos los superhéroes parten del patrón de héroe mítico como Superman) o en la ciencia ficción (por ejemplo en *Matrix* el personaje principal es el Elegido).

y a la junta marchad a informaros de aquel extranjero
que hace poco ha llegado a la casa de Alcinoos, el prudente,
tras errar por el mar, semejante en figura a los dioses.”
[...] hacia el hijo sagaz de Laertes: Atena, bañando
de divino esplendor su cabeza y sus hombros, le hizo
parecer a la vista de todos más grande y más robusto
por que fuese mejor estimado del pueblo feacio,
infundiese respeto y temor y muchos trabajos
consiguiese acabar con que aquellos habían de probarle. (Homero, 2000: 111)

La presentación del héroe épico le engrandece y no sólo por sus palabras, ya que la intervención de la diosa Palas Atenea lo eleva en el plano físico para que inspire temor y respeto. El propio Ulises es consciente de su valor y su heroicidad que en ningún momento se cuestiona y siempre es presentado y ensalzado en los cantos como a un hombre extraordinario, puesto que es más que un simple mortal, pese a depender del capricho de los dioses.

Atendiendo a las versiones más recientes de Ulises se percibe que esas cualidades heroicas de la epopeya han desaparecido, ya que no estamos ante un descendiente de los dioses. En el caso de la famosa novela de Joyce (primera gran desmitificación), aparecen los pensamientos de un hombre común, de un personaje sencillo que en ningún momento se enfrenta a monstruos mitológicos, ni al designio de unos dioses caprichosos. Su única heroicidad es sobrevivir a la vida cotidiana sin conseguir la gloria destinada a los héroes.

En la revisión del mito, Ana María Shua va más allá de convertir al héroe en hombre común, pues la guerra no siempre crea héroes:

Como Ulises

Como Ulises, un hombre vuelve de la guerra, o de la cárcel o del destierro. Han pasado veinte años. Sus ojos son distintos. Un golpe le ha quebrado la nariz. Ahora se parece a Kirk Douglas, aunque su pelo es ralo y casi blanco

y los harapos cuelgan de su cuerpo sin ninguna gracia. Todos lo reconocen perfectamente pero disimulan, menos el tonto de su perro, que vuelve a recibir una de aquellas patadas. (Shua, 2009: 320)

El personaje que retorna al punto de partida del viaje, sin especificar en qué ha estado ocupado durante veinte años, es descrito a través de los cambios que ha experimentado en la ausencia. El motivo de la misma plantea tres opciones diferentes aunque similares: la guerra (que causa heridas y desarraiga a los hombres), la cárcel (que elimina la libertad individual y desarraiga a los hombres) y el destierro (que es el desarraigo obligado en sí mismo). Sin embargo, sólo uno de los tres motivos concede al hombre el heroísmo.

El protagonista es caracterizado a través de dos comparaciones: cumple el papel de Ulises pues regresa a su casa, a la Ítaca del héroe mítico y físicamente a través de un actor (ANEXO- Figura 24) muy conocido por su interpretación en el celuloide del héroe¹⁴⁷.

Sin embargo, cuando el Ulises mitológico llega a Ítaca no es reconocido al dejar el largo viaje de veinte años huellas en su físico y tan sólo es identificado cuando tensa el arco¹⁴⁸, ese arco destinado sólo a él (del mismo modo que el zapato de cristal a Cenicienta):

CANTO XXI

Atenea, la diosa ojizarca, inspiró en las entrañas
a la cuerda Penélope, prole de Icario, el ponerles
por delante a los mozos de casa de Ulises el arco

¹⁴⁷ La referencia a Kirk Douglas aporta más datos, pues se trata de un actor de películas de acción, policiacas o de western, en las que siempre es el héroe. Este actor fue el protagonista de una película llamada *Ulises* en 1954.

¹⁴⁸ Ulises sólo utilizaba el arco en su tierra, por eso lo deja en Ítaca y no lo lleva a la guerra de Troya.

con los hierros de guerra brillantes, señal de matanza.
 [...] “Él en esta casa está, soy yo mismo: sufriendo mil males
 he llegado al vigésimo año a la tierra paterna
 y hete aquí que vosotros no más de los siervos que tuve
 deseosos hallé de que yo regresara; de todos
 los demás a ninguno he oído pedir por mi vuelta.
 Así, pues, os diré la verdad como habrá de cumplirse:
 si algún dios por mi medio da muerte a los nobles galanes,
 buscaré esposa a ambos, tendréis hatos propios y casa
 muy cercana a la mía; seréis para mí en adelante
 como amigos y hermanos del propio Telémaco. Ahora
 voy a daros la prueba palpable de aquello que os digo
 por que bien me podáis conocer y creáis; es la herida
 que me abrió un jabalí con sus blancos colmillos al tiempo
 que subí con los hijos de Autólico al monte Parnaso.”
 Tal diciendo el andrajo apartó que la herida cubría
 y sus siervos entendieronlo todo: lloraban
 arrojando sus brazos en torno a Ulises discreto,
 y también la cabeza y los hombros besóles Ulises.
 Y la puesta de sol les hubiera cogido en sus ayes
 y suspiros, mas fue el mismo Ulises quien vino a cortarlos:
 [...] “Sé muy bien que ninguno entre tantos ilustres galanes
 va a querer que me entreguen el arco y la aljaba [...]”
 Tal hablaban los mozos y Ulises, el rico en ardidés,
 levantado en sus manos el arco lo vio por entero.
 Bien así como un hombre perito en lira y el canto
 tiende el que estrena arrollándolo en clavija
 sin esfuerzo, ya atada en sus cabos la tripa ovejuna
 retorcida y sutil, con igual suavidad allá Ulises
 su gran arco tendió; por su diestra probada cuerda,
 resonó claro y bien como pío que da golondrina.
 (...) Tomó luego la aguda saeta que a mano tenía
 descubierta en la mesa; el carcaj encerraba otras muchas
 que en sus carne iban pronto a probar agravio. Fijóla
 contra el codo del arco, tiró de la cuerda y las muescas
 y, del mismo escabel donde estaba sentado, apuntando
 bien derecho, la flecha lanzó; no marró en uno solo
 de los aros de hachas; el hasta con punta de bronce
 traspasándolos todos afuera salió y él entonces
 a Telémaco dijo: “¡Oh Telémaco! El huésped que albergas
 no te da deshonor en tus salas: no erré ningún blanco
 mi vigor, aunque más despreciado por esos galanes.” (Homero, 2000: 351)

En este fragmento de la *Odisea*, Ulises es reconocido a través del engaño, pues
 nunca habría podido sino acceder a la prueba puesta por Penélope e inspirada
 por Atenea. En contraposición al Ulises mítico, el personaje de “Como Ulises”

no lo necesita pues es identificado por todos y por eso huyen de él. Esto añade nuevos datos a esta figura misteriosa que lo convierten en una persona no grata en el pueblo; mientras que en Ítaca¹⁴⁹, salvo los aspirantes a ocupar el trono de Ulises, todos anhelan el retorno del héroe que nunca deja de serlo.

En la versión de Shua, sólo hay un ser que reconociéndole se acerca a él, su perro, que recibe el castigo justo por su osadía, una “épica patada”. De este modo, la silueta del personaje queda completada, eliminando toda aptitud honorable de este ser temido por todos, que es capaz de atacar al único ser que le recibe, al más fiel, al que le espera: el perro.

Además, en la *Odisea* se ensalza la bondad de Ulises con sus súbditos, al igual que se engrandece su figura gracias a la prueba del arco. El protagonista demuestra gracias a su maestría en las armas su identidad; la guerra y las armas definen a este personaje épico cuya única ambición es retornar al hogar.¹⁵⁰

¹⁴⁹ Ítaca también ha servido como inspiración a la hora de la desmitificación e incluso da título a un poemario del chileno Tomás Harris:

YO, EL SEÑOR A. O EL SEÑOR K.,
DA LO MISMO, FRENTE A ÍTACA
Regresé, le dije a las tumbas,
pero las tumbas permanecieron en silencio.
Regresé, le dije a mis amigos,
pero mis amigos no podían hablar: habían muerto.
Aquí estoy, le hablé a la ciudad toda;
pero la ciudad toda estaba en ruinas.
A pesar de todo bullía como antes,
mi memoria estaba en ruinas. (Espinosa Guerra, 2005:492)

En este caso, la voz poética mira Ítaca y lo que ha cambiado no es él, como en el caso de Ulises, lo que no reconoce es el hogar. Lo que conocía ya no existe y el hogar de antes se torna cementerio y ruina.

¹⁵⁰ En la actualidad y en contraposición a Ulises, está más de moda que el héroe olvide sus orígenes y realice el viaje de retorno sin memoria. Los demás reconocen al protagonista, pero él no recuerda nada de su vida. Estos héroes se han producido en varios formatos como las películas de la serie de *Bourne*, en el mundo de los cómics, y de vuelta a Marvel, nos encontramos con Lobezno en los *X-Men*, o dentro del surtido de series de televisión, basada en una novela gráfica, *XIII: The Serie*. En estos casos, el retorno a Ítaca se identifica con la recuperación de la memoria y, por consiguiente, con recuperar la propia identidad.

A través de esta comparación con el héroe mítico, el narrador define al antihéroe, también necesario. Sin duda, la desmitificación y por supuesto, perversión del prototipo de héroe mítico queda completada con este antihéroe temido que ha estado fuera veinte años. Se trata de una deconstrucción del personaje ya que poco a poco, se aleja de Ulises, admirado por todos de la *Odisea*, y que en Ana María Shua se torna villano.

- **De doncellas terrestres, marinas, unicornios y otras criaturas monstruosas**

Otra de las fuentes mitológicas a las cuales recurre la autora argentina es la *Leyenda de la doncella y el unicornio*, también conocida como *La leyenda de la dama y el unicornio* (ANEXO- Figura 25). Se trata de una leyenda centrada en la pureza tanto de la mujer como del unicornio, de la que ya se encontraron referencias en la tradición latina¹⁵¹ y que por el tema de la castidad de la mujer fue muy popular en la Edad Media, sobre todo en el siglo XV, de hecho en el museo Cluny de París se encuentran una serie de tapices basados en este tema y que datan de este siglo.

La leyenda se centra en la forma de domar a un unicornio, pues en los mitos grecolatinos decían que era prácticamente imposible capturar a esta criatura fantástica. Posteriormente, se añade el elemento femenino, pues sólo una mujer pura -ya en el concepto medieval se destacaría la pureza y la castidad- puede atraer a un ser tan puro. Se trataría, por consiguiente, de

¹⁵¹ No quiere decir que esta leyenda no haya pertenecido a la tradición griega.

enfrentar pureza con pureza. De este elemento parte Ana María Shua a la hora de revisar esta leyenda:

DONCELLA Y UNICORNIO I

Hay quienes suponen agotado el tema del unicornio y la doncella por extinción de ambas especies. Sin embargo, el diario de hoy publica la fotografía de un caballo con un manchón sanguinolento sobre la frente. El animal asegura haber sido, hasta hace pocas horas antes de la toma, una auténtica doncella. (Shua, 2009: 315)

La voz narrativa se centra en la extinción de ambas especies pues la pureza e inocencia se han perdido, de ahí que sea imposible que ambos personajes sigan existiendo. Sin embargo, en un giro argumental que nos recuerda a las reflexiones narrativas sobre *Las mil y una noche* y a la capacidad de metamorfosis de la princesa besadora, la autora mezcla la esencia de ambos personajes en uno, pues el “caballo” de ahora era una “doncella”. De ahí, se deduce que la dama, ante la pérdida de la inocencia identificada con la virginidad y el “manchón de sangre”, se ha transformado en caballo.

La desaparición del unicornio en la primera versión, se soluciona en la segunda, centrada en la no extinción del caballo mítico:

DONCELLA Y UNICORNIO II

El cuerno del unicornio impone bromas obvias y groseras. Este animal, que se caracteriza por su infinita delicadeza, prefiere mantenerlo retraído, confundándose con un caballo cualquiera. Así, al precio de la servidumbre, ha logrado evitar la extinción y prolongar su estirpe, llegando, incluso, a reproducirse de forma inmoderada y excesiva, invadiendo, a causa de su lubricidad, a otras especies, en las que ha dejado, contrariando teorías científicas, su inconfundible huella genética: una constante añoranza de las doncellas y esta maldita cosa en la mitad de la frente que ya no sé cómo cuernos disimular. (Shua, 2009: 316)

El narrador del microcuento se identifica con un descendiente de los unicornios que ocultaron su cuerno para lograr la supervivencia de la especie. Este es el motivo por el que el narrador, en un acto irónico, añora a las doncellas y por el cual no puede ocultar su cuerno, pese a que el unicornio sobreviva gracias a parecer un caballo. En este juego narrativo, el narrador en primera persona es incapaz de ocultar lo que le vincula al mítico animal.¹⁵²

La tercera versión de la leyenda se centra en las intenciones de los protagonistas, en lo que les impulsaba a actuar de dicho modo, pues pese a que se ignora lo que pretendía el unicornio al dejarse dominar por la doncella, queda muy claro lo que ella iba a obtener del unicornio dentro de la concepción medieval del mundo:

DONCELLA Y UNICORNIO III

Nunca se supo lo que pretendían los unicornios al posternarse ante las doncellas, y esta duda ha llevado a numerosos y desagradables equívocos. En cambio, está perfectamente establecido lo que buscaban las doncellas: el reconocimiento público de una cualidad que sólo así podrían probar ante testigos sin riesgo de perderla en la misma prueba. (Shua, 2009: 317)

En esta tercera revisión de Shua queda patente la relevancia de la prueba para la mujer, pues era la única forma de conseguirlo públicamente sin perder la virginidad, que dentro del código de honor simbolizaba tanto la inocencia como el honor de toda una familia. Reconocer esta virtud en una mujer en público era muy importante y algo que ensalza toda la literatura folclórica que

¹⁵² El narrador también podría vincularse con el diablo, pues muchas veces se le representa con un solo cuerno.

se ha tratado hasta el momento.¹⁵³ Pero en otra versión de la autora se analiza lo que pasaría si las mujeres que no son doncellas consiguiesen engañar al unicornio:

DONCELLA Y UNICORNIO IV

Dícese de las hijas de los efrits¹⁵⁴, y entre ellas la incomparable Pari-Banu¹⁵⁵, renuevan su doncellez después de cada encuentro amoroso, para éxtasis y confusión de los probos unicornios. (Shua, 2009: 318)

Ana María Shua entremezcla dos folclores literarios en esta microficción, pervirtiendo la leyenda europea con las criaturas fantásticas procedentes de *Las mil y una noches*, de ahí la confusión de los unicornios que no están preparados para estos genios femeninos pertenecientes a otros mundos. El juego con estas criaturas míticas es lo que provoca la confusión y la sorpresa en el relato que enfrenta ambos mundos, pues ¿qué sentido tiene el unicornio en la búsqueda de la pureza, si las efrits “recuperan” la virginidad tras cada relación sexual?

Volviendo a la leyenda tradicional, la autora reflexiona sobre el cuento sin alteraciones en la línea argumental del relato en su última revisión:

DONCELLA Y UNICORNIO V

Es falso que los unicornios acostumbren a formar manadas. Tampoco lo hacen las doncellas. Es falso que se reúnan en locos aquelarres en los que las doncellas desnudas cabalgarían unicornios. Ni las doncellas tienen interés en cabalgar ni a los unicornios les gusta ser montados. Lo contrario, en cambio, a veces es posible. Sobre todo considerando que, que si bien los

¹⁵³ Es uno de los temas unidos a los cuentos de hadas, ya que sólo los personajes virtuosos e inocentes logran el final feliz.

¹⁵⁴ Se trata de un tipo de genio vinculado a la tradición árabe que tiene un carácter dual, es decir, puede ser bueno o malo. También aparece escrito como ifrit.

¹⁵⁵ Hada mítica que aparece en *Los viajes de Simbad el marino*.

unicornios no tienen inconvenientes en conservar su condición indefinidamente, ninguna anciana doncella se jactaría de haber conservado tan largamente su honra. (Shua, 2009: 319)

En esta comparativa entre los gustos del unicornio y la doncella se observan varias coincidencias en cuanto a la verdad o falsedad de creencias populares en torno a la leyenda. De ahí que se comente que ninguno forme una “manada”, en el caso del unicornio por su rareza y en el de la doncella por su condición efímera que enlaza con el final. Lo mismo sucede con los aquelarres, folclóricamente vinculados a la brujas, es decir, al mal; y tampoco les gusta ni cabalgar ni ser cabalgados, aunque hay excepciones. Aunque lo más interesante es el final, de hecho, en todas las representaciones pictóricas se representa a una mujer joven pues no tendría sentido una mayor. Esta leyenda no se vincula solo con la pureza, sino con la belleza que corresponde a la juventud al igual que la inocencia.¹⁵⁶ Una doncella anciana no tendría lógica, de ahí la deformación de Ana María Shua en el final del cuento.

3. La desmitificación de la tradición judeocristiana: “De dioses y demonios”¹⁵⁷

Como he expuesto hasta el momento, Ana María Shua recurre a diversas fuentes folclóricas como referentes en sus microcuentos, por lo que no es extraño que dedique una sección entera de *Botánica del caos* y otra de *Casa de geishas* para tratar la desmitificación de mitos bíblicos, procedentes tanto de la tradición de herencia judía (un ejemplo muy recurrente en sus ficciones es el

¹⁵⁶ Volvemos al concepto de Blancanieves, la princesa joven e inocente (pura) frente a la reina que está perdiendo su belleza por la edad y que además es malvada.

¹⁵⁷ Incluido en *Botánica del caos*.

golem, criatura generalmente invocada por un rabino y creada del barro tras una recitación sacralizada de *El Talmud*), como de la tradición cristiana en la sección “De dioses y demonios” (con referencias claras al “Antiguo y Nuevo Testamento”).

El cuento que resulta más interesante de esta sección es “Pecados de juventud” dedicado a dios, de hecho es el protagonista. Se trata de un dios mayor, que recuerda sus viejas glorias de juventud reconociendo las limitaciones de la edad:

-Era muy joven. Hoy no podría repetir tantos logros, ni los errores. Hoy me llevaría mucho más de seis días, tendría que descansar seguido, durante más tiempo. Qué raras serían las semanas. Miren como me tiemblan las manos. Las criaturas, -¿no son bellísimas?- ya no serías tan perfectas. Les habría insuflado un aire menos vital, pero también menos feroz. (Shua, 2009: 530)

Dios recuerda la creación del mundo, de hecho, es la forma en la que identificamos al personaje que habla, ya que se distingue al Dios del “Génesis” a través de referencias muy claras como “los seis días” que ya no serían suficientes, al igual que necesitaría más de un día para descansar, por lo cual, la semana no constaría de siete días:

Al principio creó Dios los cielos y la tierra. La tierra estaba confusa y vacía y las tinieblas cubrían la haz del abismo, pero el espíritu de Dios se cernía sobre la superficie de las aguas. Dijo Dios: “Haya luz”; y hubo luz. Y vio Dios ser buena la luz, y la separó de las tinieblas; y la luz llamó al día [...] Díjose entonces Dios: “Hagamos al hombre a nuestra imagen y a nuestra semejanza, para que domine sobre los peces del mar, sobre las aves del cielo, sobre los ganados y sobre todas las bestias de la tierra y cuantos animales se mueven sobre ella.” [...] Y así fue. Y vio Dios ser muy bueno cuanto había hecho, y hubo tarde y mañana, día sexto.

Así fueron acabados los cielos y la tierra y todo su cortejo. Y rematada en el día sexto toda la obra que había hecho, descansó Dios el séptimo día de cuanto hiciera. (Génesis, 1-2)

Los recuerdos del Dios de Shua coinciden con este pasaje del Génesis, con los elementos que el propio personaje destaca, pues cómo no van a ser hermosas sus propias criaturas, sus creaciones, sobre todo los seres humanos creados a su imagen y semejanza.¹⁵⁸ Aunque el dios de la microficción, a parte de la vejez y el cambio que ejercería en el carácter de sus criaturas, aporta más datos sobre sí mismo, aunque esta vez a través de un narrador a modo de evangelista:

Así habla, como siempre, y los muchachos, que lo conocen y, a su manera, lo quieren, le pagan otro vino para seguir escuchándolo:

-Se habla de los treinta y seis hombres rectos que justifican el mundo y evitan su aniquilación, qué poca imaginación tiene la gente, nadie piensa en ustedes, ¿quién tiene ganas de mandarle un diluvio, una lluvia de azufre a los amigos?

Los muchachos sonríen, le palmean la espalda, le piden al mozo otra vuelta de anís Ocho Hermanos, son casi tan viejos como ÉL, o quizá como él, el narrador no tiene opinión propia sobre este caso. (Shua, 2009: 530)

El lugar de encuentro y de comunión con dios en este caso es un bar en lugar de una iglesia que tradicionalmente se ha considerado la casa de Dios y pese a seguir presente el vino (imprescindible en la Liturgia), en este caso no se trata de fieles sino de los “parroquianos” del bar. Es interesante el uso de la palabra “parroquianos” derivada de parroquia que según el diccionario de la

¹⁵⁸ La traducción de *La Vulgata* de Sevilla ofrece dos versiones de la creación del ser humano, la primera es la citada, según la cual crea a la vez al hombre y a la mujer sin partir de nada; la segunda, es la creación de Adán y Eva, según la cual el hombre nace del barro y la mujer de la costilla de Adán. De ahí, tradicionalmente se ha interpretado, sobre todo en la tradición hebrea, que la primera mujer es Lilith, que se rebeló ante los hombres y fue castigada, y acabó considerándose como un demonio, madre de íncubos y súcubos.

RAE significa en su primera acepción “perteneciente o relativo a una parroquia” (siendo parroquia sinónimo de iglesia) y en la segunda “persona que acostumbra a ir siempre a una misma tienda o establecimiento público”¹⁵⁹, por lo que el narrador, utiliza ambos para referirse al protagonista, pues cuenta con sus fieles y los mismos, no son otros que fieles clientes de un bar. Por consiguiente, Dios está con sus amigos y le invitan a vino o anís, creando un vínculo de amistad que es lo que hace olvidar al dios cruel del Antiguo Testamento, el de los diluvios (Noé), las plagas de Egipto, etc. Se trata de un dios que no devasta el mundo por amistad, ya que vive entre humanos y no en el cielo. Sus amigos son humanos y de ahí, la necesidad de no aniquilarlos. Este personaje, con la edad, ha aprendido a convivir y formar parte del grupo como uno más, por lo tanto, es esta amistad la que no causa el apocalipsis y no la de los creyentes que le adoran como un ser superior.

Pese a todo, el título es lo más revelador, pues se da a entender que Dios habla con sus seguidores de sus “pecados de juventud” que en su caso son terribles, pues es el responsable de la creación de todas las criaturas (si bien hermosas, como él mismo expone, en muchos casos crueles) al igual que muchos de sus actos contra la humanidad (de nuevo según el “Antiguo Testamento”).

Si la visión divina implica un dios que ha bajado de las alturas, “Ángeles y demonios” se abre con un microcuento dedicado a Azazel, un ángel caído

¹⁵⁹ Edición digital <http://-lema.rae.es-drae/?val=parroquiano>

(seguidor de Lucifer). Este personaje forma parte de la tradición judeocristiana aunque aparece en el “Libro de Enoc”:¹⁶⁰

AZAZEL

De todos los demonios posibles (abominable aquel que reconozca sólo uno) Azazel es el único al que Jehová teme y respeta. En el Levítico (II, 4) exige al pueblo judío que sacrifique a Azazel un macho cabrío. El animal debe ser abandonado vivo en el desierto después de haber cargado sobre él todos los pecados del pueblo. Así se equivoca, una vez más, Jehová, creyendo envenenar con esa ofrenda impura y corrompida a un demonio que, por el contrario, en el error se fortalece.

Pero he aquí que en los últimos trescientos años el sacrificio se ha vuelto nulo o azaroso. En lugar de machos cabríos, sólo las torres de petróleo interrumpen la uniformidad del desierto. Azazel desfallece de hambre aunque sobren pecados en el mundo. La destrucción del demonio, que la fe en Jehová no obtuvo, la obtendrá su descrédito. (Shua, 2009: 525)

En este cuento hay varias referencias bíblicas incorrectas, el caso más evidente es la alusión al Levítico, ya que los versículos se citan en números romanos y dicho capítulo no existe. El sacrificio al que alude *La Biblia* se centra en el pan y el material que se debe utilizar para otorgárselo a Yahvé, pues se utiliza el nombre hebreo. Queda patente que el Dios del “Antiguo testamento” disfrutaba de los sacrificios humanos purificados y exigía que se le sacrificasen las mejores piezas del ganado. Por eso, un macho cabrío –animal con el que tradicionalmente se ha identificado al Diablo- contaminado no sería una gran ofensa para Azazel, aunque Dios no sea capaz de entenderlo. El problema que tiene Azazel en la actualidad es que no hay un vehículo para que le lleguen los pecados del mundo. Más allá de la incorrección de la fuente, Azazel fue un ángel caído perteneciente al grupo de los que mantuvieron relaciones sexuales

¹⁶⁰ Sólo es reconocido por la Iglesia Ortodoxa en su variante de Etiopía, por lo que en la tradición católica no se incluye en el “Antiguo Testamento”.

con mujeres humanas y enseñaron a forjar armas y el arte de la guerra a los hombres.

El narrador, además de identificar al ángel como uno de los enemigos más peligrosos de Dios, insiste en que hay más de un demonio aunque el sacrificio del “macho cabrío” simboliza una de las formas de Lucifer como he mencionado antes. Sin embargo, pese a todos los esfuerzos de Dios, es el olvido y la falta de fe lo que provoca la decadencia de este demonio, porque pese a todos los pecados de la humanidad, Azazel no recibe su sacrificio cargado de pecados, hay miles de pecados no destinados a él, ya que los sacrificios son para el que de una manera u otra existe. Por consiguiente, la ausencia de fe del mundo actual ha conseguido más que la creencia y los mandatos divinos, juego irónico entre creer y no creer.

La temática del diablo persiste en las revisiones de Shua mezclando la dualidad del ángel y el demonio, pues parte de la guerra entre Dios y los ángeles que se rebelaron, de ahí que un demonio sea también un ángel. De hecho, atendiendo a la tradición cristiana, fue Lucifer (también Luzbel, “el portador de la luz”) el ángel que se enfrentó a Dios (no queda muy claro si era arcángel o querubín, pues depende de la versión y de la traducción), al que se alude más tarde como Satanás (una vez caído, “el acusador de Dios”).

SAMAEL Y EL HOMBRE

Samael está celoso. Dios, en su Arbitrariedad Infinita, prefiere al hombre. El hombre está hecho de barro. Los ángeles, de la Gloria misma del Señor. Pero sólo aquel que es diferente de su padre puede ser amado como hijo. Samael es apenas una parte de su creador.

Samael se rebela y es vencido. Él y sus huestes son precipitados al Seúl. Gracias a su rebelión, deja de ser una parte de la Gloria de Dios y se convierte, también él, en hijo.

Unos creen que el Seúl, reino de Samael, es el Infierno. Para otros parece la Tierra. Todos podrían estar en lo cierto: nadie ha logrado probar que el Infierno no sea aquí y ahora, en este mundo. (Shua, 2009: 531)

Este microcuento se centra en la caída al infierno de los ángeles que se rebelaron contra Dios por su preferencia por los hombres, utilizando uno de los nombres del Diablo. Antes de enfrentarse a Dios se alude a él como Lucifer o Luzbel, uno de los ángeles o arcángeles (depende, de nuevo, de la tradición bíblica o talmúdica) y una vez ha sido expulsado del cielo, se le denomina Satanás (“el opositor de Dios”); es en este momento cuando la tradición cristiana empieza a referirse a él como diablo o demonio para aludir al cambio de naturaleza del Ángel Caído (ANEXO- Figura 26). El nombre que utiliza Shua en este caso, “Samael”, pertenece a la tradición hebrea y alude al líder del Quinto cielo y uno de los regentes de la Tierra. Samael se enfrenta a Dios y es expulsado con su ejército, por eso es considerado uno de los nombres de Lucifer.

Tanto la versión tradicional como la de la autora argentina, coinciden en lo principal, el ángel es expulsado por envidiar a los hombres debido a que los considera inferiores. La naturaleza del ángel es divina, procede de la gracia de Dios, mientras que los humanos proceden del barro (como menciono anteriormente), de ahí el origen del pecado del ángel y su castigo. Se trata de envidia, celos y soberbia, por lo que se mueve en la línea de los pecados capitales. La perversión del texto se produce en otro sentido, pues tradicionalmente el opositor de Dios se convierte en su contrapunto

igualándolos. Sin embargo, al caer, el ángel deja de ser gracia y se transforma en hijo, consigue la equidad con los humanos. Otra perversión es el destierro, pues el demonio no acaba en su reino infernal y macabro, su destino es Seúl, porque nadie sabe dónde está el infierno y muchas revisiones populares afirman que no hay infierno y que la vida terrenal lo es, es decir, nuestro mundo.

Siguiendo los hechos relatados en el “Antiguo Testamento”, Shua se centra también en las consecuencias del primer homicidio, en lo que les sucede a Adán y Eva tras el asesinato de Abel a manos de Caín:

DESPUÉS DE CAÍN

Caín mata a Abel. Imposible imaginar dolor más salvaje para sus padres. Adán y Eva no se hacen reproche pero hay horror en sus miradas: ¿en qué nos equivocamos? Destruído en su espíritu, Adán decide no conocer a Eva nunca más: como muchos hombres después que él, no quiere traer hijos a este mundo. No estamos informados sobre lo que piensa Eva, pero podemos suponer que se somete al dolor. De día no necesitan controlarse: durante ciento cuarenta años la pena apaga el deseo. Pero de noche sus cuerpos jóvenes engendran sueños. Y los merí'im, casta diabólica, aprovechan estos sueños para engendrar con ellos (los incubos se ocupan de Adán, los súcubos de Eva) demonios más espantosos que sus propios padres infernales, porque llevan es sí la semilla de la maldad humana, que no es inocente. (Shua, 2009: 529)

Las consecuencias del asesinato de Abel en el cuento de Shua, son humanas, centradas en los sentimientos y actos de los padres. Se ve la culpabilidad y la incomprensión que sufre Adán y el narrador, se marca de forma sarcástica que no hay referencia sobre Eva en *La Biblia* (de hecho en el Génesis 5 se alude a la descendencia de Adán pero hay un vacío de información sobre su pareja). Tradicionalmente se ha dado por hecho que la madre de Set es Eva, de ahí que Shua aluda a los ciento cuarenta años, que en el Génesis son

ciento treinta, que tardan en volver a engendrar un hijo que sustituya a Abel, y que sean los descendientes sin la marca de Caín.

En “Después de Caín”, el dolor por el crimen es palpable y los personajes están tratados más humanamente, alejándolos del mito, por lo que no hay nada más humano que la maldad simbolizada en los íncubos y los súcubos, demonios que se alimentan de la lujuria humana, por lo cual, el siguiente vástago procederá del pecado y de su maldad. Ambas ramas familiares estarán marcadas pues nada es tan natural al ser humano como el pecado y la maldad. De nuevo, se presenta la maldad identificada con la humanidad los que aproxima más al ser humano a lo diabólico, en lugar de aproximarlos a lo divino; se trata otra vez de una perversión, ya que la norma aproxima a las personas a la bondad en esta eterna dicotomía.

En un tono más lúdico y procedente de la tradición oral hebrea, aparecen en *Casa de geishas* hasta cinco revisiones del mito del golem que juegan con la identificación del creador del golem, es decir, del rabino con dios y de la criatura monstruosa con el ser humano. En ambos casos se encuentra una similitud, pues las dos criaturas nacen del barro y dependen del creador, salvo que el golem no tiene libre albedrío, uno de los elementos clave de la reinterpretación de Shua:

GOLEM Y RABINO I

Muchos cabalistas fueron capaces de crear un Golem, pero no todos lograron que su Golem les obedeciera. Se cuenta la historia de un Golem rebelde a quien cierto rabino modeló a su propia imagen y semejanza y que, aprovechando el notable parecido de sus rasgos, tomó el lugar de su Creador. Esta verídica historia es absolutamente desconocida porque nadie

notó la diferencia, excepto la feliz esposa del rabino, que optó por no comentarlo. (Shua, 2009: 335)

“Golem y rabino I” juega con el concepto de la creación, pues el rabino decide crear al golem a su imagen y semejanza, al igual que Dios. Desde el comienzo se observa una perversión del mito, puesto que los golems eran creados por rabinos a los cuales obedecían y surgían del barro o la arcilla, pero su forma era gigantesca y eran invocados para la protección de la comunidad.¹⁶¹ Por consiguiente, no se debe crear a un golem para ser como un ser humano y menos un rabino (no se debe representar la forma humana, acción que solo le corresponde a Dios).

La transgresión del rabino es castigada con la rebeldía de su criatura, ya que le sustituye sin que nadie lo perciba, salvo su esposa, que no está interesada en descubrir la verdad. Esta versión, que muestra un golem superviviente y capaz de rebelarse, enlaza con la rebelión del golem de la segunda revisión, que va más allá de la rebelión frente al creador, abogando por la de una especie:

GOLEM Y RABINO II

El Golem se rebela. Pero sabe que su creador puede destruirlo. Decide, entonces, reproducir y propagar su especie: los humanos. Quienes, entre nosotros, se han atrevido a crear Golems, ha conseguido ejemplares muy inferiores, que carecen, por ejemplo, del don de la palabra. Así somos nosotros mismos inferiores a nuestro Creador, que es ubicuo, y nuestro Creador al Suyo, cuyos dones somos incapaces de imaginar porque nuestra limitada fantasía se agota en concepto de omnipotencia. (Shua, 2009: 336)

¹⁶¹ Es bastante popular la “Leyenda de Praga” que cuenta como un rabino invocó a un golem para proteger al gueto de ataques antisemitas.

De nuevo se produce el cruce de papeles, identificando al rabino con el Dios e incluso aparece marcado tipográficamente con mayúsculas para que el lector no tenga dudas; mientras que el golem es el primer humano, por consiguiente, Shua vuelve a jugar con este concepto, ofreciendo ya en la primera oración una de las principales características del hombre: su rebeldía. A partir de la rebelión, surge la especie como forma de subsistencia, pues nuestra supervivencia depende del grupo. Sin embargo, el ser humano no puede dejar de emular a Dios creando sus propios golems, que por desgracia no consiguen la perfección que sólo Él puede alcanzar. Shua recurre a la estructura circular del tiempo para aludir al creador del creador o al padre primigenio que va más allá del rabino; de este modo, consigue a su vez dar un toque de humor a la falta de imaginación del ser humano al referirse al poder del creador ante el uso de la palabra omnipotente.

De nuevo recurriendo al concepto de rebeldía, aparece la tercera revisión de "Golem y rabino III", aportando un nuevo giro:

GOLEM Y RABINO III

¿Quién somete? ¿Y quién es sometido? Dícese que en cierta ocasión (esta historia sucedió, con variantes, muchas veces) el que se rebeló no fue el Golem sino su Amo. Te prohíbo que me obedezcas, gritó con voz terrible. Y el Golem se vio forzado a realizar la más difícil de las tareas: ser amo de sí mismo. En cambio, su Creador, liberado al fin, se dedicó entonces a obedecer puntualmente las órdenes de su suegra. (Shua, 2009: 337)

La voz narrativa comienza con dos preguntas retóricas que aluden directamente a la sumisión, al que manda y obviamente, al que obedece. En esta versión, que según el narrador sucedió más de una vez, presenta un concepto

emparentado con el libre albedrío y con la literatura árabe ya que librar al golem es equivalente a liberar al genio de la lámpara, pues ambos son esclavos y pertenecen a un amo. En este caso, Shua invierte el papel de la rebeldía, pues no es el que obedece el que realiza el acto que rompe las cadenas de la sumisión, sino el amo. El rabino decide liberar a la criatura obligada a una de las tareas más difíciles: “ser amo de sí mismo”, ser capaz de sobrevivir solo. Mientras, el rabino descubre que no hay nada más cómodo que obedecer órdenes, en este caso las de su suegra (nuevo toque de humor, en este caso cultural porque el papel familiar de la suegra siempre ha sido incómodo en las culturas hispanas). El intercambio de papeles es obvio y jocoso, aunque en esta variante no recurre al creador.

En la misma línea surge la siguiente variante de este mito, centrada también en el cumplimiento de las órdenes y la libertad:

GOLEM Y RABINO IV

¡No me obedezcas! –ordenó su Amo al perplejo Golem que, ansioso por cumplir su orden, la desobedeció al instante, mostrándose aún más servil que de costumbre. (Shua, 2009: 388)

La orden del rabino sorprende al Golem que hace lo que le ha dicho el rabino, no obedece, para seguir obedeciendo. Se trata de un juego semántico que muestra la rebeldía de los dos personajes, uno que ordena la desobediencia y el otro (en su rol de obedecer) desobedece obedeciendo.

La última revisión del mito se centra en el proceso de creación del golem:

GOLEM Y RABINO V

Se toma un trozo de arcilla, se moldea dándole la forma de ser humano, se realizan ciertos ritos, se pronuncian ciertas fórmulas, se sopla en la boca de la estatua el aliento vital y la estatua no se mueve ni le crecen la uñas o el cabello, se verifica en el Libro el pasaje correspondiente en busca de algún error, pero cuando intenta repetir el ritual, el Hombre de Barro ha desaparecido. Se toma otro trozo de arcilla, se la moldea, veintisiete Golems fugitivos, veintisiete errores acechan las sombras, repiten a coro los salmos para confundir al rabino, qué difícil inscribir así en la arcilla blanda, oh señor ayúdame, la fórmula cromosómica completa. (Shua, 2009: 339)

El rabino, en esta versión, se vuelve loco porque no consigue dominar a sus criaturas y los golems engañan al creador, pues según nacen se rebelan, no le dan opción a obedecer; por lo cual, son errores que ayudan a confundir más al rabino para que cree más criaturas que se unan a ellos en las sombras y así será, sucesivamente, hasta que consiga la “fórmula cromosómica completa”, es decir, el golem que obedezca.

CONCLUSIÓN

En este capítulo de la tesis me he centrado en la obra de Ana María Shua y en su manipulación constante de las fuentes folclóricas tradicionales, que no es otra cosa que la perversión de las mismas en una continua alteración de los papeles tradicionales de los personajes tipo de las mismas. Se trata de una modificación con la intención de desvirtuar los modelos tradicionales de nuestra cultura, que en la actualidad no son válidos o están perdiendo su papel clásico como se ve claramente en las versiones de los cuentos de hadas o de la

tradición judeocristiana. Se trata de aportar nuevos valores y a su vez, dar un giro humorístico a estos recursos educativos generacionales.

Como he mostrado anteriormente, este recurso se ha extendido a múltiples campos sociales, convirtiéndose en un procedimiento muy lucrativo para el cine y la televisión, de tal forma que, lo que antes se realizaba oralmente y de generación en generación, en la actualidad su configuración ha cambiado y su transmisión se realiza gracias a estos nuevos formatos. Resulta evidente que las alteraciones sufridas en los mismos por el cine o la televisión, se deben a una adaptación al siglo XX y XXI, en los que los valores de la sociedad patriarcal se han perdido.

Jugar con los modelos tradicionales es una de las claves de los microcuentos de Ana María Shua, alterado con referencias actuales para aportarles sentido del humor con acciones ridículas. Es una perversión jocosa e incluso malintencionada, que sorprende al lector con el cambio de un referente de sobra conocido, no sólo por su bagaje literario, sino también por su cultura popular (en este caso más importante incluso que la cultura literaria, pues estos referentes se conocen prácticamente en su totalidad por el cine).

CAPÍTULO II

LA BÚSQUEDA DE LA CRUELDAD EN SILVINA OCAMPO

Hasta el momento, me he centrado en la perversión de determinados temas literarios (como el erotismo o el dinero) tradicionalmente ligados al mundo masculino o femenino de las fuentes orales y sus variantes textuales asociadas al mundo femenino como los cuentos de hadas. Sin embargo, la perversión de las autoras a lo largo del siglo XX se amplifica, por consiguiente, no se puede asociar a los mismos campos que en el XIX.

El caso de Ana María Shua con su continua manipulación de las fuentes tradicionales es bastante claro y revelador. Pero en la literatura argentina, en este caso íntimamente relacionada con las propuestas narrativas de Borges, se encuentra una autora que especializa su perversión hacia diferentes elementos narrativos como, por ejemplo, los narradores, los personajes infantiles (muchas veces unidos ambos elementos en un mismo relato), el fetichismo por los objetos, la manipulación del lector... La singularidad de esta escritora conduce a la vivencia de un desasosiego en el lector alcanzada a través de la crueldad, muchas veces inocente, que provoca imágenes mentales ligadas al surrealismo y próximas a patologías psiquiátricas u obsesiones que son el motor de sus cuentos. En esta tesis, parto de la perversión de la fuente para concluir con la

crueledad referida en los textos de Silvina Ocampo que oprime a sus lectores a través de la sorpresa y el desasosiego y que se basan en las apariencias, en lo que debería ser pero no es.

Los narradores de Silvina Ocampo devastan al lector con sus cambios de perspectivas que desafían la visión tradicional del bien y el mal basada en el dolor causado por la crueldad de los más inocentes, de los que no saben todavía juzgar (como los niños), de los que no comprenden el mal que causan (las mujeres) o de aquellos que no están capacitados para juzgarlos (personajes con discapacidad intelectual o enfermedades genéticas, degenerativas, etc.). La autora utiliza estos tabús sociales para pervertir la narración saliéndose de la norma y logrando, por consiguiente, dar un giro narrativo que desafía los valores éticos de la sociedad de un modo u otro. Esta perversión garantiza el sufrimiento de los personajes ante la perplejidad del mundo que lo contempla y consiente mientras el lector siente repugnancia, asco e incluso dolor en algunos textos. Se trata de un desafío constante a los valores burgueses de la sociedad que parten de ella, de hecho, muchos de ellos parten de ceremonias y rituales culturales reconocibles dentro de este contexto.

- **De la obsesión por los objetos malditos: espejos, fotografías, pulseras y vestidos asesinos.**

La obra de Silvina Ocampo está plagada de referencias a objetos capaces de crear el desastre, aunque una de sus obras conglomerada de forma muy representativa prácticamente todas las obsesiones de la autora, desde los objetos emblemáticos hasta las voces narrativas femeninas en primera persona

que se mueven entre la ingenuidad de su mundo limitado y la crueldad del que no comprende el bien o el mal, o no se posiciona. Considero que la mejor forma de introducir a esta autora es a través de *Cornelia frente al espejo* que es la última obra de Silvina Ocampo, publicada en 1988. Este texto contiene diversas obsesiones de autora: la manipulación de las fuentes, el simbolismo de los espejos, los juegos entre realidad y ficción, y alusiones mágicas y fantasmagóricas con una influencia más que notable del surrealismo. En cuanto a la perversión de las fuentes, se encontraría en lo que desarrollaré como “el grupo c”, el de la manipulación de los cuentos modernos, como explicaré más adelante. Hay que tener en cuenta que bebe de diversas fuentes, pero lo sitúo en este grupo debido a una razón principal, pertenece al linaje de textos que se relaciona con *Alicia en el país de las maravillas*.

En este cuento¹⁶², Silvina Ocampo trabaja con dos elementos importantes: el mundo reflejado en el espejo y la despedida del suicida. Se trata de una joven llamada Cornelia que decide despedirse delante del espejo de la casa en la que creció. La propia protagonista habla de un “momento trágico” (Ocampo, 1988: 11) mientras entra sin permiso en casa de su tía:

De todo el mundo me despido por carta, salvo de vos. La casa está sola. A las ocho Claudio cerró con llave la puerta de la calle. ¡Cornelia! Mi nombre me hace reír. Qué quieres, en los momentos más trágicos me río o enciendo un cigarrillo y me echo al suelo y te miro como si nada malo tuviera que suceder. Ciertas posturas nos hacen creer en la felicidad. A veces estar acostada, me hizo creer en el amor.

-Soy espejo, soy tuyo. Desde que cumpliste seis años, por mi culpa quisiste ser actriz-, tu padre con su cara de prócer, tu madre, con su cara de república, se opusieron. Qué absurdas son las personas respetables.

¹⁶² La crítica considera cuento a este texto ya que presenta un sólo espacio y una sola acción, pero por su número de páginas podría considerarse una novela corta.

Cuando guardas las pieles y los fieltros en alcanfor renace tu desconsuelo; en realidad la gente se opone a nuestra vocación, es como la polilla, hay que combatirla día tras día, año tras año. (Silvina, 1988: 11)

Cornelia, narradora de su historia, se conduce por la casa hasta llegar al espejo que se dirige a ella. Hasta el momento, la obsesión por los espejos es patente en el mundo literario, pero solo hay uno que hable, el de la madrastra de Blancanieves. La elección de este objeto aporta al contexto un componente mágico y clandestino ya que tradicionalmente se ha vinculado a la hechicería y al demonio, por eso no es de extrañar que sea la puerta entre mundos en *Alicia a través del espejo*. En este caso, Ocampo bebe de las dos fuentes y del mito de Narciso, que si bien no se reflejaba en el espejo, lo hacía en el agua, elemento natural al que también se le considera puerta entre diferentes planos.

El espejo habla con Cornelia y se declara su posesión, aunque el espejo pertenece en cada instante al dueño del reflejo. El espejo se presenta como el origen de la rebelión de la pobre Cornelia que acude a despedirse de él; es el creador de sus sueños de infancia completando la visión de la joven, ampliando a un “nosotros”, unificándose con la persona reflejada, con la mujer que no pudo conseguir “nuestra vocación”, que no logró cumplir con la vanidad de su reflejo, con su narcisismo particular.

El espejo y Cornelia han compartido secretos desde la infancia por eso acude a él, por eso se despide de su compañero y se establece un diálogo entre el personaje y el espejo que aporta las claves más relevantes del mismo:

-Siempre fui en busca de ti para reírme. Cuando lloraba, para que no me vieras, me escondía detrás del biombo de madera pintada, junto al

calorífero del comedor, donde había olor a fritura y a naranjas. Sabía que mis lágrimas te desagradaban. Te gustaba verme reír, con un sombrero de papel de diario, un sombrero de burro con orejas o de almirante, o con un verdadero sombrero. Este es el que prefiero. Siempre me fascinaron los sombreros con plumas. Con un sombrero de plumas soñé que bailaba *La muerte del cisne*. Desde ese día sueño con el sombrero de plumas y con esa muerte. Podría tener cuarenta años; ilusoriamente los tengo esos cuarenta años, que jamás cumpliré; una voz más grave, una dignidad mayor. (Ocampo, 1988: 14)

El fragmento presenta una relación íntima y enfermiza entre el espejo y la protagonista que ha compartido su reflejo con él en los mejores momentos, en los más felices y en los más grandes sueños, el sueño de la bailarina, el de la actriz... Aunque de todos destaca unos de los pasajes más importantes del *Lago de los cisnes*, cuando la princesa Odette muere por la traición del cisne negro. Prevalece un momento de muerte en sus recuerdos, el sueño de la decadencia del cisne que es sinónimo de la pérdida de la belleza, de la juventud, e incluso de plena madurez que ella nunca alcanzará. El espejo, al igual que el de la Reina malvada, siempre dice la verdad, maltratando más a la mujer que por primera vez sufre realmente delante de él: “En tu pelo teñido, cinco hebras de plata te fastidian” (Ocampo, 1988: 14).

La sinceridad del espejo que nunca miente se mezcla con la verdad de Cornelia que piensa evitar los cuarenta. A penas es capaz de contestar a su propio reflejo, pues es la primera en vislumbrar las canas y la edad y en recordar sus sueños perdidos y no alcanzados. La mujer reflejada insiste:

-Puedes hacer todo el mal que quieras sin que nadie lo note. Todo el mundo cree que eres una santa, no sólo porque te escondes de la oscuridad de los cuartos, sino porque tienes los ojos muy apartados el uno del otro, lo que te da una expresión de inocencia y felicidad desmedida. (Ocampo, 1988: 14)

El espejo habla de la hipocresía de la protagonista, de su maldad oculta, escondida por su naturaleza, por sus facciones. También aparenta ser feliz, aunque obviamente no lo es. En este diálogo, entre acusaciones y defensas, el espejo es llamado con diversos apelativos y muestra más elementos de esa relación:

-Podría ser muy pobre, en el transcurso del tiempo quedar en la miseria, pedir limosna en los zaguanes, no verte más, mi ángel, vagar de puerta en puerta y entrar por fin en una casa para ofrecerme de lavandera, sin saber lavar. Entonces me verías arrodillada, mi espejo universal, con este trapo en las manos fregando el piso [...] Me vería seducir a los hombres, a cualquier hombre que viniera de visita a la casa, al lechero, al almacenero, al plomero, porque las mujeres que trabajan de esta manera tienen una belleza en el desaliño, una belleza natural que no tienen las otras con sus afeites. Mírame, despeinada, con las mejillas rosadas. No te agrada verme en los brazos de un hombre porque eres celoso como yo. Pero no me dejes seducir [...] Soy virtuosa. Los pobres, aun cuando son crápulas, son virtuosos; si son crápulas tienen razón de serlo. (Ocampo, 1988: 15)

La personificación del espejo supone una relación íntima entre Cornelia y su reflejo, recordando de nuevo a Narciso enamorado de su propio rostro. El espejo toma la función de pareja atribuyéndole incluso celos de supuestos hombres que ni siquiera existen. A su vez, el espejo recibe los apelativos de “ángel” o “espejo universal”, el primero por el cariño íntimo que une a la protagonista al espejo, y el segundo por el poder que le atribuye a ese ente que todo lo ve. El espejo no solo refleja a la protagonista físicamente hablando, sino también su alma y sus pensamientos. Resulta revelador el motivo por el cual prefiere el espejo en lugar de a los hombres reales, debido a que incluso los imaginarios son descritos como “monstruos”, consecuencia directa del amor sin

sujeto o el desamor, pues como se verá más adelante, el amor en Cornelia es trágico y se asocia con la locura. Más allá de esto, ensalza su virtud frente a la corrupción del amor, a pesar de que el espejo ya ha insistido en su capacidad para el mal. A fin de cuentas se trata de una mujer que mantiene una conversación nocturna con un objeto, hecho que conduce al lector a concluir una posible locura.

Este fragmento aporta otro dato relevante sobre Cornelia, su clase social. Si bien no menciona su grupo específicamente, da a entender que pertenece a un grupo social económicamente acomodado por sus prejuicios, en este caso positivos, sobre la pobreza y los pobres.

Poco a poco, se centra en sus verdaderas intenciones, morir frente al espejo que ha sido testigo de toda su vida y para conseguir dicho objetivo recurre a uno de los recursos más utilizados por el mundo femenino, el veneno: “lo robé en el laboratorio donde Héctor trabaja”(Ocampo, 1988: 16), explica Cornelia a su compañero vital. El motivo por el cual elige el veneno es:

¿Estaré soñando? Oigo ruidos en la casa. Contigo no tengo miedo. No quise tirarme debajo de un tren ni al mar, que es tan agradable, porque no podía llevarte conmigo. Vine a esta casa porque es el único lugar en el que nos encontraríamos a solas, pero me había olvidado de que existían fantasmas. No sabes el tiempo que tardé en conseguir las llaves de esta casa, nadie tiene confianza en mí. Mi tía creyó que quería entrevistarme con algún amante.

-Los sabores, como lo perfumes, tienen una gran importancia para ti. Tu paladar es muy fino, pero hoy el sabor que pueda tener este veneno te es indiferente.

-Creo que compartes mi indiferencia. Hoy que estás mirando más atentamente que de costumbre, te amo y te odio más que nunca. ¡Si alguien nos viera, qué diría! Si nos viera mi padre, por ejemplo. “¿Qué haces con esa cara de pan crudo? Pretendes engañar al espejo.”(Ocampo, 1988: 16)

La forma elegida para suicidarse viene marcada precisamente por la intención de morir frente al espejo, de ahí el veneno, pues es cómodo de transportar y sólo le supondría esperar, observando su reflejo, la llegada de la muerte. Incluso al espejo le llama la atención esta elección por el sabor que contrasta con los gustos de la suicida. Además, la atención que le da a Cornelia es mayor que en otras ocasiones, seguramente por la intencionalidad de la narradora que se está despidiendo, resaltando la paradoja de amor odio lo que personifica aún más al objeto.

También introduce el concepto de engañar al espejo, aunque resulta patente que sólo es sincera frente a él, observándose a sí misma desde el otro ángulo de la mirada. La advertencia sobre el sabor hace reflexionar a Cornelia que afirma que “la gente aconseja beber de un trago las cosas horribles, el aceite de ricino, la magnesia, por ejemplo, pero yo lo bebo lentamente” (Ocampo, 1988: 17), mostrando ese carácter infeliz que se recrea en lo desagradable de la mujer que ha entregado su vida y todos sus secretos al reflejo de sí misma, a lo que puede ser pero no es. En este enaltecimiento del momento previo al suicidio, la protagonista disfruta de su propia oscuridad, de esa maldad que ya había mencionado antes:

Las dos de la mañana. Estoy nerviosa, sin duda. ¿Quién es? Conteste. A mí nadie me asusta; no me asusta ni el demonio. Los seres angelicales a veces me espantan. ¿Qué haces aquí? (Ocampo, 1988: 18)

En la clandestinidad de la noche aparece una niña en medio de la escena, por lo cual, Cornelia deja por primera vez de dirigirse al espejo, de hablar con su reflejo, es decir, con ella misma, para dirigirse a otra persona:

- ¿Cómo te llamas?
- Cristina.
- ¿Cristina, nada más?
- Cristina Ladivina, de La Rosa Verde.
- Yo me llamo Cornelia. ¿Y dónde está La Rosa Verde?
- En Esmeralda.
- Eres un fantasma, una niña perdida, con esmeraldas y rosas verdes. ¿Te dejan salir sola a estas horas?
- Me dejan, a cualquier hora.
- ¿Pero es de noche?
- La noche es como el día; la oscuridad es como la luz.
- ¿Qué edad tienes?
- Diez años.
- Eres bonita. Mírate en el espejo. ¿Me ves a mí reflejada? ¿Y a ti?
- No.
- ¿Nunca te viste en un espejo?
- En el agua, en el barro de los ríos, en el filo del cuchillo.
- Me das miedo. ¿Y cómo entraste en esta casa?
- El hombre me hizo entrar.
- ¿Qué hombre?
- El hombre que me mostró los muñecos del escaparate.
- Eres un fantasma. ¿Sabes qué es un fantasma?
- No sé.
- ¿Y entraste para asustarme, verdad? ¿He muerto ya? ¿Viniste a buscar mi alma? Eres aquella tía mía que murió de sarampión a los diez años, aquella que se llamaba Virginia. ¿Viniste a buscar mi alma?
- No. Vine por las muñecas.
- ¿Y quién es ese hombre de que me hablas? ¿Dónde está?
- Ahí. (Ocampo, 1988: 19)

Contrasta la rapidez e inmediatez del diálogo con la niña frente al discurso prolongado y recreado que Cornelia mantiene con el espejo. En el ambiente surrealista de la sala, aparece Cristina, rompiendo la soledad de Cornelia y su espejo. La mujer, en pleno proceso de suicidio, lo único que es capaz de pensar es que se trata de un fantasma que ha ido a buscar su alma, ese

alma atrapada por el espejo. Esto se debe al hecho de que la niña no se refleja en el espejo pese a que Cornelia intenta asimilarla a su mundo, unirla al reflejo. Más interesante resultan los objetos en los que Cristina se refleja “el agua, el barro de los ríos, en el filo de un cuchillo”, imágenes que se suman para crear incertidumbre en el lector, junto a que la pequeña no sabe lo que es un fantasma. Incluso Cornelia llega a pensar que se trata del fantasma de una tía suya que murió con los mismos años que afirma tener Cristina, pese a que esta última lo niega. Hay que añadir cómo ha conseguido entrar en la casa, pues un hombre misterioso que contempla la escena, le ha abierto la puerta porque quería mirar las muñecas. Un objeto llama a Cornelia, el espejo; al igual que unos maniqués de sombreros atraen a Cristina. La importancia de los objetos queda patente en este cuento, y es característica constante en la obra de Silvina Ocampo.

Un tercer personaje surge en la penumbra de la escena para dirigirse a la protagonista, de nuevo en un diálogo rápido que se aleja del modo de hablar al espejo y contribuye a la creación del misterio que desasosiega al lector:

- Nada me asusta, ni un hombre con su cara.
- ¿Está sola?
- Estaba con la niña que acaba de entrar. Hablaba con el espejo. ¿Usted no puede creerme, verdad?
- ¿Dónde está la persona que hablaba con usted?
- Aquí en el espejo. Mírela.
- Diga dónde está.
- Revise la casa, si quiere. ¿Y la niña?
- ¿Es usted la dueña?
- No. Ni quiero serlo. Soy una empleada. Sobrina de la dueña.
- No lo creo.
- ¿Parezco tan seria? ¿Tan importante? ¿Tan respetable como para mentir tan bien? No me adule, por favor; además, usted no sabe lo que a mí me agrada, por lo tanto no sabría adularme.

- Todas son iguales.
- ¿Quiénes son todas?
- Las mujeres. Todas mienten.
- Yo soy diferente, se lo aseguro.
- No la creo. (Ocampo, 1988: 20)

El hombre, claramente un intruso, sólo quiere saber quién es la mujer y con quién habla. Lógicamente, las respuestas de Cornelia no logran satisfacer su curiosidad, pues él no hace alusiones directas a la niña que no se refleja en el espejo y parece no asimilar que alguien pueda hablar con uno. A su vez, las respuestas de Cornelia no son las típicas de una mujer que está sola en una casa y, de repente, se encuentra con un posible criminal, deducción que realiza el lector por las palabras del mismo y la nocturnidad de los hechos. A las preguntas prácticas del hombre, Cornelia responde con obviedades para ella, pese a que sus intervenciones resulten extrañas para ese hombre, desconcertado ante sus palabras y que sólo puede alcanzar una conclusión: miente. A esto se añade un prejuicio de género: la naturaleza femenina lleva en sí la mentira. Pese a todo, la mujer no es la típica mujer, pues no está gritando y no pide ayuda. De nuevo se observa una imagen surrealista, el ladrón se ve de nuevo sorprendido con las respuestas de Cornelia que aparentemente parece no oponer resistencia:

- ¿Dónde están las llaves de la casa? [...]
- ¿Qué llaves? Hay tantas llaves.
- Cualquier llave.
- ¿Usted no sabe cuáles son las llaves que quiere? Hay muchas llaves: la del armario grande, la del depósito, las de las alacenas, las de los baúles, las de la caja de hierro. ¿Cuál es la que quiere?
- Las de la caja de hierro.
- Aquí están. Mi tía es muy imprudente. No parece rica.
- Deme las llaves.
- ¿Y después qué hará conmigo? ¿Piensa matarme?
- Es lógico.

-¿Con qué piensa matarme? ¿Con ese cuchillo? ¿Acaso cree que no lo he visto?
-¿Le impresiona?
-Un poco. No me gustan las armas blancas. ¿No tiene un revólver?
-Tengo todo lo que me hace falta.
-Ese cuchillo es atroz. ¿Sabe si corta bien?
-Es inoxidable. En seguida pasa.
-¡Pero el filo en la garganta! Ese primer contacto helado del acero... Y después... La sangre que corre y que mancha el piso... Y que salpica las tapicerías o los cortinados... ¿No le da náuseas?
-No es en la garganta ni con el cuchillo como la mataré.
-¿Con qué, entonces? ¿De un balazo?
-Con una hoja de afeitar. (Ocampo, 1988: 21)

La conversación que mantiene Cornelia con el ladrón y posiblemente su asesino, resulta extraña y paradójica; primero explica cada una de las llaves que tiene y aporta los datos necesarios para que el ladrón sepa qué abren y a continuación, discute con el hombre sobre el modo en que va a asesinarla. Incluso opina sobre las armas que va a utilizar, llegando un momento en que incluso el hombre expone el proceso:

[...]¿Promete que va a matarme? Prometa.
-Prometo. Deme las llaves.
-¿Y dónde me hará la herida?
-Es muy fácil. Cortaré las venas de la muñeca, y después se irá en sangre. Si tarda mucho, la puedo sumergir en un baño caliente. ¿Hay baño en esta casa? (Ocampo, 1988: 22)

Cornelia va a conseguir lo que quiere pero sin necesidad de recurrir al veneno, ya que el modo que explica el ladrón para asesinarla simula a un suicidio. Resulta interesante como el suicidio se transforma en asesinato “pactado” para seguir siendo un suicidio en su esencia. Es más, la propia Cornelia, que no está muy de acuerdo sobre su destino, decide debatir con su

“asesino” la forma más práctica de librarse de su propio cuerpo, en lugar de dejarlo frente al espejo:

-Las costumbres tienen una razón de ser. [...] Señor, ¿no podría tirarme al mar? Adoro el mar. Detesto las ceremonias, los cirios, las flores, el hervidero de oraciones. Soy mala. Nadie me quiere a mí.

-El mar queda lejos. ¿Cuál es la llave?

-¿No tiene auto? Podría alquilar uno. ¿Sus hermanos o sus tíos, no tienen un auto? Seguramente contará con algún amigo. Me coloca en el automóvil como si estuviera viva y me lleva al mar. Es tan fácil, y es tan precioso el mar. Para usted sería un paseo. ¿No le agrada el mar?

-Los cuerpos flotan, señorita. Salen a la orilla.

-Me ata piedras o plomos en los pies. ¿No ha leído en los diarios o en las novelas cómo se tiran los cadáveres al agua? ¿No va nunca al cinematógrafo? Es tan poético. (Ocampo, 1988: 24)

No se contenta con la bañera como lugar de reposo, pues no tiene agua caliente y va a sufrir, aunque el hombre contesta que “los muertos no sienten nada” (Ocampo, 1988: 23) mientras ella insiste en que el mar es mejor destino, pese a las objeciones del “asesino” que no ha conseguido todavía la llave y sigue escuchando el parloteo Cornelia. La mujer, segura de que nadie la quiere porque es mala, quiere evitar el entierro y todo lo que le acompaña; prefiere reposar en el mar, sin ser muy consciente de la situación en la que se encuentra, debido a que ante todo, su objetivo es morir y el encuentro con el ladrón-asesino se trata de una casualidad fortuita. Hay que destacar que, pese a la situación, ambos se tratan con respeto, ella se refiere al hombre como “usted” y él a ella como “señorita”, lo cual es una perversión constante del contexto.

Sin embargo, llega un momento en que la situación desespera al delincuente:

-Abrirás de una vez la puerta, escorpión.
-¿Con quién habla?
-Si doy la vuelta a la izquierda, te tuerces para la derecha; si doy la vuelta a la derecha, te tuerces para la izquierda, hija de puta.
-¿Habla con las llave?
-¿Usted no hablaba con el espejo? ¿Qué diferencia hay entre una llave y un espejo?
-El espejo me contesta.
-Estas también me contestan. Dicen que usted es una mentirosa.
-Le juro que no. ¿Quiere que yo abra?
-Está mintiendo.
-No le miento. Las cajas de hierro son difíciles de abrir, pero cualquier ladrón las abre. ¿Usted no es un ladrón profesional, señor? (Ocampo, 1988: 24)

Cornelia insiste en que el espejo le contesta, cosa que no sucede con las llaves del ladrón, de ahí que le pregunte por su profesionalidad. La lógica de la protagonista asombra continuamente al lector porque no sigue el patrón establecido, de hecho, pese a colaborar, no está siguiendo los consejos que el sentido común y la policía dan para estas situaciones y sigue exponiéndose, no en vano lo que ella quiere es morir. En medio de su incesante parloteo realiza una afirmación sobre el género femenino bastante interesante pero que para nada sirve al ladrón, pues se trata más bien de una reflexión en voz alta: “a las mujeres no les gusta una mujer con ambiciones” (Ocampo, 1988: 25), cosa que al ladrón no le interesa, pero que es un tópico de género.

Tras estas reflexiones, empieza a tratar al intruso como a un invitado, siguiendo las normas de urbanidad, ofreciéndole bebida de forma cortés y educada, por lo que de nuevo desestructura el contexto situacional, y continúa aportando más datos sobre la casa y sobre sí misma: “¡Qué suerte! Ese veneno es mío, quiero que sea mío. ¡Cómo brilla el espejo!” (Ocampo, 1988: 25). La reacción del ladrón es diferente, sobre todo al descubrir otra llave:

-Aquí hay otra llave.
-Soy atolondrada. Seguramente es ésta. Al fin pudo abrir. ¿Ahora no encuentra lo que busca? Nada. Su afán dura un minuto. Usted es muy original. No tire todo al suelo. No hay nada de valor para usted pero, para cada persona, cada cosa tiene un valor distinto.
-Ahora sí tengo sed. Me bebería una damajuana de agua. Esta no está bastante helada pero la tomaré.
-Ahora tiene que matarme.
-Cambié de idea. Además no encontré lo que buscaba.
-Usted no buscaba nada. Usted es un pobre loco. Tiene que matarme. ¿Me oye? Para redimirse, tiene que matarme. Si no cumple con su promesa, lo denunciaré a la policía. Morirá cubierto de vergüenza. ¡Mírese en el espejo!
-Si quiere denunciarme, puede hacerlo. Quemé las iglesias, di sangre a los hospitales. Tengo sangre universal. No me gusta vanagloriarme, pero no quiero que usted piense que soy un inútil. Hice un buen trabajo. Ahora me llamaron para matar...
-¿A quién?
-Es un secreto.
-Está fatigado. ¿Por qué habla así? ¿No se siente bien?
-Estoy perfectamente bien. Los secretos se dicen en voz baja.
-¿Lo llamaron para matarme a mí?
-No. Traté de matarla para practicar. Me parecía más fácil empezar por una mujer. (Ocampo 1988: 26)

La inutilidad del hombre conduce a la verdad: no es un ladrón, se trata de un asesino. Por primera vez descubrimos datos sobre él: su tipo de sangre, que ha quemado iglesias y que le han encargado matar a alguien. También sabemos que es su primer asesinato ya que necesita practicar por lo que todo el tiempo ha estado jugando con Cornelia; es más, ha decidido no matarla. En este momento, la víctima malvada se ha convertido en confesora, está conociendo de primera mano la verdad del intruso, para bien o para mal. Vuelve a haber una alteración de la conducta, incluso le da igual que llame a la policía. La única petición de Cornelia es que se mire en el espejo, ante el desconcierto que le produce la revelación del hombre, que provoca una furia dialéctica:

-¿Sabe para qué lleva guantes y por qué se tapa la cara? Yo se lo voy a decir: para no dejar marcas de sus manos, para que sus camaradas no sospechen que es usted un miedoso, un inútil. Un pobre diablo incapaz de matar. Pues ahora tiene que matarme, es el castigo que merece. ¿Qué diferencia hay entre matarme y decapitar a Santiago Apóstol y su caballo? Usted los decapitó, ¿verdad? Si usted matara mi imagen en el espejo, me mataría también a mí. ¿Por qué no tuvo miedo y ahora tiene miedo? Nosotros, los seres humanos, somos irreales como las imágenes. ¿Qué iglesia quemó? (Ocampo, 1988: 27)

Cornelia trata de provocar furia en el ladrón, quiere ser asesinada por él, le ha elegido para ello, por eso le llama cobarde, por su negativa, por no querer matarla. Pero la mujer, tras preguntar más cosas, le hace una revelación al hombre que la transforma de víctima en asesina:

[...]Tiene que matarme. Usted ha bebido un poco del contenido de este vaso. En ese vaso había un veneno precioso, que me costó conseguir. Usted va a morir. ¿Nunca rezó? Todavía está a tiempo. Tiene que matarme inmediatamente. Si no lo hace le escupiré en la cara y llamaré a los ratones del vecindario para que le coman la lengua y las manos. Si usted rezara, no le sucederían cosas tan desagradables como las que le estoy prometiendo. ¿Me oye? Voy a gritar. ¡Socorro! (Ocampo, 1988: 27)

De esta forma, el verdugo pasa a ser víctima y la víctima se convierte en verdugo. Ha sido de manera accidental pero Cornelia en ningún momento advierte al hombre del veneno, por lo que hay una intencionalidad en el acto de Cornelia, la de no haber evitado que el hombre bebiera el agua de la damajuana, lo que aproxima ese acto al crimen. Advierte de la situación al ladrón para que la mate antes de morir, a modo de venganza y ella le ofrece, si no la mata, el castigo de los mentirosos y los ladrones, sumamente cruel en su simplicidad e inocencia.

La crueldad de la inocencia es uno de los recursos literarios más recurrentes de Silvina Ocampo, que causa desconcierto y malestar en el lector al ver esa perversidad camuflada. Hay que destacar que desde el primer momento la autora advierte de la maldad de Cornelia que poco a poco va mostrando y saliendo a la luz gracias a la inocencia de la "locura". Cornelia quiere morir, pero ya no lo hará sola.

Tras esas palabras de Cornelia y su llamada de auxilio, que pide cuando ya no lo necesita, surge un nuevo personaje que como los dos anteriores aparecen de la nada, en medio de la noche y entra en la casa:

-Perdonen la intromisión. Vi la puerta abierta, oí gritos y entré. No soy de la policía, no se asusten. ¿Qué ha sucedido?
-Este señor entró a matarme, me hizo creer que buscaba algo, abrió la caja de hierro y dejó todo tirado. No necesita robar, es un hombre rico. No sé qué quiere; él tampoco.
-¿Qué debo hacer? Por favor, dígamelo.
-No se aflija.
-Lo hemos dejado escapar. Es horrible.
-Peor sería que no se hubiera escapado.
-¿Por qué?
-¿Qué habiéramos hecho con él, con su enorme cuerpo? ¿Quiere decirme?
-Lo que merecía: castigarlo. Tendríamos que perseguirlo.
-Imposible. Va a morir. He oído un ruido. Algo se ha desplomado en el piso de abajo. ¡Es él! Ha muerto como un perro. ¿Pero no comprende que ha muerto? Bebió un poco de veneno.
-No comprendo nada. Ante todo vamos a cerrar la puerta de la calle. [...] No se aflija: hay hombres que tienen siete vidas como los gatos. ¿No envenenaron a Rasputín mil veces y no se salvó mil veces? Ahora ¿qué debo hacer?
-Debe hacer lo que este hombre no hizo: matarme.
-¿Matarla?
-Sí, matarme. (Ocampo, 1988: 29)

El flujo de pensamiento de Cornelia se centra en los elementos prácticos, perdido un posible asesino, hallado otro; además, la huida del primer candidato

ya envenenado le sirve para no tener que librarse del cadáver, en lo que se mostró bastante versada cuando mantuvo la conversación con el “ladrón”. Del nuevo candidato no sabe nada de momento, sólo que pasaba por la calle. Sin embargo, aporta una explicación lógica a lo sucedido hasta su llegada, como el episodio con la niña al que el hombre encuentra una explicación real no fantasmagórica para su presencia mientras Cornelia reflexiona sobre la noche con un “fui víctima sin duda de una ilusión. ¡Estos días he oído hablar tanto de iglesias en llamas!” (Ocampo, 1988: 30). Todo se resuelve con la ilusión, pues la niña no se reflejaba en el espejo y el hombre había quemado iglesias, reflejo y humo de la ilusión. Comienza así una nueva secuencia dialéctica centrada en los motivos por los cuales Cornelia quiere suicidarse, pese a que el joven (estudiante de arquitectura) intenta explicar y defender el anhelo por vivir:

-Entonces usted obra por amor propio.

-Por amor propio no; pero sí por impulso, por una ilusoria fidelidad a mí misma.

-¿Quiere que le diga para qué quiero vivir? No creo que este sea un momento para pensar en cosas personales. ¿De qué se ríe?

-No me río. Todos los hombres dicen las mismas cosas, hablan de las cosas personales como si fuera de una enfermedad.

-Es una enfermedad.

-Siempre pienso en cosas personales, es cierto. ¿Me desprecia? Le advierto que no me preocupa. Puede sentarse, si quiere.

-Cuando pasaba por esta casa, la ventana de este cuarto me causó curiosidad como si hubiese presentido lo que iba a suceder esta noche.

-Tal vez nos hemos cruzado algún día por la calle.

-No sería fácil, pues generalmente camino mirando la punta de mis zapatos, sin ver a la gente que pasa.

-Todo el mundo necesita hablar con algo que no sea una persona; yo, con el espejo; el malhechor, con las llaves; Cristina, con las muñecas; usted, con sus zapatos. Yo miro todo sin ver nada. Es una costumbre. La gente cree que soy miope. En cierto modo lo soy. (Ocampo, 1988: 31)

El hombre es incapaz de expresarse frente a Cornelia, no puede aportar el sentido de la vida o el motivo para seguir viviéndola que necesita la protagonista, intentándolo de forma abstracta. Mientras que la mujer siente cada palabra que dice, las palabras del hombre parecen vacías y huecas, hecho atribuido de nuevo a una cuestión de género, y al igual que anteriormente la voz narrativa aportó valoraciones negativas sobre el sexo femenino, en este momento del discurso le ha tocado a los hombres.

Asimismo, en el fragmento reproducido, se vuelve a destacar la obsesión de Silvina Ocampo por los objetos al relacionar cada uno de ellos con los personajes que han aparecido, cada uno de ellos está ligado intrínsecamente a la obsesión por un objeto, pese a que el más importante siga siendo el espejo. De hecho, incluso podría hablarse de fetichismo, sobre todo en Cornelia y su espejo, el cual incluso mostraba celos imaginados ante sus posibles relaciones amorosas. El nuevo personaje se centra en los zapatos, uno de los objetos predilectos de los fetichistas, objeto que analizaré más adelante en este capítulo ya que la autora recurre en múltiples cuentos a este fetichismo, sobre todo en personajes femeninos.

Tras un *flash back* basado en la vida de Cornelia, la acción retorna al ladrón y su posible muerte, centrando el diálogo en “una persona que está a punto de morir trata de olvidar lo que es desagradable: delincuencia y policía” (Ocampo, 1988: 34) pues para la protagonista, el ladrón es simplemente una anécdota que le ha impedido cumplir con su destino fatal; no siente culpa, ni dolor, ni tristeza por ser causante de la muerte del segundo intruso, ni tampoco

da importancia a la calificación de peligroso que le otorga el estudiante. Simplemente se trata del hombre que le impidió morir y que la traicionó al decidir no matarla de forma indolora:

- ¿Todos los hombre peligrosos están libres y los buenos están presos siempre? No quiero que nos lleven presos. No quiero aplazar mi muerte. Muéstreme ese revolver.
- Tenga cuidado.
- ¡Pero es de juguete! ¿Siempre usa un revólver de juguete?
- No. Sólo cuando me encuentro con usted.
- Parece verdadero. ¿Qué hubiera hecho el hombre si no fuera por ese revólver?
- Matar a uno de los dos, y si hubiéramos tenido mucha suerte, a los dos. Estaba asustado. El miedo es a veces original.
- Era un hombre cobarde.
- ¿Hay que tener miedo a los cobardes?
- Cuando le hablé de los ratones y de los fantasmas, se estremeció.
- Pero eso no es un síntoma de cobardía. Yo también tengo miedo.
- ¿De qué?
- De muchas cosas.
- Pero diga de qué.
- De estar con usted, por ejemplo, en esta casa.
- ¿Le parezco tan terrible?
- Sí.
- Entonces, ¿podría prometerme una cosa?
- Cualquier cosa.
- ¿Promete matarme? (Ocampo, 1988: 35)

De nuevo, vuelve a haber un intercambio de roles en los personajes, ya que es el hombre el que reconoce abiertamente que tiene miedo pese a que no es un cobarde; pero no temía al “malhechor”, al asesino, si no que teme a Cornelia, a la casa y a la soledad. Aparece un nuevo objeto simbólico, una pistola vinculada al mundo masculino, aunque es de juguete (remitente al mundo infantil) para ensalzar la suerte que han tenido y causar un nuevo malestar en el lector con las palabras del estudiante. Él afirma que sólo lleva la pistola cuando

está junto a ella, pero ¿cómo sabía lo que iba a suceder esa noche? ¿Por qué acaba en la casa?

El objetivo de Cornelia de nuevo es el mismo: alcanzar la muerte. Así que realiza un nuevo pacto, esta vez más íntimo que el anterior debido a que el primero estaba vinculado con un objeto (el cuchillo) que en definitiva no le pertenecía, no formaba parte de su mundo. Sin embargo, el pacto con el estudiante conlleva el conocimiento, porque lo que pide a cambio es su vida “sin omitir ningún detalle.” (Ocampo, 1988: 35) Al intentar explicarse a sí misma, en lugar de hablar sus sentimientos o su mundo, recurre de nuevo a su relación con los objetos ya que como la propia Cornelia explica “los objetos me fascinan.” (Ocampo, 1988: 36)

Su vida transcurre vinculada a determinados objetos, al igual que su muerte. Hasta este momento de la narración, todos sus intentos de suicidio han sido interrumpidos por el poder de atracción de los mismos: los maniqués, el vaso, el veneno, las llaves, los sombreros, la pistola de juguete... Todos esos objetos han evitado que la protagonista trunque su vida. Mientras que el espejo, está unido a su desarrollo como persona, porque es el más poderoso de los objetos que rodea a la mujer. Los demás son secundarios, atraen al resto de los personajes secundarios, pero no son importantes para Cornelia:

-No sabe ni entiende nada. Pero le contaré mi vida, si se le puede llamar vida: hace mucho yo soñaba con el teatro, con escaparme de mi casa. No me separaba del espejo, donde estudiaba mis movimientos de actriz. ¡Por eso tengo una variedad enorme de voces! Podía imitar la voz de mis tías, de mis amigas. Tenía once años, tal vez no sea la edad más importante, pero para mí lo fue cuando vi a Pablo por primera vez, en San Fernando. Casi me desmayo; fue en casa de Elena Schleider, una persona a quien yo

adoraba. [...] Como yo era muy aniñada, todas las visitas me trataban como a una chiquilina. Sin embargo, la actitud de Pablo me parecía diferente. Pablo estudiaba ingeniería, pero se interesaba por la literatura. A veces me leía párrafos de alguna novela que se estuviera leyendo o se escondía conmigo en la cocina para que no nos vieran las visitas, o buscaba mi pie o mi mano debajo de la mesa, a la hora de las comidas, para burlarse conmigo de alguno de los invitados. Solía mirarme fijamente, para hipnotizarme. En los días tórridos de enero, a la hora de la siesta, [...] íbamos en bicicleta al río. (Ocampo, 1988: 33)

El vínculo con el espejo proviene de la infancia, de los sueños de adolescencia. El espejo ha sido su confidente toda la vida, el único conocedor de su alma y de todos sus secretos; aunque esto cambia. Cornelia convierte ahora al intruso en su confidente, al igual que antes ella fue la confesora del “asesino asesinado.” El lector asiste a un nuevo cambio narrativo ya que el narrador aporta una explicación a la actitud de Cornelia e introduce personas importantes en su vida, es decir, personajes con nombre propio que han dejado huella en su existencia, como el primer amor.

Frente a su enamoramiento, el personaje de Elena resulta fascinante en los recuerdos de Cornelia sobre todo porque es su rival con Pablo. Para ella es más importante que los miembros de su familia, ya que al igual que ella, está vinculada a numerosos objetos:

Tiene muchos frasquitos de perfume en su cuarto, y collares y flores y a veces peinetas que parecen caramelo, muchos libros y muchas fotografías. No es como las otras personas. Cuando entro en su cuarto, me deja tocar todo y me regala cosas. No es porque me regale cosas que la quiero. Mis tías también me hacen regalos. Es cuestión de simpatía. (Ocampo, 1988: 38)

La admiración que siente por Elena está vinculada a los objetos que esta posee. Todos ellos a su disposición cuando quiera, pues la tratan como a una

niña aunque no lo sea. Los demás personajes de sus recuerdos son incapaces de tratar a la adolescente como lo que es, por lo que aparece infantilizada con una inocencia atribuida a la edad. Sin embargo, como Silvina Ocampo se empeña en demostrar en numerosos cuentos, no hay nada tan terrible que la crueldad de los inocentes, una de sus obsesiones y de sus temas más recurrentes.

Sin embargo, el desengaño que sufre la protagonista con ambos personajes es considerable, ya que ambos la han mentido durante años y, además, queda patente el enamoramiento platónico que Cornelia siente por Pablo. Tras esa traición, que descubre clandestinamente, decide vengarse torturando con mentiras crueles a los adultos que en lugar de vigilarla estaban ocupados en su relación adúltera. Les tortura con la culpabilidad del que ha desatendido sus obligaciones, en este caso, vigilar a una adolescente con mucha imaginación:

“Ahora nos dirás qué sucedió. ¿No puedes decirlo?”

“No nos hagas padecer tanto. Hace una hora que estamos rogándote que nos hables.”

“No se lo contaré a nadie. Puedes estar segura.”

“Ni yo tampoco. A nadie. Se razonable. Hablar no cuesta nada.”

“Fue un hombre, un hombre horrible. Quiso violarme.”

“¿Dónde aprendiste esa palabra?”

“No la aprendí. La conocía.”

“Cornelia lee mucho. Además, es una señorita. Siempre te olvidas de la edad que tiene.”

“¿Pero qué sucedió?”

“Me rompió el vestido.”

“No llores. No llores. Tal vez sea un malentendido. ¿Por qué te fuiste sola de noche?”

“Me perdí. Estaba juntando jazmines en el cerco de un jardín. Se hizo de noche, una noche oscura.”

“No volverás a alejarte de casa.” (Ocampo, 1988: 42)

Su mentira tortura a los adultos que son incapaces de deducir la verdad, simplemente saben que no la han vigilado y cuidado bien, por eso han intentado violarla. Aunque ese pequeño castigo no es suficiente para la mujer que confiesa que odiaba a Elena “como sólo se odia a una persona que uno ha adorado. Entonces concebí mi venganza.” (Ocampo, 1988: 43) En ese afán de venganza, la Cornelia adolescente sigue espiando a sus objetivos; aunque la jugada le sale mal pues por mentir y decir que estaba embarazada, sus padres la echan de la casa y por eso acaba trabajando para su tía. Incluso fingió enamorarse de otro para dar celos a Pablo, con la mala suerte de que de verdad se enamoró de él, justo cuando Pablo empieza a perseguirla.

Esta historia de amor truncado y corazones rotos, que narrada de otra forma sería un tópico de la literatura femenina,¹⁶³ viene marcado por el trueque de dos objetos simbólicos para el avance de la trama amorosa. Cornelia, que ya ha empezado a mentir y, como ella explica, se ha preparado toda la vida para ello delante del espejo, y añade una nueva crueldad que marca su vida, esta vez, en lugar de torturar con mentiras decide “hurtar” uno de los objetos más importantes de Elena: “al día siguiente robé la cigarrera de oro y poco tiempo después la vendí para comprar un anillo a Pablo” (Ocampo, 1988: 44).

¹⁶³Uno de los recursos narrativos característicos de las novelas rosas es precisamente el planteamiento de un triángulo amoroso que suele resolverse a favor de la protagonista, fiel a su amor hasta el último momento, como es el caso por ejemplo de Jane Eyre que, pese a todo, ama al protagonista masculino. En el caso de Cornelia, Silvina Ocampo plantea un triángulo amoroso desigual que evoluciona a lo largo de diferentes veranos según crece la joven, de tal forma que la relación platónica del primer momento podría haber llegado a materializarse de no haberse enamorado de otro hombre. Sin embargo, la rival de Cornelia, que no es otra que una de las mejores amigas de su madre, ya estaba casada por lo cual, pese a que la relación adúltera se dilata en el tiempo no se plantea la opción de abandonar a su marido y sus comodidades sociales y económicas. De nuevo, el texto presenta a un amante con la singularidad de que este es mantenido por una mujer rica al menos en verano.

La perversión que ha adquirido la joven se observa a lo largo de todo el recuerdo, y ya no se trata tanto de poseer los objetos como a las personas. Cornelia aspira a ser la dueña de Pablo pero Elena es el ama del joven ese verano. De ahí el trueque de un regalo por otro; cambia el simbolismo del regalo de Pablo para Elena, por un anillo que simboliza el compromiso y la posesión, ya que Elena compró la cigarrera para su amante. Cornelia, simplemente, roba el símbolo de ese amor para ella incómodo y consigue, gracias a su venta, el dinero necesario para comprar a Pablo el anillo, un anillo que hace referencia a su amor platónico y de ese verano; amor, no hay que olvidar, unidireccional.

La mujer confiesa al futuro asesino que no mintió, “me tuvo entre sus brazos. El silencio y la oscuridad entraron en mí. Dije la verdad: un hombre me violó aquella noche.” (Ocampo, 1988: 43). Por consiguiente, aquella noche fue el punto de inflexión en que la niña Cornelia se perdió para empezar a ser la mujer que pretende morir frente al espejo, la que se perdió entre mentiras, sueños y amores platónicos y la intimidad conseguida con engaños. De hecho, toda su vida se estructura y genera desde esa mentira. Logra su independencia social, su trabajo a través de mentiras secuenciadas para conseguir a un hombre que resultó no ser tan importante como ella pensaba.

Más allá del flash back, restringido a un solo campo de su vida, el estudiante reclama su parte del trato: toda su vida. Pero Cornelia no quiere alargar su vida más de lo necesario, por lo que tras una alusión a *Las mil y una noches*, consigue su objetivo principal, ir en busca de una pistola para matarla e

intentar descubrir si ha muerto el hombre envenenado. Aunque su actitud sigue desconcertando al estudiante:

- Es mi carta de despedida.
- Démela. Todo lo que se refiere a su muerte me pertenece.
- Me repugna su manera de proceder.
- ¿Por qué besa su imagen?
- Porque inspira el deseo de besarla.
- ¿Y no hay que reprimir los deseos?
- No. Mi imagen en el espejo es la mejor parte de mí misma. Salgamos. Espero que apague las luces. ¿Pero qué es esa luz que se ve en las persianas?
- La luz de la luna. Buenos Aires es mi única ciudad desconocida. Siempre es un puerto al que acabo de llegar.
- Los espejos son muy importantes. Son el alma de una casa. Los espejos romanos eran pequeños y a propósito para mantenerlo a mano.
- No me gusta ver mi perfil. Uno es cruel y el otro idiota. Rompería todos los espejos. (Ocampo, 1988: 47)

La muerte de Cornelia se transforma en una nueva posesión que incluye dos nuevos objetos: la carta suicida y el revólver. Ambos objetos están relacionados con la muerte debido a que uno la justifica mientras que el otro la causa. Este ámbito queda bien definido y delimitado con la impersonalidad del método y el arma elegida para asesinar a la mujer obsesionada con los espejos que son “el alma de una casa” contrastando el tamaño de los actuales, creados para decorar y por consiguiente, para que todo el hogar se refleje en ellos, con los existentes en el mundo romano (al que también hace referencia el nombre de la protagonista) donde era un objeto que reflejaba lo elegido por el portador del mismo.

Sin embargo, la respuesta del hombre no es la de un adorador de los espejos porque no le gusta su perfil, es decir, la imagen que proyecta. Su aversión llega a tal punto que los eliminaría todos, simplemente por dos

proyecciones de su carácter “la estupidez” y “la crueldad”, dos cualidades que obviamente no son las mejores para definirse a sí mismo. En contraposición, Cornelia ve lo mejor de sí misma reflejado, sus sueños de infancia y sus deseos más oscuros. Pero no siente odio por su reflejo, por consiguiente, adora estos espejos en los que se ha reflejado la mejor de sus proyecciones, todo lo que no logró ser aunque para ella también son un arma misteriosa que ha creado incendios a lo largo de la historia.

Sin embargo, llega un momento en el que ambos dejan de lado el espejo por un instante, para centrarse en lo que están haciendo:

- Te conozco. A nadie he conocido tanto. En el fondo quieres ocultarte, ocultar tu verdadera personalidad. ¿Por qué no me cuentas tu sueño de anoche?
- ¿Qué obligación tengo de contarlo?
- Es natural. ¡Qué púdico!
- Los hombres son muy púdicos.
- Y las mujeres muy desconfiadas. No creo lo que me dices.
- ¿Y para qué voy a mentirte?
- Para conocerme un poco más de lo que crees que me conoces.
- No te miento. Soñé que me matabas.
- ¿Quieres hacerme creer que tuvimos el mismo sueño? Vamos a ver, te maté ¿y qué más?
- Me arrancaste el cuchillo que estaba a punto de clavarte. Mientras te abrazaba me lo clavaste.
- Te comportaste como una vulgar reina, es su vuelo nupcial. ¿Y el negro? Ese negro que tenía un niño en sus brazos ¿quién era? ¿Por qué usaba una máscara?
- Era Claudio. Pero era también el incendiario. (Ocampo, 1988: 49)¹⁶⁴

¹⁶⁴ Todos los nombres que utiliza Silvina Ocampo hacen referencia a la familia Julia-Claudia fundadora del Imperio romano y a la que pertenecieron Julio César y los primeros cinco emperadores. Incluso Cornelia era el nombre de una matrona romana vinculada a esta familia gracias al matrimonio del emperador César Augusto. El resto de los nombres utilizados por la autora argentina se vinculan con el mundo judeocristiano, partiendo de Cristina (cuyo significado es cristiana), Pablo (de San Pablo que recibió este nombre por hacer referencia a “hombre humilde”) y por último el estudiante, Daniel (que hace referencia al profeta, escritor y protagonista del “Libro de Daniel”, incluido en el “Antiguo Testamento”).

De nuevo, Silvina Ocampo plantea las diferencias entre hombres y mujeres atribuyendo dos características en cierto sentido negativas a ambos, ya que establecen límites para relacionarse entre sí, la prudencia y privacidad se atribuye a los hombres y la desconfianza a las mujeres. Además, se descubre una asociación de estas personas a través del mundo de los sueños, debido a que han soñado lo mismo, motivo por el cual se encuentran en esta situación sumamente surrealista.

El estudiante ha soñado que es el asesino de Cornelia, mientras que la mujer ha soñado que es la víctima, todo ello emparentado con el mundo romano. De esta forma, no solo se consigue aportar misterio al desenlace de la trama, sino que también se relaciona con posibles vidas pasadas, asociadas siempre con los espejos. Silvina Ocampo establece un vínculo sobrenatural entre estas personas que se han debido cruzar mil veces en el mundo real, que han caminado por las mismas calles, se han parado en los mismos escaparates y estado en el mismo café. Podrían, simplemente, haber chocado en la calle, pero no, se conocen por un sueño terrible.

-Tengo miedo.

-¿De qué tienes miedo?

-No sé.

-Estarás nerviosa porque no has dormido. Tienes miedo del hombre. ¿Temes que haya muerto o que no haya muerto?

-No es eso.

-Tienes miedo de encontrarme con gente.

-No. Temo que Cristina no viva, que nunca haya vivido.

-¿Y ése es un motivo para tener miedo?

-Sí. Tengo miedo de que Cristina no exista, que haya sido una aparición. Y si ella lo fuera, también tú lo serías.

-Existo. Existes. Existe el beso que nos dimos.

-Jamás nos dimos un beso. Si crees que nos hemos besado, es que has besado a un fantasma. [...]

-Todo parece tan irreal. Tendría que lastimarme para saber si existo.
-No te apresures. Siempre hay algo que nos lastima.
-Pero me refiero a una herida de esas que sangran, a una herida hecha con cuchillo. Por ejemplo, si tuviera un cuchillo me lastimaría. [...]
-No tienes imaginación.
-Pero tengo memoria. Tuvimos el mismo sueño. Mi vida es muy pobre. Si te contara, no seguirías contándome la tuya. No hay tiempo para tantas confidencias. En las sociedades secretas de indios americanos solo se admiten adeptos que hayan tenido ciertos y determinados sueños. Sin esos sueños no se puede entrar en esa sociedad. Nosotros tuvimos el mismo sueño... (Ocampo, 1988: 50)

La narración sigue girando en torno al dolor y el asesinato que nunca llega, esta vez planteando la posibilidad de que nada de lo que ha sucedido esa noche sea real; todo puede ser producto de la imaginación de Cornelia, porque en más de una ocasión la narradora nos hace dudar del estado mental de la joven, no solo por la relevancia del mundo onírico y la coincidencia de la “asociación” formada por un asesino soñado y una víctima soñada,¹⁶⁵ sino también por las alusiones al espejo que es besado y no el hombre. Cornelia besó a su propio reflejo, del mismo modo que hablaba con él y ensayaba sus talentos delante de él. El espejo y los sueños se vinculan gracias a la irrealidad y paralelismo del mundo que reflejan.

En medio de la irrealidad desdibujada de la narración, Silvina Ocampo introduce una serie de elementos para confundir más al lector a través de varias referencias literarias:

-Es cierto. ¿No habremos tenido desde que nacimos los mismos sueños? Cuéntame los tuyos. Habrás soñado mucho antes de conocerme. Yo sueño siempre conmigo. Cuando era muy niña, tenía conversaciones con mi

¹⁶⁵ Recuerda a “Las ruinas circulares” de Borges, protagonizada por un hombre que es soñado por otro que a su vez es soñado en una relación temporal circular y cíclica que en la narración forma el símbolo del infinito.

propia imagen. Le hablaba con un millón de voces. De noche soñaba con este espejo; tal vez fuera por la influencia de mis lecturas: *Alicia en el país de las Maravillas* me fascinaba. Dicen que en el momento de morir uno recuerda todos los instantes de la vida. Al disponerme a morir esta noche, reviví frente a este espejo las sensaciones de mi infancia.

-¿No piensas como Stendhal que “el amor es el milagro de la civilización”?

-¿Todavía tienes ilusiones?

-Todavía.

-¿Cómo te llamas?

-Daniel.

-Daniel es mi nombre predilecto. En la Historia Sagrada imaginé a Daniel un millón de veces, en la fosa de los leones. Tus ojos son tan claros que hacen creer en la verdad. Lástima que nos hayamos encontrado el último día.

-¿El último día?

-Sí, el último día de mi vida. (Ocampo, 1988: 51)

Entre mundos oníricos compartidos, Cornelia comienza hace referencia de nuevo a lo que supone el espejo para ella, influenciada por la lectura de *Alicia en el país de las Maravillas*, aunque por la relación que mantiene con el espejo y lo que refleja o sus continuas conversaciones con él, se asemeja más a *Alicia a través del espejo*. En esta segunda parte de Alicia, por llamarlo de algún modo, la protagonista de Lewis Carrol se queda dormida delante del espejo y acaba en un mundo paralelo tras cruzar el cristal que separa la realidad de la ficción. Se trata de un lugar hostil que se asemeja al mundo que la joven conoce.¹⁶⁶

¹⁶⁶ *Alicia en el país de las Maravillas* fue publicada en 1865, mientras que *Alicia a través del espejo* data de 1871. Ambas están protagonizadas por Alicia, como su propio nombre indica, pero la más célebre y conocida es la primera. La primera parte es la que más ha influido en el mundo infantil pues es la que contiene a sus personajes más célebres como la Reina de Corazones o el Sombrero. Sin embargo, en la actualidad y gracias a la influencia del cine [al igual que *Blancanieves* cuenta con varias versiones, siendo las más destacadas la de Disney de 1951, la de Tim Burton de 2010 y una serie de televisión, *Once upon a time in Wonderland* (2013), a la que hay que sumar, próximamente, el estreno de otra serie titulada *Alicia a través del espejo* (2015)] el público conoce una mezcla de ambas. Su influencia es tan relevante en la cultura popular que en películas como *Matrix* (1999) se reconocen claramente elementos que beben del cuento como el Conejo blanco o el espejo.

Lo mismo sucede con Cornelia. Desde que se despide del espejo, el mundo a su alrededor cambia siendo el mismo y empiezan a aparecer personas que complican su intento de suicidio; en este caso se cambia dormir por morir. Una de esas personas alude, a través de distintos recursos, a otras referencias literarias célebres como la famosa cita de Stendhal extraída de *Del amor* (1822); mientras que su nombre, Daniel, recuerda a Cornelia la historia de Daniel, condenado injustamente al foso de los leones.

El hecho de haberse encontrado el último día de la vida de Cornelia hace plantear de nuevo el tema principal del cuento, puesto que ella sigue sin encontrar motivos para vivir, al igual que Daniel es incapaz de encontrar motivos para que ella decida vivir, pese a los sueños compartidos, que parecen ser lo que en realidad ha acabado de decidir a la mujer:

- ¿Dejarías todo por mí?
- Moriría por ti. Y Tú ¿vivirías por mí?
- Hace poco que nos conocemos. Y ahora toda esa cuestión del suicidio ¿te parece absurda, verdad?
- No.
- ¿Por qué prometiste matarme?
- Para evitar un suicidio. ¿Quién es Cristina?
- Es una niña de diez años.
- ¿Y qué puede importar una niña de diez años?
- Es misteriosa, y además tiene diez años, una edad bastante misteriosa. No sabemos qué hace ni sabemos si existe.
- ¿Y qué va a hacer esa niña con el maniquí?
- Le gusta más que una muñeca. ¿Por qué no me dices tus secretos?
- Te los diré si consientes en vivir. ¿Consientes? (Ocampo, 1988: 52)

Daniel no cesa de buscar y ofrecer razones para evitar el suicidio de Cornelia, intentando distraerla con su charla desde el momento en que se encontraron; todo lo que ha hecho, hasta este diálogo, es retrasar el suicidio con

excusas, historias y reflexiones. Incluso con la promesa de matarla trata de prorrogar el hecho e intentar convencerla de que no lo haga. Sin embargo, para Cornelia no es suficiente nada de lo que el estudiante le diga, pues sigue obcecada en su objetivo final, ha asumido que todo lo que proviene del hombre es una distracción que la aleja de la muerte; de ahí su negativa. No puede elegir la vida porque supone elegir a Daniel, pero ella hace tiempo que eligió la vida imaginada reflejada en el espejo, la ficción. De hecho, es capaz de decir: “felices los que vivieron o murieron en la época en que no existían los espejos” (Ocampo, 1988: 52), tal vez porque sin los espejos habría tenido otro motivo para vivir y, es probable, que ninguno para morir. La obsesión por el espejo y por la niña de los maniqués se mantiene hasta el final del texto que siempre gira en torno a Cornelia y su reflejo o la ausencia de reflejo de Cristina que sigue provocando la duda de su existencia. Pero esta obsesión se extiende a todo reflejo en los últimos momentos de la protagonista:

Vete. Quiero verme a mí misma en el espejo. Lo que más me gustó en el mundo fue el agua: beberla, mirarla, imaginarla. En este vaso la tengo presa, aunque esté mezclada con otra cosa menos pura. Me acercaré a besarte, espejo. Qué fresca, qué incontaminada, qué parecida a nadie eres. Pego mis labios a tus labios como si nadie pudiera separarnos. Todas las fotografías son espejos de lo que fuimos, pero no de lo que somos ni de lo que seremos. Deja que me mire, soy lo único que no conozco. Voy a beber algo mejor que la vida. Por suerte ya se fue todo lo que no soy. Nada me impedirá besarme. Nada me impedirá arrodillarme. Tu boca, espejo, es fresca como el agua. Me da miedo. No existe la distancia que nos separa, ni el frío helado de tu superficie lisa. Me desvestiré y quedaré desnuda. Totalmente desnuda. Si alguien se acerca, que se vaya y me deje sola bajo la mirada mía que de pronto terminará. (Ocampo, 1988: 52)

Cornelia consigue librarse de Daniel para continuar con su plan y recrearse en esa relación fetichista que mantiene con el espejo. Como

consecuencia de esto, el lector vuelve a preguntarse por la existencia del joven y debido a ello, por la de todos los intrusos que han invadido la intimidad de la preparación del suicidio durante toda la noche, ya que no parece lógico que el hombre deje a Cornelia en soledad con semejante propósito. Pero para ella solo existen todas las superficies reflectantes de ahí su fascinación por el agua, los espejos o las fotografías. Esta relación narcisista con el espejo fruto de una obsesión enfermiza por ellos, en términos psiquiátricos se conoce como captotrofia¹⁶⁷, recreada por Silvina Ocampo en términos prácticamente eróticos, así como la importancia que concede al beso que da al espejo (lógicamente frío, como el tacto del mismo) o el morir desnuda frente a él. La última captura que tendrá de su imagen, posada al igual que todas las que ha añorado en su divagar constante con personajes no sabemos si reales o imaginarios.

Sin embargo, descubre algo nuevo de su espejo, algo que ignoraba hasta la ingesta del veneno, el miedo:

[...]¿Por qué tengo tanto miedo, espejo, si antes no te temía? Antes me acercaba, ahora me alejo. ¿Me vas a matar? ¿Te atreverás? Moriré bajo tus cristales. Me arrodillaré a tus pies. Me tamaré la cabeza con mis brazos para no ver caer tu cascada de vidrios. Me buscaré a mí misma en todos tus pedazos: un ojo, una mano, un mechón de pelo, mis pies, mi ombligo, mi espalda, mi nuca tan querida, nunca podré juntarlos.

-Poca voz me queda. Los que me buscan son las alimañas, los ratones, el polvo. La muerte de una persona no es igual a la muerte de un espejo. No creí tener esta suerte de morir contigo. (Ocampo, 1988: 53)

¹⁶⁷ También conocido como el síndrome del espejo, según el cual las personas que lo padecen se buscan en cada superficie reflectante para buscar un defecto, tanto en su casa como en la calle.

La proximidad de la muerte le conduce al descubrimiento del miedo, provocado por su reflejo en el espejo; ese espejo que hecho añicos morirá reflejándola, mostrando en mil piezas la muerte de Cornelia. La insistencia en las preguntas sin respuestas hace pensar de nuevo al lector, que todo el diálogo han sido voces que provenían de la mente enferma de la protagonista, de sus *alter egos*, manifestaciones de su inconsciencia. A fin de cuentas, pide a todos lo mismo, que la maten. Por eso todos los personajes provienen de alguna forma del espejo, todos se obsesionan con objetos y todos desaparecen de la misma manera misteriosa en que surgieron, de la nada. El beso que recuerda Daniel nunca fue dado por Cornelia, ella solo es capaz de besar al espejo. Al final, con la pérdida de la voz, lo único que constata es que de forma distinta ambos han muerto, ella y su espejo.

▪ **De la tortura de los objetos: de la obsesión por la imagen a la laceración de la feminidad obsesiva**

Gracias a *Cornelia a través del espejo* he presentado gran parte de las obsesiones de Silvina Ocampo, bastante emparentadas por otra parte con patologías psicológicas femeninas asociadas por ejemplo al fetichismo, al síndrome del espejo o incluso al de Peter Pan. En su obra se pueden rastrear una serie de objetos simbólicos que se podrían agrupar de la siguiente forma:

- a) Objetos reflectantes: sin duda, *Cornelia* encabeza este grupo, pero hay otra serie de cuentos cuya temática gira en torno a espejos, cristales, fotografías, agua, etc. Generalmente están relacionados con el mundo femenino a través de la imagen y el alma.

b) Objetos relacionados con la feminidad y su definición: Silvina Ocampo utiliza objetos propios del ámbito femenino para maldecir de una forma u otra a sus protagonistas femeninas e incluso a sus narradoras. Estos suelen estar, además, asociados a la imagen externa de la mujer y relacionados con su gusto, por ejemplo vestidos, joyas, etc.

Aparte de la importancia de los objetos, muchos de los cuentos destacan en su nivel de perversión por el tipo de narrador que tienen, generalmente infantiles o infantilizados, que exponen la acción a modo de testigos y en algunos de ellos incluso participan en ella. En un principio pensé que era mejor dividir en tres grupos, pero me di cuenta que en muchos casos se solaparían pues están relatados en primera persona, por lo que el narrador, la acción y el objeto están unidos intrínsecamente. Para evitar la redundancia, mantengo la división por objetos hablando del narrador en cada caso específico.

a) Objetos reflectantes:

Hasta este momento, he hablado de la importancia de los espejos y del agua, originada en la tradición oral (es el caso de *Blancanieves* o de *La reina de las nieves*) y en la mitología griega, pero en el siglo XX habría que tener en cuenta la proliferación de la fotografía (inventada a finales del XIX) que como muy bien explicaba Silvina Ocampo en *Cornelia*, captura imágenes en el tiempo¹⁶⁸, comportándose esta como una especie de reflejo de espejo permanente, fijo. Por

¹⁶⁸ Recuerdo que el síndrome del espejo es una patología según la cual las personas afectadas contemplan su imagen en cualquier lugar que lo refleje, no sólo espejos, también en escaparates, cristales, móviles, etc.

consiguiente, no es de extrañar, que incluya un cuento llamado “Las fotografías”, centrado precisamente en la realización de una fotografía de grupo.

La narración se ofrece en una primera persona a modo de testigo que de una forma u otra también participa en el desenlace. La protagonista es Adriana, una joven descrita de la siguiente manera:

Llegué con mis regalos. Saludé a Adriana. Estaba sentada en el centro del patio, en una silla de mimbre, rodeada de invitados. Tenía una falda muy amplia, de organdí blanco, con viso almidonado, cuya puntilla se asomaba al menor movimiento, una vincha de metal plegadizo, con flores blancas, en el pelo, unos botines ortopédicos de cuero y un abanico rosado en la mano. Aquella vocación por la desdicha que yo había descubierto en ella mucho antes del accidente, no se notaba en su rostro. (Ocampo, 2010: 219)

Como muestra la narradora, Adriana lleva lo que parece un vestido de comunión o de novia ya que prácticamente todas sus palabras se centran en la descripción del tipo de ropa que luce (tipo de tela, volumen de la misma, adornos y detalles) aunque dentro de este cuadro “identificable”, en el que algo no concuerda con la edad de la protagonista¹⁶⁹, destaca un elemento que convierte a Adriana en un ser especial, débil de alguna manera e inocente en otro sentido, “los zapatos ortopédicos”, los cuales aportan un dato único que diferencia y califica a la protagonista y que, obviamente, justifica que esté sentada, ya que ello permite al lector suponer que tiene problemas para caminar. La narradora añade que parece feliz este día, contrastando con su

¹⁶⁹ Por los datos que nos ha dado la narradora, sabemos que Adriana es mayor para ir vestida de primera comunión, pero también que es demasiado joven para casarse. Además, en ningún momento se menciona lo que se celebra en la introducción del relato, por lo que el vestido no encaja en la mente del lector; de nuevo estamos ante una perversión, en este caso de la ropa utilizada en un evento concreto.

experiencia previa con la niña, que ha tenido un accidente. Incluso antes de esto, tenía “vocación por la desdicha”, es decir, atraía las desgracias.

Resulta muy importante para la presentación del relato los tiempos verbales en los que está narrado, pretérito perfecto simple e imperfecto de Indicativo, que contextualizan el hecho en un pasado continuo pero a su vez terminado, hecho que sirve para advertir sobre el destino de Adriana. Mostrando su continuidad en la narración verbal, Silvina Ocampo introduce una enumeración de los invitados (destacando un gran número de nombres) a la fiesta y la descripción del banquete, para hacer hincapié en que no se podía hacer nada porque esperaban “la llegada de Spirito, el fotógrafo” (Ocampo, 2010: 219) al evento.

La aparición, aunque todavía en ausencia, del fotógrafo se relaciona directamente con el título y el tema del cuento, a la vez que el nombre del mismo, Spirito (del italiano), que en español significa espíritu, se relaciona con todas las creencias que había en torno a la fotografía a finales del siglo XIX y principios del XX, según las cuales, estas robaban el alma de las personas, en otras palabras y valga la redundancia, el espíritu.

Al llegar al tercer párrafo del cuento ya tenemos al narrador en primera persona, a la protagonista que tiene una minusvalía y que se supone que está enferma, un rito religioso, un vestido¹⁷⁰ y otra constante de los relatos de Silvina Ocampo, el ballet, reapareciendo, de nuevo, *La muerte del cisne*. Este pasaje del

¹⁷⁰ Este cuento no se incluye en el “apartado b” ya que el objeto más importante es la fotografía y todo lo que se relaciona con ella, pero es destacable la elaborada descripción del vestido, característica constante en la narrativa de la autora: los vestidos se convierten en obsesiones de sus protagonistas y están presentes en varios cuentos.

Lago de los cisnes es reseñable y familiar, porque ya aparecía en *Cornelia frente al espejo*. Además, es uno de los pasajes más relevantes de este cuento, cuando el cisne blanco muere por el rechazo del príncipe que elige al cisne negro pensando que es la princesa Odette y no la hija del hechicero. De hecho, la narradora menciona incluso la presencia de un exnovio de Adriana en la fiesta.¹⁷¹

A continuación, insiste en el calor y el bochorno del ambiente antes de la llegada del fotógrafo que les hace esperar:

Durante una hora de expectativa en que todos nos preguntábamos al oír el timbre de la puerta de la calle si llegaba o no llegaba Spirito, nos entretuvimos contando cuentos de accidentes más o menos fatales. Algunos de los accidentados habían quedado sin brazos, otros sin manos, otros sin orejas. “Mal de muchos, consuelo de algunos”, dijo una viejita, refiriéndose a Rosi que tiene un ojo de vidrio. Adriana sonreía. Los invitados seguían entrando. Cuando llegó Spirito, se destapó la primera botella de sidra. Por supuesto que nadie la probó. Se sirvieron varias copas y se inició el larguísimo prelude al esperado brindis. (Ocampo, 2010: 220)

Spirito llega tan tarde que la sidra ya está caliente, aunque lo que resulta más macabro es la forma de matar el tiempo, lo que hacen hablando de accidentes graves, teniendo en cuenta que uno de los primeros datos que se dan en el relato sobre Adriana es, precisamente que ha sufrido uno y por este motivo parece que no puede caminar; se debe pensar, por consiguiente, que no es un tema apropiado para la fiesta. Además, la narradora no sólo se centra en los problemas de Adriana, sino que también se ocupa en los de algunos de los invitados, como es el caso del “ojo de cristal” que resulta reiterativamente

¹⁷¹ Gracias a este dato, se puede descartar que el vestido sea de primera comunión, ya que esta se hacía con seis o siete años.

desagradable al lector. Y se sigue resaltando que parece que Adriana es feliz, hecho que se indica a través de menciones a su sonrisa.

Una vez llega Spirito, comienza el ritual de la fotografía, el posar de un modo u otro, colocarse o arreglarse la ropa para salir lo mejor posible:

En la tercera fotografía, Adriana blandía el cuchillo, para cortar la torta, que llevaba escrito con merengue rosado su nombre, la fecha de cumpleaños y la palabra FELICIDAD, salpicada de grageas.

-Tendría que ponerse de pie -dijeron los invitados.

La tía objetó:

-Y si los pies salen mal.

-No se aflija -respondió el amable Spirito-, si quedan mal, después se los corto.

Adriana hizo una mueca de dolor y el pobre Spirito tuvo que fotografiarla de nuevo, hundida en su silla, entre los invitados. En la cuarta fotografía [...]. Había que llevar a Adriana al dormitorio de su abuela para que le sacaran las últimas fotografías. Entre dos hombre cargaron la silla de mimbre y la pusieron en el cuarto, con los gladiolos y claveles. Allí la sentaron en un diván, entre varios almohadones superpuestos. En el dormitorio, que medía cinco metros por seis, había aproximadamente quince personas, enloqueciendo al pobre Spirito, dándole indicaciones y aconsejando a Adriana las posturas que debía adoptar. Le arreglaban el pelo, le cubrían los pies, le agregaban almohadones, le colocaban flores y abanicos, le levantaban la cabeza, le abotonaban el cuello, le ponían polvos, le pintaban los labios. No se podía ni respirar. Adriana sudaba y hacía muecas. El pobre Spirito esperó más de media hora, sin decir una palabra; luego, con muchísimo tacto, sacó las flores que habían colocado a los pies de Adriana, diciendo que la niña estaba de blanco y que los gladiolos anaranjados desentonaban con el conjunto. Con santa paciencia, Spirito repitió la consabida amenaza:

-Ahora va a salir un pajarito.

Encendió las lámparas y sacó la quinta fotografía, que terminó en un trueno de aplausos. Desde afuera la gente decía:

-Parece una novia, parece una verdadera novia. Lástima los botines. (Ocampo, 2010: 221)

De esta manera, la familia tortura constantemente a una dolorida y cansada Adriana que en todo momento es tratada como un juguete, sin que nadie se pare a pensar en su estado de salud, en el calor o el agobio por el número de personas que la acosan desde que comienzan a hacer las fotografías.

Resulta admirable la falta de empatía de la narradora hacia la protagonista mientras los demás, pese a destacar su belleza, siempre hablan de sus defectos o intentan ocultarlos con diversas estrategias; pero sí se apiada del fotógrafo, víctima de esta familia de actitud insoportable que vive de las apariencias.

Nadie pregunta a Adriana por su estado de salud, ni cómo se encuentra mientras la hacen posar en diferentes estancias de la casa, con objetos valiosos y con todos los invitados mientras Spirito fotografía a la comitiva:

-Si es el día más feliz de su vida, cómo no la van a fotografiar junto al abuelo, que tanto la quiere. - Luego explicó: - Desde hace un año esta niña se ha debatido entre la vida y la muerte, ha quedado paralítica.

La tía declaró:

-Nos hemos desvivido por salvarla, durmiendo a su lado en los pisos de baldosas de los hospitales, dándole nuestra sangre en transfusiones, y ahora, en el día de su cumpleaños, vamos a descuidar el momento más solemne del banquete, olvidando de ponerla en el grupo más importante, junto a su abuelo, que siempre fue su preferido.

Adriana se quejaba. Creo que pedía un vaso de agua, pero estaba tan agitada que no podía pronunciar ninguna palabra; además, el estruendo que hacía la gente al moverse y al hablar hubiera sofocado sus palabras, si ella las hubiera sofocado. (Ocampo, 2010: 221)

La familia continúa ignorando las necesidades de Adriana en su cumpleaños, alardeando de todos los sacrificios que han hecho durante un año para que la adolescente de catorce años sobreviva, como si no fuese lo normal o su obligación. Destaca incluso que han donado sangre para las operaciones o que han llegado a dormir en el suelo, pero siguen sin escuchar a la víctima del evento, a la pobre Adriana que no tiene ni voz ni voto en su fiesta de cumpleaños y que está condenada a la ignorancia, ya que es como una muñeca que decora el ambiente, castigada a ser colocada en múltiples posiciones en una constante cosificación. Según avanza el cuento, va desapareciendo como

persona debido a que deja de sonreír, de hablar... Se ve anulada como sujeto y pasa a ser uno más de esos objetos preciosos con los que la hacen posar, mientras la cámara va registrando fielmente como va desapareciendo la joven según avanza la fiesta. De hecho, la narradora insiste en este desgaste: "Adriana estaba a punto de desmayarse, cuando la fotografiaron de nuevo." (Ocampo, 2010: 221)

Su estado físico parece pasar inadvertido pese a ser su primer día fuera del hospital. Lo único que importa son las fotografías, haciendo incluso que Spirito repita algunas de ellas porque no son adecuadas o no son del agrado de la narradora. Por lo tanto, la acción parece haberse quedado estancada en los sucesivos posados, hasta que comienza el banquete:

Destaparon las botellas de sidras; las copas rebasan espuma. Cortaron las dos tortas en tajadas grandotas, que se repartieron en cada plato. Estas cosas llevan tiempo y atención. Algunas copas se volcaron sobre el mantel: dicen que trae suerte. Con la punta de los dedos nos humedecimos la frente. Algunos mal educados habían bebido ya la sidra antes del brindis. La desgraciada de Huberta dio el ejemplo, y le pasó la copa al rubio. No fue sino más tarde, cuando probamos la torta y brindamos a la salud de Adriana, que advertimos que estaba dormida. No era extraño que siendo aquella su primera salida del hospital, el cansancio y la emoción la hubieran vencido. Algunas personas se rieron, otras se acercaron y le golpearon la espalda para despertarla. La desgraciada de Huberta, esa aguafiestas, la zarandeo un brazo y le gritó:

-Estás helada.

Ese pájaro de mal agüero, dijo:

-Está muerta.

Algunas personas alejadas de la cabecera, creyeron que se trataba de una broma y dijeron:

-Como para no estar muerta con este día.

El Bodeque Acevedo no soltaba su copa. Todos dejaron de comer, salvo Luqui y el Enanito. Otros, disimuladamente, guardaban trozos de torta estrujada y sin merengue, en el bolsillo. ¡Qué injusta es la vida! ¡En lugar de Adriana, que era un angelito, hubiera podido morir la desgraciada de Huberta! (Ocampo, 2010: 222)

Mientras Spirito fotografía a Adriana posando con la familia, crece el jaleo del banquete y se consume la sidra, la joven muere sin que nadie se dé cuenta. La perversión radica en este hecho, en ignorar a una adolescente enferma mientras se celebra su cumpleaños y que ha sido obligada a hacerse fotografías sin que nadie percibiera su estado de salud. Están tan ocupados en lo superfluo que no perciben que Adriana se está muriendo hasta que ya no tiene remedio y mientras lo comprueban, todavía hay miembros de la familia que se preocupan más por la comida que por la joven vestida de comunión o de boda, sin sentido entre la inocencia y la muerte.

El comentario final de la narradora incrementa todavía más la aversión que el lector siente hacia ella y sus prejuicios, mostrados a lo largo de todo el relato. Queda claro su odio por Huberta en varias ocasiones, pues considera que no ha elegido bien la ropa o que no espera a todo el mundo para empezar a beber; digamos que rompe las normas de la compostura que tanto obsesionan a la narradora.

Más allá de este hecho, hay que destacar que Adriana muere mientras es fotografiada, al igual que Cornelia muere frente al espejo, ambas en soledad, pese a que Adriana está rodeada de gente, pero son personas que no se dan cuenta de lo que sucede. El espejo se había apoderado de alma de Cornelia a lo largo de los años; en este cuento ocurre algo similar, cada vez que Spirito hace una fotografía a Adriana, la joven se va debilitando hasta que la última le roba la vida. De ahí la relación entre el espejo y la fotografía, una relación que muestra la perversión de ambas narraciones y que se relaciona con la crueldad.

En “Las fotografías” la crueldad radica en la ignorancia y las apariencias, todo es fachada y buenos modales, alejándose de lo más importante, la humanidad o en este caso, la falta de ella, ya que entre todos matan a Adriana.

En la misma línea que los espejos o las fotografías Silvina Ocampo introduce los retratos, es decir, cuadros que muestran el rostro y la silueta de una persona. La naturaleza del objeto es distinta, no refleja como el espejo o la fotografía, pero la intención es la misma. Al igual que la fotografía, muestra a un ser retenido en el tiempo, la diferencia, que la subjetividad del pintor como mediador contribuye más a la imagen que la de un fotógrafo que capta un momento. Ambos necesitan un posado, pero la diferencia es el tiempo necesario a la hora de realizar la acción, que en el caso de la fotografía es cuestión de segundos, mientras que un retrato necesita más tiempo.

Sin embargo, lo que interesa a la autora argentina son precisamente los resultados de ambos: los seres reflejados y, en el caso que voy a comentar a continuación, los pintados. En “Los retratos pintados” aparece una narradora en primera persona obsesionada de tal forma con los objetos que no siente soledad cuando se encuentra entre ellos. Ocampo presenta a una mujer obsesionada con la belleza y sobre todo con un cuadro ya que como ella misma expresa “a veces lo que prefiero no es lo que amo” (Ocampo, 2010: 115):

Un día que apenas recuerdo posé para una miniatura, inspirada en mi parecido con un cuadro de Reynolds, *La edad de la inocencia*. El miniaturista pudo copiar el cuadro. ¿Y yo la cara de la inocencia? Pero mi inocencia estaba en mis pies enrulados. Me conmueve como si yo no hubiera sido yo. Esa miniatura se ha perdido y siento que, si no la encuentro, perderé para siempre mi inocencia, la más atrevida pues me llamaron Inocencia. (Ocampo, 2010: 115)

La narradora afirma que ha perdido una miniatura basada en el cuadro de Reynolds (ANEXO- Figura 27) que se encuentra en la Tate Gallery de Londres, por lo que debe de ser un retrato de cuando era pequeña, ya que se trata del retrato de una niña de 1785 o 1789 que en el siglo XIX se convirtió en el símbolo de la infancia. El título del cuadro Reynolds se une al nombre de la protagonista, Inocencia. La infancia está ligada a la inocencia para el mundo de los adultos, por lo que haber perdido la miniatura supone haber perdido de una forma u otra la inocencia. La perversión radica en este hecho, que a su vez es una paradoja, pues perder la inocencia supone para la narradora perderse a sí misma.

Además, las aspiraciones de Inocencia se desarrollan en torno al mundo de la pintura:

Toda mi vida, dibujé como una alumna de Dios, preparándome para hacer un enorme cuadro. Este cuadro tenía que ser el principio de una serie de cuadros con los mismos personajes y proporciones. No realizarlos me quita las ganas de morir totalmente. (Ocampo, 2010: 116)

Su arte es figurativo, sigue las tendencias realistas de las que se aleja el arte del siglo XX, para el que se ha preparado durante años. La narradora pretende realizar una serie de cuadros a lo largo de la vida, cosa que irónicamente le quita las ganas de morir, en contraposición a Cornelia, que no tenía ganas de vivir.

Inocencia no quiere morir hasta que no acabe su colección de cuadros, y se centra en reflexiones sobre la inocencia y la crueldad ya que sigue sin encontrar la miniatura basada en *La edad de la inocencia*:

Envejecer también es cruzar un mar de humillaciones cada día, es mirar a la víctima de lejos, con una perspectiva que en lugar de disminuir los detalles los agranda. Envejecer es no poder olvidar lo que se olvida. Envejecer transforma a la víctima en victimario. Siempre pensé que las edades son todas crueles, y que se compensan o tendrían que compensarse las unas con las otras. ¿De qué me sirvió pensar de este modo? Espero una revelación. ¿Por qué será que un árbol embellece envejeciendo? Y un hombre espera redimirse sólo con los despojos de la juventud. Nunca pensé que envejecer fuera el más arduo de los ejercicios, una suerte de acrobacia que es un peligro para el corazón. Todo disfraz repugna a quien lo lleva. La vejez es un disfraz con aditamentos inútiles. Si los viejos parecen disfrazados, los niños también. Esas edades carecen de naturalidad. Nadie acepta ser viejo porque nadie sabe serlo, como un árbol o como una piedra preciosa. Soñaba con ser vieja para tener tiempo para muchas cosas. No quería ser joven, porque perdía el tiempo en amar solamente. Ahora pierdo más tiempo que nunca en amar, porque todo lo que hago lo hago doblemente. El tiempo transcurrido nos arrincona; nos parece que lo que quedó atrás tiene más realidad para reducir el presente a un precipicio. (Ocampo, 2010: 116)

Para la narradora todas las edades contienen sus dosis de crueldad pero hay que hacer balance de toda la vida, siendo la infancia y la vejez las peores por antinaturales para el ser humano que es incapaz de asumirlas, una por desconocimiento y otra por exceso de vida, de recuerdos. La vejez es el resultado de todo lo vivido, de todos los surcos y marcas que han quedado grabados en nuestro cuerpo y en nuestra alma. Sin embargo, para Inocencia, la vejez es la edad de tener tiempo ya que la juventud la perdió en “amar solamente”, hecho que se aleja del modelo tradicional de mujer que se realizaba a través de amor.

Para ella, la vejez es la edad de los secretos por desvelar, ya que los ancianos contienen todo un mundo de secretos por compartir que se desvela gracias a cualquier objeto o circunstancia. La paradoja de Inocencia es que ahora que es mayor “me gustan los jóvenes porque son más rápidos y menos precavidos. No los envidio: ser joven me torturaba tanto como tortura ser viejo.” (Ocampo, 2010: 117) Ahora las posibilidades fisiológicas de la juventud, la irreflexión, el equivocarse; pero se trata de un ser inconforme con cualquier edad. Se trata de la naturaleza y el carácter de Inocencia, no de la edad de la mujer.

Sin embargo, sus recuerdos retornan a París y a un cuadro que no es el mismo que ha perdido, sino otro que no tiene muy claro dónde se pintó o cómo llegó de Francia a Buenos Aires; todo parece confuso en su memoria aunque deja claro que es un retrato de su hermana que parece “ángel o santa.” (Ocampo, 2010: 119) Con el tiempo, la protagonista decide quedarse con el cuadro, pero en el camino a su casa sufre varios percances que alteran el mismo:

Durante la trayectoria, a pesar de las recomendaciones que hice, al rozar la puerta borró toda la cara, un brazo, y las flores en otra puerta. Quedé espantada al ver el desastre. ¿Qué hago? Dios mío, qué hago. No me costaba rezar. Ahora tampoco. Recé.

¿Volvería a pintar la cara? ¿Podría?, me dije a mí misma en secreto. Busqué colores en mi mesa. [...] Había estudiado pintura durante muchos años. Me encomendé a Dios. Recé, recé, recé, pinté las mejillas tan rosadas, los ojos tan celestes, las comisuras de los labios, las flores del sombrero, tan dibujadas. No dormí en toda la noche. Seguí hasta quedar ciega. Pregunté:

-¿Estoy ciega?

-No, no estás ciega. (Ocampo, 2010: 121)

De esta forma, la narradora emprende la misión de repintar el cuadro de su hermana que es el equivalente a la miniatura perdida y pone tanto empeño

que cree perder la visión por todas las horas que invierte en “restaurar” el cuadro. Se obsesiona tanto con el cuadro que deja todo de lado hasta que consigue recomponer el retrato:

Ya no era el retrato de mi hermana, con cara de ángel; era de una hermana acróbata, con vestido etéreo, sentada en un banco de ramas, en un cuadro de Picasso, que no era de Picasso.

El cuadro de Picasso todavía existe; la miniatura de la edad de la inocencia nunca. (Ocampo, 2010: 121)

Inocencia en lugar de seguir una técnica realista, y teniendo en cuenta factores como la falta de luz o la vista cansada, no consigue dejar el cuadro como al principio. La belleza angelical de su hermana que la hizo en otros tiempos no reconocerla al confundirla con una divinidad, pasa a recordar a un cuadro de Picasso, con rasgos desdibujados, en la línea de la serie azul del gran pintor malagueño. Con esta nueva versión de su hermana, consigue otorgarle un nuevo aspecto que la aleja de la visión infantil e inocente del retrato original; de este modo, ambas han perdido la inocencia, una con la alteración su retrato y la otra, con la pérdida física de la miniatura. Ambas se perdieron, pero la versión picassiana persiste. Se trata de la perversión de un retrato y de su imagen al desdibujar “accidentalmente” el original por una malintencionada manipulación del mismo, que “inocentemente” la narradora asegura que se debe a la incompetencia de los hombres contratados para subir el cuadro a la casa, siguiendo sus instrucciones. Para ella, la crueldad se da en todas las edades, de ahí que haya hecho desaparecer la inocencia.

El tema de la inocencia y la crueldad es crucial en la obra de Ocampo, pues aparece siempre de una forma u otra, filtrado a través de las palabras de sus narradoras, como se muestra en los cuentos tratados hasta el momento. En este caso, ha querido borrar la inocencia incluso en edades inmortalizadas como tal, inocentes.¹⁷²

b) Objetos relacionados con el mundo femenino:

Dentro de la narrativa de Silvina Ocampo la perversión de los objetos como técnica para crear misterio es una constante. En el apartado anterior he analizado el uso de objetos que reflejan o contienen la imagen humana para lograr este efecto que en muchos casos desconcierta al lector creando un malestar en él. Sin embargo, en este punto, quiero centrarme en el uso de objetos de ámbito femenino para conseguir este efecto, que en la mayoría de ellos conduce a un final cruel y violento, causado por uno de estos objetos que acaba devastando a la protagonista y al lector. Desde este punto de vista, se puede hablar de objetos malditos, ya que sin una explicación aparente atraen la desgracia al personaje en mucho sentidos, incluso la muerte. Para Marcia Espinoza queda claro que

Los objetos adquieren un determinado poder sobre los personajes sin que estos puedan hacer nada por evitarlo. Estos objetos que incluyen adornos para repisa, elementos de vestuario, libro y botellas tienen un poder mágico que en algunos casos producen cambios en la vida cotidiana de los

¹⁷² El tema de este cuento está emparentado con *El retrato de Dorian Gray* aunque en la obra de Oscar Wilde es el cuadro el que envejece y va acumulando todo lo que no se asimila de la vejez real, por decirlo de algún modo. En este caso, es a la vejez cuando la pintora decide desdibujar el cuadro de su hermana.

personajes con quienes entran en relación, y en otros, llegan a provocar la muerte. (Espinoza-Vera, 2003: 129)

Estos objetos a los que se refiere Espinoza-Vera, son lo que yo denomino malditos ya que causan efectos negativos en los personajes a los que afecta.

En este tipo de cuentos, la voz narradora, generalmente femenina, muestra una extraña fascinación por los objetos próxima al fetiche¹⁷³. Estos objetos dentro de su obra presentan una singularidad simbólica que los convierte en únicos e irrepetibles y llevan a sus protagonistas a la perdición, la muerte o la desesperación, bastante similar al caso expuesto en el punto anterior.

El objeto siempre genera un entorno hostil que rompe con la normalidad pero está destinado a crear la fascinación del narrador o de los demás personajes, ejerciendo un poder que recuerda a la magia de los cuentos tradicionales.¹⁷⁴ Sin embargo, en el caso de los relatos de Silvina Ocampo, los objetos no conducen a un final feliz, pues desde su aparición en la narración causan una inestabilidad en el argumento que anuncia un desenlace fatal. Son más similares a los objetos mágicos de la tradición árabe¹⁷⁵ que a los occidentales, pues con ellos los protagonistas no suelen conseguir sus deseos,

¹⁷³ La definición de fetiche atendiendo a la RAE es «ídolo u objeto de culto al que se atribuye poderes sobrenaturales, especialmente entre los pueblos primitivos». Versión electrónica: <http://lema.rae.es/drae/?val=fetiche> (20-02-2013)

¹⁷⁴ Sólo hay que pensar en *Blancanieves* y en el espejo mágico de la Reina que todo lo ve o todo lo sabe o en el maravilloso zapato de cristal de *Cenicienta* que resuelve felizmente el final del cuento. Los objetos mágicos son clave dentro de la literatura folclórica y conceden poder y deseos a sus protagonistas.

¹⁷⁵ En la tradición árabe y pensando sobre todo en *Las mil y una noche*, los objetos mágicos son peligrosos. La lámpara maravillosa de Aladino, cuyo genio concede deseos, puede causar la destrucción si este no se formula correctamente o eligiendo las palabras precisas. Lo mismo sucedía en el caso de “Las fotografías” o “Los objetos” que causan la desgracia a las protagonistas de diferente modo, aunque siempre con un componente fantástico e inexplicable.

más bien todo lo contrario, ya que desencadenan la perversión de lo cotidiano transformando un objeto común en algo singular que anuncia y causa el mal.

La autora no muestra predilección por ningún objeto en concreto, pero la mayoría pertenecen al mundo femenino como por ejemplo vestidos, pulseras, espejos, anillos, cristales, etc. A su vez, suelen ser objetos maravillosos que deslumbran por su belleza, diseño y materiales (tejidos como la seda o el terciopelo, piedras preciosas, oro, etc.), de tal modo que desde un primer momento se percibe que por alguna razón son importantes para el argumento y de naturaleza extraordinaria. Se puede decir que en el mundo narrativo de Silvina Ocampo son únicos, mágicos y fantásticos. Además, la acción de la narración gira en torno a ellos y en muchos de los casos, su poder se ejerce desde el título aportando pistas sobre el relato en cuestión, una constante en toda la narrativa breve de la autora argentina.

Otro aspecto inquietante de estos objetos, es que la autora los pervierte alejándolos de su función original o para la cual fueron concebidos.

Dentro de este apartado, habría que diferenciarlos en distintos grupos según la naturaleza del objeto.

i. Los objetos perdidos y sus torturas psicológicas

He distinguido este apartado ya que, en los cuentos en los que se introduce este tema, aparece como un conjunto. Dentro del conjunto siempre destaca algún objeto, pero lo que mueve la trama son todos los objetos en general y que llevan al caos:

Alguien regaló a Camila Ersky, el día que cumplió veinte años, una pulsera de oro con una rosa de rubí. Era una reliquia de familia. La pulsera le gustaba y solo la usaba en ciertas ocasiones, cuando iba a alguna reunión o al teatro, a una función de gala. Sin embargo, cuando la perdió, no compartió con el resto de la familia, el duelo de su pérdida. Por valiosos que fueran, los objetos le parecían reemplazables. Sólo apreciaba a las personas, a los canarios que adornaban su casa y a los perros. A lo largo de su vida, creo que lloró por la desaparición de una cadena de plata, con una medalla de la virgen de Luján, engarzada en oro, que uno de sus novios le había regalado. La idea de ir perdiendo las cosas, esas que fatalmente perdemos, no la apenaba como al resto de su familia o a sus amigas, que eran todas vanidosas. [...] Sospecho que su conformidad no era un signo de indiferencia y que presentía con cierto malestar que los objetos la despojarían un día de algo muy precioso de su juventud. (Ocampo, 2010: 321)

El tema del cuento está ligado de nuevo al título del mismo como sucedía en los casos anteriores: “Los objetos”. Silvina Ocampo utiliza una voz narrativa en tercera persona para presentarnos a la protagonista, Camila, una mujer que a lo largo de su vida (como nos sucede a todos) ha perdido multitud de objetos, algunos de gran valor sentimental para ella y otros sin importancia. Sin embargo, se trata de una mujer a la que no le importan los objetos (es el primer personaje femenino de Silvina Ocampo tratado en la tesis al que en realidad no le importan los objetos, pese a las fascinantes descripciones narrativas de los mismos), pues lo que realmente tiene valor para ella es lo insustituible, es decir, la vida de las personas y de los animales que la rodean. Llama la atención esta mujer que se aleja tanto de Cornelia, que no sólo estaba fascinada por los objetos ya que también los construía (hacía sombreros de mujer, o de la pintora. Pese a que le guste la pulsera, su pérdida no motiva en ella más que resignación por lo perdido, ya que parece una persona práctica (de nuevo muy alejada de las protagonistas tratadas hasta ahora).

En este constante ignorar lo perdido surge el objeto maldito que todo lo cambia y afectará a la protagonista sin remedio, conduciéndola prácticamente a locura:

Una tarde de invierno volvía de cumplir unas diligencias en las calles de la ciudad y al cruzar una plaza se detuvo a descansar en un banco. ¡Para qué imaginar Buenos Aires! Hay otras ciudades con plazas. Una luz crepuscular bañaba las ramas, los caminos, las casas que la rodeaban; esa luz que aumenta a veces la sagacidad de la dicha. Durante un largo rato miró el cielo, acariciando sus guantes de cabritilla manchados; luego, atraída por algo que brillaba en el suelo, bajó los ojos y vio, después de unos instantes. La pulsera que había perdido hacía más de quince años. Con la emoción que produciría en los santos el primer milagro, recogió el objeto. Cayó la noche antes que resolviera colocar como antaño en la muñeca de su brazo izquierdo la pulsera. (Ocampo, 2010: 231)

Sin una explicación, y por casualidad, la mujer encuentra la valiosa pulsera que perdió años antes. Resulta increíble la escena del hallazgo que no hace sospechar a la protagonista sobre su destino. El lector también piensa que es suerte, aunque resulta extraño encontrar en la calle el mismo objeto perdido. Sin embargo, Camila duda hasta que decide volver a ponerse la pulsera descrita en el primer párrafo del cuento, lo cual es un preludio de lo que le ocurrirá después a esta mujer que no está obsesionada con los objetos pues, como ya se ha indicado, prefiere a las personas.

Para su maldición, a partir de este momento empieza a recordar objetos que ha perdido a lo largo de toda su vida:

Del modo más natural para ella y más increíble para nosotros, fue recuperando paulatinamente los objetos que durante tanto tiempo habían morado en su memoria.

Simultáneamente advirtió que la felicidad que había sentido al principio se transformaba en malestar, en un temor, en una preocupación.

Apenas miraba las cosas, de miedo de descubrir un objeto perdido. Desde la estatua de bronce con la antorcha que iluminaba la entrada de la casa, hasta el dije del corazón atravesado por una flecha, mientras Camila se inquietaba, tratando de pensar en otras cosas, en los mercados, en las tiendas, en los hoteles, en cualquier parte, los objetos aparecieron. (Ocampo, 2010: 231)

La misma emoción que siente en un principio, se acaba convirtiendo en terror, debido a que lo que antes era algo extraordinario acaba siendo una cotidianeidad imposible de asumir para el personaje. Da igual lo que haga o dónde esté, siempre encuentra algo perdido a lo largo de su vida. Es en este hecho extraordinario, y como bien señala el narrador con un plural mayestático “increíble” para el lector, donde radica la perversión de lo maravilloso, porque lo que es una coincidencia se acaba transformando en una tortura, en este caso no de un solo objeto, sino de todos los perdidos y hallados.

Dentro de la narración plantea un reto que lleva al caos, que para la voz narrativa resulta hasta aburrido:

Si no fuera tan patética esta historia, resultaría tediosa. Si no les parece patética, lectores, por lo menos es breve, y contarla me servirá de ejercicio. En los camarines de teatro que Camila solía frecuentar, encontró los juguetes que pertenecían, por una serie de coincidencias, a la hija de una bailarina que insistió en canjeárselos por un oso mecánico y un circo de material plástico. Volvió a su casa con los viejos juguetes envueltos en un papel de diario. Varias veces quiso depositar el paquete, durante el trayecto, en el descanso de una escalera o en el umbral de alguna puerta. No había nadie en su casa. Abrió la ventana de par en par, aspiró el aire de la tarde. Entonces vio los objetos alineados contra la pared de su cuarto, como había soñado que los vería. Se arrodilló para acariciarlos. Ignoró el día y la noche. Vio que los objetos tenían caras, esas horribles caras que se les forman cuando los hemos mirado durante mucho tiempo. A través de una suma de felicidades Camila Ersky había entrado, por fin, en el infierno. (Ocampo, 2010: 232)

El “tedio” que la narradora ocasiona en el lector a través de la repetición, es lo que conduce al infierno a Camila una vez ha encontrado todo lo perdido, pues la suma inquietante de esos instantes de felicidad acaba condenándola a ser una mera posesión de todo lo poseído. Ella deja de ser la dueña de sus objetos (de hecho llevaban años fuera de su alcance) para ser atrapada en su habitación por la inercia que todos realizan en ella; acaba siendo un objeto contemplativo reduciendo su vida a simplemente eso, a adorar lo encontrado en toda la narración.

ii. Los vestidos y sus sutilezas argumentativas

Tal y como indicaba unas páginas más arriba, una característica inquietante de los objetos en los cuentos de Silvina Ocampo, es que la autora los pervierte de tal modo que los desvincula de su cometido original o para el cual fueron creados. Es el caso del vestido, que no es solamente ropa para mujer y que adquiere una importancia que se transmite desde el diseño de la misma, es decir, es un producto determinado, creado para la protagonista por otra mujer y que causará su perdición. Por consiguiente, estos objetos son únicos y originales, diseñados por y para personajes femeninos de clase alta (en este caso burguesa), elitistas, refinados y con un gusto exquisito que los convierte en el motor de su propia desgracia.

Dentro de este grupo, sobresalen dos cuentos de la autora en el que destaca la importancia de los vestidos de las protagonistas.

En “El vestido de terciopelo” nos encontramos con una narradora infantil que es testigo impasible de un suceso extraño que causa la muerte de la

protagonista. De hecho, gran parte de la crueldad narrativa del mismo proviene de esta pequeña narradora que contempla la escena sin emotividad aparente, salvo pequeños alardes jocosos y con una perspectiva única de pasividad e inocencia veladas, precisamente, por la crueldad de los niños, capaces de causar dolor sin arrepentimiento. Se trata de una narración con tres personajes femeninos: la niña, una modista y una mujer burguesa. El contexto de la narración en principio es completamente convencional, porque la modista va con la niña a casa de la mujer que ha realizado el encargo, para hacerle la prueba definitiva del vestido.¹⁷⁶

En este relato la presentación del objeto no resulta extraña y se le da importancia desde el título y no solo al vestido, sino también al material del mismo, terciopelo.¹⁷⁷ Para la narradora que contempla la acción:

¡El vestido era precioso y complicado! Un dragón bordado de lentejuelas negras, brillaba sobre el lado izquierdo de la bata. [...] Yo tocaba el terciopelo: era áspero cuando pasaba la mano para un lado y suave cuando la pasaba para el otro. El contacto de la felpa me hacía rechinar los dientes” (Ocampo: 2010, 257).

A través de los ojos de la niña, se percibe la importancia y singularidad de este vestido y de su diseño, ya que es una prenda de noche especial que combina dos materiales que resaltan: el terciopelo y las lentejuelas. Además, el

¹⁷⁶ El contexto muestra una escena perteneciente al ámbito femenino puesto que se centra en el mundo de la costura, tradicionalmente vinculado a la mujer y a su mundo íntimo. De hecho, ser modista es una de las profesiones que las mujeres han realizado a lo largo del tiempo, al igual que institutriz, maestra o niñera. Por lo tanto, se trata de un texto con todas las marcas femeninas. Esto también se puede vincular con el folclore y la importancia de los vestidos, por ejemplo en *Cenicienta* a la hora de ir al baile.

¹⁷⁷ Los materiales con los que se realizan los vestidos o cualquier objeto femenino son muy importantes para Silvina Ocampo que siempre aporta detalles de los mismos, sólo hay que recordar el vestido de Adriana en “Las fotografías” o la pulsera perdida de “Los objetos”.

bordado del dragón (de influencia asiática) convierte al vestido en algo todavía más especial y lo diferencia de otros. Se trata de destacar la figura mitológica creada con las lentejuelas, que ofrecen una ruptura de brillo sobre el tejido principal.

También sigue los preceptos de la moda del siglo XX, establecidos en los años treinta y cuarenta por Coco Chanel, rasgo muy importante pues la mujer que encarga el vestido no lo va a utilizar en Buenos Aires ya que su destino próximo son París e Italia, capitales de la moda.¹⁷⁸ A su vez, hay que tener en cuenta la influencia de este mundo ante la fatídica elección de la tela y su color, terciopelo negro para el invierno.¹⁷⁹ De hecho, la próxima propietaria del vestido observa:

El terciopelo es el género que más me gusta. Los géneros son como las flores: uno tiene sus preferencias. Yo comparo el terciopelo a los nardos. [...] El nardo es mi flor preferida, y sin embargo me hace daño. (Ocampo: 257).

La comparación entre el tejido y la flor es muy relevante y anuncia el final del cuento, pues al igual que los nardos, el vestido hará daño a la mujer que lo ha encargado. De nuevo, se muestra una paradoja en el carácter de la protagonista que sigue la línea del famoso refrán “para presumir hay que sufrir”.

¹⁷⁸ Este hecho marca el estatus social de la dueña de la casa y del vestido, además de mostrar su carácter vanidoso y superficial, mientras se queda atrapada en dicho vestido.

¹⁷⁹ Antes de la aparición de la famosa diseñadora francesa, en los vestidos de noche solía predominar el color blanco, no tenían escotes pronunciados, ni se ceñían al cuerpo. Generalmente las telas empleadas eran muselinas y tejidos vaporosos. Sin embargo, por influencia de la marca Chanel, se establece el color negro como el más elegante en vestidos de noche y se introducen nuevos tejidos como el terciopelo para el invierno.

A través de las perspectivas de la señora y de la modista, se da importancia a la elección de la tela, resultando esta inapropiada para la modista que ha recomendado seda natural. El pensamiento de la costurera es completamente distinto ya que el vestido es muy difícil de coser por el tejido. Es un vestido de noche diseñado para el invierno, aunque el problema principal es que en Argentina, al estar en el hemisferio sur, es verano:

Sudando, secándonos la frente con pañuelos, que humedecemos en la fuente de la recoleta, llegamos a esa casa, con jardín, de la calle Ayacucho. ¡Qué risa! (Ocampo, 2010: 256)

Hace demasiado calor para trabajar con ese material que además es difícil de manejar por el mismo motivo, ya que si fuese invierno no habría ningún problema. De ahí que estén surgiendo imprevistos en el momento crucial de la prueba definitiva:¹⁸⁰

Durante algunos segundos Casilda trató inútilmente de bajar la falda, para que resbalara sobre las caderas de la señora. Yo la ayudaba lo mejor que podía. Finalmente consiguió ponerla el vestido. Durante unos instantes la señora descansó extenuada, sobre el sillón; luego se puso de pie para mirarse en el espejo. (Ocampo, 2010: 257)

Debido al sudor producido por el calor, la prueba del objeto precioso se convierte en una especie de tortura, ya que la tela resulta muy difícil de amoldarse a un cuerpo en esas circunstancias. Contrasta con el calor que describe la narradora, que desde el primer momento insiste en ello y en el sudor

¹⁸⁰ Actualmente esto es muy normal, ya que se diseña y presenta la ropa en la estación anterior a la que llega a las tiendas, por lo cual, no parece una locura el mandar hacer este vestido en verano; pero en la época de la autora lo era.

que provoca el mismo; por eso resulta tan incómoda la prueba del vestido e inapropiada, hecho que resulta extraño en un texto que habla de una actividad femenina.¹⁸¹

De nuevo hay una perversión del mundo femenino, pues el vestido que la protagonista ha encargado y que resulta fascinante para los tres personajes es una perversión para la persona que lo hace. La modista no es un “hada madrina” como la de *Cenicienta* que concede a su protegida lo que desea, no crea un vestido maravilloso y deslumbrante para los demás seres humanos, sino más bien, un objeto que atrae la desgracia. Aunque esta viene generada desde el encargo del mismo del objeto.

Por consiguiente, la prueba del objeto de deseo resulta una tortura, como he mencionado anteriormente, para la protagonista que poco a poco va siendo apresada por ese objeto cada vez más perfecto. Según la modista va solventando los desperfectos de su obra, la mujer va perdiendo la vida, pues de alguna forma, el vestido y la mujer se van fundiendo en uno. La narradora, no puede apartar la vista de la escena:

No corrí a la ventana, para curiosear, como otras veces. No me cansaba de contemplar las pruebas de este vestido con un dragón de lentejuelas. La señora volvió a ponerse de pie y se detuvo de nuevo frente al espejo tambaleando. El dragón de lentejuelas también tambaleó. El vestido ya no tenía casi ningún defecto, solo un imperceptible frunce debajo de los dos brazos. Casilda volvió a tomar los alfileres para colocarlos peligrosamente en aquellas arrugas de género sobrenatural, que sobraban.

¹⁸¹ Resulta extraño que una narradora insista en que suda ya que no es tema adecuado dentro del mundo femenino y pese a que se señala e insiste en muchos cosméticos relacionados con el tema del sudor, generalmente en la literatura femenina no se alude directamente al mismo pues se aleja de los ideales de femineidad y además se asocia al trabajo físico, generalmente ajeno al mundo de las mujeres, al menos en textos no eróticos.

-Cuando seas grande -me dijo la señora- te gustará llevar un vestido de terciopelo, ¿no es cierto?
-Sí -respondí, y sentí que el terciopelo de ese vestido me estrangulaba el cuello con manos enguantadas. ¡Qué risa! (Ocampo, 2010: 258)

En este momento, la narradora se centra en la descripción del vestido, mientras que la salud de la mujer es cada vez peor. Ella, que ya se ha fundido con el dragón, se tambalea mientras Casilda borra la última imperfección de su obra. Además, la niña otorga a este momento características sobrenaturales, resaltando la importancia de los alfileres en el tejido. A su vez, se comprende que el malestar de la protagonista sea cada vez mayor, pues el vestido está prácticamente terminado, por lo que su salud empeora alfiler a alfiler. Incluso la narradora, embelesada por el vestido, siente la asfixia en su cuello como si la ahogaran unos guantes aterciopelados. El calor y el vestido suponen una conjura fatal para la dueña del mismo que se siente tan atrapada en él y que no encuentra forma de salir, convirtiéndose en una prisión de lujo. Al igual que los objetos de Camila, el vestido se apodera de la mujer que lo lleva. El objeto de deseo sigue oprimiendo lentamente el cuerpo de su dueña. Los alfileres y el terciopelo son una prisión incluso para los testigos, por lo que la niña piensa mientras observa lo que sucede y, pese a todo, sigue causándole risa. Es la espectadora cruel de un hecho insólito y despiadado que sólo le produce curiosidad y risa.¹⁸²

Tras este comentario, el vestido se convierte en un verdugo que no permite la salvación de la mujer. En un primer instante, trata de quitárselo, pero

¹⁸² Los niños diabólicos o fantasmagóricos son personajes importantes tanto del cine como de la literatura de terror ya que producen desconcierto en un público que espera la inocencia de ellos. Se utilizan mucho sobre todo para ocasionar terror psicológico.

no logra su objetivo. En un segundo momento, la modista trata de salvarla, pero tampoco puede hacerlo. El vestido se ha adherido a su cuerpo como una segunda piel, de tal modo que la mujer llega a la siguiente conclusión, sin sospechar todavía su final inminente:

-Ahora me quitaré el vestido –dijo la señora.
Casilda ayudó a quitárselo tomándolo del ruedo de la falda con las dos manos. Forcejeó inútilmente durante algunos segundos, hasta que volvió a acomodarle el vestido.
- Tendré que dormir con él – dijo la señora, frente al espejo, mirando su rostro pálido y el dragón que temblaba sobre los latidos de su corazón -. Es maravilloso el terciopelo, pero pesa – llevó la mano a la frente-. Es una cárcel. ¿Cómo salir? Deberían hacerse vestidos de telas inmateriales como el aire, la luz o el agua. (Ocampo, 2010: 358)

El problema vuelve a ser la tela que la propia protagonista ha elegido. Al escoger el terciopelo ha elegido su modo de tortura y muerte; al igual que en el siglo XIX los hombres elegían el arma del duelo, es decir, la de su muerte o salvación. Resulta una escena en el fondo patética: una mujer rica, prisionera de su propio capricho, de su ansia por deslumbrar y aparentar en las capitales de la moda. Su superficialidad es la causante de su mal, de su destino horrible.¹⁸³

Las testigos que asisten a la escena siguen sin percibir la gravedad de los hechos; por mucho que la modista intenta ayudar no lo consigue y solo logra esbozar una disculpa que en realidad suena a advertencia:

-Yo le aconsejé seda natural –protestó Casilda.

¹⁸³ En ciertos aspectos recuerda a la muerte de la Madrastra de Blancanieves, que en su caso era causada por unos zapatos que la hacían bailar hasta la muerte. En el cuento de Ocampo, la mujer que se mira en el espejo intentando ser la más bella, muere a manos de su propio capricho, de su vestido de invierno.

La señora cayó al suelo y el dragón se retorció. Casilda se inclinó sobre su cuerpo hasta que el dragón quedó inmóvil. Acaricié de nuevo el terciopelo que parecía un animal. Casilda dijo melancólicamente:
-Ha muerto. ¡Me costó tanto hacer este vestido! ¡Me costó tanto, tanto!
¡Qué risa! (Ocampo, 2010: 258)

El vestido acaba matando a la protagonista mientras la modista y la niña no pueden hacer nada. Casilda simplemente recuerda que la seda era más adecuada que el terciopelo y la niña mira la muerte del dragón y el tacto de la tela, como si no se tratase de una persona. Hay una cosificación completa de la mujer fundida con su vestido para resaltar el trabajo que lleva detrás, un trabajo que no va a cobrar probablemente; mientras que la niña sigue riendo: se ríe de la mujer muerta a causa de su vestido y en el fondo de la modista, que sólo es capaz de pensar en lo que le ha costado hacer el vestido.

No hay una valoración de la vida humana perdida en la narración, simplemente expectación. Es el objeto el que genera la acción del cuento y el que desencadena el final, tomando una especie de vida propia que concluye con la muerte de ambos.

Sin embargo, no es el único cuento en el que se trata este tema ya que el mismo se desarrolla en "Las vestiduras peligrosas", cuento narrado en primera persona a través de una voz femenina que a su vez recuerda a la protagonista del mismo. De nuevo, el relato se centra en una mujer burguesa, con algunas diferencias respecto a la anterior ya que es más desenfadada y divertida, y su modista. Otra vez, se expone la singularidad de una mujer y de la ropa que encarga, que como el mismo título indica, parece peligrosa. La ingenuidad de la

protagonista se transmite precisamente en su forma de ver el mundo que se refleja en los diseños que pide:

Lloro como una Magdalena cuando pienso en la Artemia, que era la sabiduría en persona cuando charlábamos. Podía ser buenísima, pero hay bondades que matan, como decía mi tía Lucy. Lo peor es que por más que trate, no puedo describirla sin quitarle algo de su gracia.

Me decía:

-Piluca, hacemos un vestido peligroso.

Era ociosa y dicen que la ociosidad es madre de todos los vicios. A pesar de eso, hacía cada dibujo que lo hacía a uno bizco. Caras que parecían que hablaban, sin contar cualquier perfil del lado derecho que es tan difícil [...] Pero lo que hacía mejor era dibujar vestidos. Yo tenía que copiarlos después, esa era la macana, porque la niña vivía para estar bien vestida y arreglada. La vida de resumía para ella en vestirse y perfumarse; en seguida me decía chau y ni un lebrél la alcanzaba. Cuántas personas menos buenas que ella hay en el mundo que están todo el día en la iglesia rezando. (Ocampo, 2010: 35)¹⁸⁴

La presentación de ambos personajes queda clara ya que Artemia es la joven caprichosa que vive para estar bien vestida y disfrutar de la vida y que, además, diseña su propia ropa; mientras que su compañera de aventuras es la narradora que en este caso es su modista, la encargada de coser la ropa de Artemia. Por lo tanto, la ropa de esta mujer peculiar es obra de ambas ya que una dibuja y la otra cose; de ahí lo de “haceme un vestido peligroso.” Aunque la cuestión principal sería qué es un vestido peligroso, respuesta que se da con cada diseño a lo largo del relato.

También resulta curioso que la propia narradora hable de su currículum:

Yo había trabajado de pantalonera antes de conocerla y no de modista como le dije, de modo que estaba en ascuas cada vez que tenía que hacerle un vestido.

¹⁸⁴ En *Cuentos completos II*.

Perdí mi empleo de pantalonera, porque no tuve paciencia con un cliente asqueroso al que le probé un pantalón. Resulta que el pantalón era largo de tiro ya había que prender con alfileres, sobre el cliente, el género que sobraba. Siendo poco delicado para una niña de veinte años manipular el género del pantalón en la entrepierna para poner alfileres, me puse nerviosa. El bigotudo, porque era un bigotudo, frente al espejo miraba su bragueta y sonreía. Cuando coloqué los alfileres, la primera vez me dijo:
-Tome un poco más, vamos –con aire de puerco.
Le obedecí y volvió a decirme con el mismo tono, riéndose:
-Un poco más, niña, ¿no ves que me sobra género?
Mientras hablaba, se le formó una protuberancia que estorbaba el manejo de los alfileres. Entonces, de rabia, agarré la almohadilla y se la tiré a la cara. La patrona no me lo perdonó y me despidió en el acto diciendo que yo era una mal pensada y que la protuberancia se debía a que el pantalón estaba mal cortado. (Ocampo, 2010: 35)

Con estos datos, ambos personajes quedan perfectamente presentados.

Una modista que en realidad se formó como sastre acaba siendo la costurera de una joven rica por culpa de un cliente mal intencionado y de una jefa que antepone el cliente a la empleada agraviada. Además, la anécdota de la erección del mismo mientras le ponen alfileres en semejante zona del cuerpo, muestra la estupidez del hombre (por decirlo de algún modo arriesgado, ya que la actividad con objetos punzantes no es la más adecuada) y a ella la caracteriza como un personaje inocente, sin picardía.

Resulta novedoso, comparado algunos de los narradores vistos, el lenguaje coloquial y el desparpajo que tiene esta narradora ya que es completamente diferente al de los cuentos anteriores e incluso introduce palabras despectivas como “asqueroso” o “bigotudo”¹⁸⁵ o el uso del determinante definido delante de nombre propio, “la Artemia.” Con este lenguaje se define la clase social humilde de la misma, así mismo se piensa que

¹⁸⁵ En el caso de “Las fotografías”, la narradora se refería a una de las invitadas al cumpleaños como “desgraciada”.

la narradora no debe ser muy mayor por la confianza con la que se refiere a su “señora” y que una mujer de edad más avanzada nunca se tomaría con su jefa.

De esta forma, quedan presentadas las creadoras de los vestidos, dejando claro que Piluca va tres veces a la semana a casa de Artemia para coser, por lo que se deduce la cantidad de ropa que manda hacer la mujer rica:

Hay bondades que matan, como dije anteriormente; son como una pistola en el pecho, para obligarle a uno a hacer lo que no quiere.

-Piluca, hágame este vestido para mañana. Piluquita, aquí está el género y el modelo.

-Pero niña, no tengo tiempo.

-Yo sé que lo vas a hacer en un cerrar y abrir de ojos.

-Manos a la obra -yo exclamaba sin saber por qué, y me ponía a trabajar. A veces yo trabajaba hasta las cinco de la mañana [...] (Ocampo, 2010: 34)

Artemia siempre parece conseguir lo que quiere, pese a que en un principio parezca imposible y aunque la narradora no quiera, cosa que explica en la primera frase del párrafo. Al igual que consigue que haga un vestido en un día, logra que le cosan sus “vestidos peligrosos” sin que pueda opinar, ni aportar nada a los mismos, ya que deja claro que lo único que hace es coser. Artemia le entrega tanto el diseño como la tela comprada, por lo cual la modista no puede mejorar el vestido o realizar algún cambio en él; al menos la modista del vestido de terciopelo pudo alegar que la seda natural era un tejido más apropiado aunque su opinión no fuese escuchada. Piluca se lo encuentra prácticamente todo hecho, ya que solo cumple órdenes, como diría un soldado raso para disculparse de haber cumplido una orden incómoda.

La señora Artemia era perezosa. No es mal que lo sea el que puede, pero dicen que la ociosidad es la madre de todos los vicios. Sin embargo, para algo no era perezosa. Dibujaba, de su idea propia, sus vestidos, ya lo dije, para que yo se los copiara. No crean que era fácil. Con un molde, yo cortaba cualquier vestido; pero sacar de un dibujo el vestido, es harina de otro costal. Lloré gotas de sangre. Ahí empezó mi desventura. Los vestidos eran por demás extravagantes. A veces ella misma pintaba las telas, que en general eran livianas y rosadas. El jumper¹⁸⁶ de terciopelo, el único de terciopelo que le hice, tenía un gran escote por donde me explicó que asomaría una blusa de organza, que cubriría sus pechos. Varias veces le recordé, después de terminarle el jumper, que tenía que comprar la organza, para hacerle la blusa. El día que se le antojó estrenar el jumper, no estaba hecha la blusa: resolvió, contra viento y marea ponérselo. Parecía una reina, si no hubiera sido por los pechos, que con pezón y todo se veía como en una computera, dentro del escote. Mama mía. [...] No pude menos que admirar la silueta envuelta en el hermoso forro negro de terciopelo que a regañadientes yo le había cortado y cosido. Qué extravagancia. (Ocampo, 2010: 36)

La modista esconde su parte de culpa en la extravagancia de Artemia y en sus diseños peligrosos, aunque en este caso la protagonista “parece olvidar” una parte importante del mismo, la blusa que supuestamente había diseñado. La mujer se pone el estrambótico vestido con un escote bastante vertiginoso, que no es el adecuado, de ahí que sea “peligroso”. Lo que más sorprende en este cuento son las consecuencias, que no son sufridas por Artemia y que se descubren al día siguiente en los periódicos:

Tomó el diario bruscamente y me leyó una noticia de Budapest, llorando. Una muchacha había sido violada por una patota de jóvenes que la dejaron inanimada, tendida y desgarrada en el suelo. La muchacha llevaba puesto un jumper de terciopelo, con un escote provocativo, que dejaba sus pechos enteramente descubiertos. La Artemia lloraba como si se hubiera tratado de una parienta o de una amiguita o de su madre. Yo le pregunté por qué lloraba: qué podía importarle de una muchacha de Budapest que no había conocido. ¡Qué sensibilidad!
-Debió de sucederme a mí -me contestó enjuagándose las lágrimas.

¹⁸⁶ Un jumper es un vestido de cóctel ajustado que llega hasta las rodillas aproximadamente con un escote cuadrado y de tirantes.

-Pero niña, está bien que sea buena – le dije- pero no hasta el punto de querer sacrificarse por la humanidad.

-Es horrible que esto haya pasado. Comprenda que es mi jumper el que llevaba esa mujer. El que dibujé, el que me quedaba bien a mí. (Ocampo, 2010: 36)

La identificación entre la mujer de Budapest y la de Buenos Aires es patente, ya que es un doble de Artemia que se pone el vestido peligroso en Argentina mientras agreden a otra mujer que luce la misma vestimenta exclusiva en Hungría. La perversión del vestido es la causa de todo lo que está sucediendo, algo que en principio es un juego para la mujer que diseña el vestido atrevido. Sin embargo, las consecuencias son sufridas por un doble en algún lugar del mundo, mientras ella se encuentra en perfecto estado y lo descubre a la mañana siguiente.

A la narradora le cuesta comprender lo que le dice Artemia; es su culpa porque es su vestido, pese a que ella solo ha cosido uno y en Buenos Aires. Además, el modo en que ha sido realizado garantiza la exclusividad del mismo. Pese a este suceso, Artemia sigue diseñando “vestidos peligrosos”, más atrevidos de lo que rigen las convenciones sociales. El siguiente vestido que pide a Piluca incluso llega a sorprender a la narradora que está acostumbrada a las rarezas de su jefa:

Al día siguiente volvió con el dibujo de un vestido no menos extravagante, para que se lo copiara. Fruncí el ceño y exclamé involuntariamente:

-¡Dios mío! ¡Virgen Santísima!

-¿Qué tiene de malo? – me dijo fulminándome con la mirada. Y como yo no contestaba, prosiguió: -¿Para qué tenemos un hermoso cuerpo? ¿No es para mostrarlo, acaso?

Le dije que tenía razón aunque no lo pensara, porque soy educada muy a la antigua y antes de ponerme un vestido transparente, con todo al aire, me muero. (Ocampo, 2010: 36)

La propuesta del nuevo vestido escandaliza a la modista, ya que es completamente transparente y pese a sus quejas, nada se cambia en el diseño y mucho menos la elección de la tela, que obviamente es el elemento peligroso y provocativo del mismo. Artemia, en sus intentos de transgresión, diseña vestidos que dejan ver de un modo u otro su cuerpo. La narradora solo aporta prejuicios desde el punto de vista de la mujer que luce sus vestidos debido a su educación y la considera “antigua” por seguir los preceptos tradicionales, de hecho la propia Artemia se refiere a su educación como “yo me eduqué a mí misma y no es tarde para cambiarme” (Ocampo, 2010: 36) pese a que esta oración forma parte de su alegato para conseguir que le cosa el vestido que desea. Para Artemia ponerse la ropa que quiere es una cuestión de identidad, diseña los vestidos para ella misma y se involucra en su creación del mismo modo que su educación ha dependido de ella. No se trata de algo simplemente estético ya que ella es como los vestidos que crea y cualquier comentario en es contra es censurable porque supone una crítica a su modo de vida aunque no sea malicioso.

Cuando Piluca contempla el diseño con atención y lo narra, no solo se dejan ver sus prejuicios hacia el mismo, sino también deja translucir el escándalo que le provoca el mismo:

El vestido que había dibujado era más indecente que el anterior. Era todo de gasa negra, con pinturas hechas a mano: pinturas muy delicadas, que parecían reales, como el fuego de las fogatas y los perfiles. Las pinturas representaban solo manos y pies perfectamente dibujados y en diferentes posturas; manos con anillos y sin anillos. Al menor movimiento de la gasa,

las manos y los pies parecían acariciar el aire. Cuando terminé el vestido y se lo probó me ruboricé. La Artemia se complacía frente al espejo, viendo el movimiento de las manos pintadas sobre su cuerpo, que se transparentaba a través de la gasa. Le pregunté:

-¿Cómo le hago el viso?

-Su abuela -me contestó-. ¿No sabe que se usa sin viso? Usted, vieja, está muy anticuada. (Ocampo, 2010: 37)

La descripción del vestido no deja nada a la imaginación del lector ya que queda claro que es completamente transparente con manos y pies que al caminar el personaje, parece que acarician su cuerpo. Queda clara la opinión de la narradora, que si bien en el primer vestido quiere dar la impresión de que ha habido un olvido al no haber comprado la tela de la blusa, en esta ocasión no ha disimulado y deja claras sus objeciones ya que considera inapropiada la tela, el dibujo de la misma y sobre todo, la ausencia de un forro para que no se transparente el cuerpo de la mujer. Sin embargo, el diseño del vestido tiene esa intención irreverente y perversa que escandaliza a la modista que incluso es llamada “vieja” por sus comentarios.

Artemia no escucha sus objeciones y al final sale a la calle con el vestido sin nada que la cubra pese a que la narradora explica que “con temor la vi alejarse y no dormí en toda la santa noche” (Ocampo, 2010: 37), palabras que dejan ver que se preocupa por la mujer y que considera una locura todo lo que está haciendo. La sorpresa llega al día siguiente, de nuevo al leer el periódico:

Tomó el diario en una mano, mientras con la otra bebía el café con leche. Me leyó una noticia: en Tokio, en un suburbio, una patota de jóvenes había violado a una muchacha a las tres de la mañana. El vestido provocativo que la muchacha llevaba era transparente y con manos y pies pintados.

La Artemia se echó a llorar y yo traté de consolarla.

-No puedo hacer nada en el mundo sin que otras mujeres me copien - exclamó sacudiendo la cabeza.

-Pero, niña, no diga esas cosas.
-Son unas copionas. Y las copionas son las que tienen éxito.
-¿Qué éxito es ese? No es nada de envidiar. (Ocampo, 2010: 37)

Tras lucir a las dos de la mañana el “vestido peligroso” un grupo de hombres violan en Tokio a una joven que lleva exactamente el mismo vestido. Se trata de la segunda vez que sucede, por lo que se empieza a establecer un patrón: primero Artemia diseña un vestido; segundo se lo pone y sale con él a la calle; tercero, y final, agreden sexualmente a una mujer con la misma ropa en cualquier lugar del mundo que no sea Buenos Aires. Pero lo que preocupa a Artemia no es la noticia en sí. Lo que destaca cada vez que lee estas noticias es la ropa que llevan las jóvenes que, precisamente, es la misma que ella llevaba la noche anterior. Resulta inquietante que se refiera a ellas como “copionas” y peor aún que envidie su destino que incluso llega a calificar como “éxito”.

Después del inquietante capítulo, la narradora se centra en el diseño del tercer vestido de Artemia:

El siguiente vestido me sacó canas verdes. Era de tul azul, con pinturas de color carne, que representaban figuras de hombres y mujeres desnudos. Al moverse todos esos cuerpos, representaban una orgía que ni el cisne se habrá visto. Yo, Régula Portinari, metida en esas; no parecía posible. (Ocampo, 2010: 37)

El tercer vestido sigue la línea del segundo pero con un toque más perfecto, ya que si en el anterior el efecto óptico permitía ver las manos y los pies acariciando el cuerpo de Artemia, este vestido vislumbra una orgía en movimiento. Los comentarios de la narradora en este caso son menos que en el anterior ya que se ha acostumbrado a la situación, a que su opinión no cuente

por estar anticuada. De esta manera Artemia sale de la casa con su nuevo vestido:

Felizmente la noche del estreno del vestido hubo un apagón en la cuadra y nadie vio salir a Artemia de casa, cubierta de esa orgía de cuerpos que se agitaban al menor movimiento. Le previne:

-Va a tener frío, niña. Lleve un abrigo.

-Qué frío puedo tener en el auto con calefacción. (Ocampo, 2010: 38)

Artemia vuelve a salir con el provocativo atuendo por tercera vez, sin escuchar los consejos de los que la rodean y de nuevo vuelve a pasarle algo a otra mujer debido a la ropa que llevaba:

En Oklahoma, una muchacha salió a la calle con un vestido tan indecente, que la ciudad entera la repudió y un grupo de jóvenes, para ultrajarla, la violó. El vestido era de tul y llevaba pintados cuerpos desnudos que el movimiento parecían abrazarse lúbricamente. Me dio pena y horror la perversidad del mundo. (Ocampo, 2010: 38)

Esta vez, la joven violada por un grupo de hombres también es repudiada por llevar el vestido diseñado por Artemia. En estas tres ocasiones, un doble de Artemia ha recibido el castigo por su atrevimiento, por llevar ropa inapropiada y perversa; aunque para la narradora la perversidad radica en quien mira.

Piluca decide tomar la iniciativa ya que teme que le pueda pasar algo a Artemia y le aconseja una ropa que considera más prudente y que va a satisfacer a la joven creadora de ropa peligrosa:

Aconsejé a Artemia que se vistiera con pantalón oscuro y camisa de hombre. Una vestimenta sobria, que nadie podía copiarle, porque todas las jóvenes la llevaban.

En mala hora me escuchó. [...] Verla así, vestida de muchachito, me encantó, porque con esa figurita ¿a quién no le queda bien el pantalón? (Ocampo, 2010: 38)

La cuarta vestimenta de Artemia no ha sido ni ideada ni diseñada por ella por ella. Es una sugerencia de la narradora en parte realizada por prudencia, pese a que a ella le resulta más fácil coser un traje pantalón que un vestido. Artemia se viste de hombre y aparenta ser uno. De esta manera sale por cuarta vez, sin vestidos extravagantes, sin escotes, sin pinturas sobre su cuerpo; simplemente un pantalón y una camisa de hombre.

Siguiendo el patrón establecido, Artemia se pone la ropa, sale a la calle y después sucede algo que aparece en el periódico, aunque en esta ocasión hay ligeras diferencias:

Quando fui a mi trabajo, a la mañana siguiente, un coche patrullero de la policía estaba estacionado frente a la puerta. Ese silencio, esa luz cruel de la mañana, me anunciaron algo horrible que después supe y leí en los diarios: una patota de jóvenes amorales violaron a la Artemia a las tres de la mañana en una calle oscura y después la acuchillaron por tramposa. (Ocampo, 2010: 38)

En su última salida ha sido Artemia quien ha sufrido el castigo, no otra mujer con su ropa en otro lugar del mundo, y lo ha sufrido, precisamente, porque viste como muchas otras mujeres y, además, no lleva un vestido diseñado por ella que la marque de un modo u otro. Destaca el hecho de que la hayan apuñalado por “tramposa”, palabra que puede aludir al hecho de que parecía un hombre, por lo que es peor parecer ser algo que no se es,

transmitiéndose la identidad a través de los vestidos. Al ser violada pareciera que se cumple su destino, pues es una constante en todas las noticias que se publican en el cuento aunque, en este caso, el periódico no habla de la ropa, y añade que los culpables son los “amorales”, cuando en los casos anteriores se ha demonizado a las víctimas justificando siempre la acción del violador cuyas acciones fueron provocadas por los vestidos.

Queda clara la importancia de los vestidos en el ámbito narrativo de Silvina Ocampo, que en contraposición a otros de sus objetos, se da desde el origen del mismo, no se trata simplemente de un objeto maldito que se ha adquirido de algún modo, como se veía en Cornelia con el anillo, sino de objetos que están creados específicamente para las mujeres que los portan y que acaban siendo su ruina. La importancia de los vestidos es muy relevante en su narrativa por la forma intrínseca en la que su configuración desencadena la acción del texto. Otro hecho relevante, es que los únicos personajes que aparecen en ellos son mujeres, no hay referencias directas o indirectas a ningún personaje masculino, por lo que se trata de cuentos que cumplen con todos los rasgos de la literatura femenina, y que sin embargo trasgreden la misma al no tratar temas amorosos.

iii. Coleccionar cosificando:

Dentro de esta obsesión de Silvina Ocampo por los objetos, habría un campo nuevo a añadir, que es precisamente el de las personas cosificadas. Hasta el ahora, he tratado objetos de especial relevancia para los personajes femeninos de los cuentos basándome en la materia de la que se elabora el objeto

o el ámbito al que pertenece. Pero en este tercer subgrupo hay que plantear la existencia de personas tratadas como objetos por los personajes de la narración, y dentro de esta cosificación retornar al hombre como objeto, ya que generalmente se trata de mujeres coleccionistas.

En el apartado dedicado a los personajes femeninos que tratan a los hombres como objeto sexual de la mujer, en todos los casos se ha estudiado desde una focalización narrativa hacia el personaje femenino pese a estar narrado en tercera persona como es el caso de *El amante de lady Chatterley* o en primera persona como *El amante*. El caso de “Jardín de infierno” de Silvina Ocampo es completamente diferente, ya que en un primer momento aparece un narrador masculino que cuenta la tentación que le supone su mujer, Bárbara, siempre intentando entender esa atracción extraña que le pierde y le transforma en un objeto por elección propia.

Se llama Bárbara. No comprendo por qué me casé. ¿Por conveniencia? De ningún modo. ¿Por amor? No necesitaba. Por aspirar a una vida más tranquila, tampoco. Y ahora es tarde para arrepentirme. Me adora, se preocupa por mí. Me da todos los gustos; naturalmente que esta agradable situación tiene sus límites. Suele ausentarse muchas veces y cada vez que se va de viaje hago estas mismas preguntas, para llegar a ninguna conclusión. Este enorme castillo solitario me asusta y se llena, cuando me quedo solo, de ruidos. (Ocampo, 2010: 83)¹⁸⁷

En este fragmento del cuento que corresponde al inicio del mismo, se observa cómo este narrador masculino ha intercambiado los roles tradicionales con su mujer, con la cual es incapaz de comprender por qué se ha casado ya que todas las preguntas que se hace las realiza desde la lógica. No se trata de un

¹⁸⁷ En *Cuentos completos II*.

matrimonio por conveniencia desde esta perspectiva, aunque tampoco parece que sea por amor. Lo que sí deja claro es que vive en un castillo, por lo que su mujer tiene dinero y que pasa demasiado tiempo solo.

Este narrador masculino no tiene trabajo por lo que se dedica a estudiar pese a que ya no le interesa tanto como antes, aunque es una fórmula de escape “para independizarme un poco de la vida conyugal” (Ocampo, 2010: 83). Este personaje busca una manera de liberarse del peso de su matrimonio y del miedo que le produce su hogar en soledad. El trato que le da su mujer también es interesante:

Oigo el paso de mi mujer, que sube las escaleras para despedirse. Se me acerca y me acaricia el pelo. “Qué pelo más irreductible tenés, lo peino de un lado a otro y se va para el otro. Mírame. Aquí te dejo las llaves de la casa. Esta es del sótano, ésta la de la bohardilla donde están los dibujos, ésta la del cuarto de roperos, ésta la de la despensa, ésta la del cuarto de plancha y esta chiquitita, mirala bien, la del cuarto que está junto al jardín de infierno. No entres en este cuarto; no abras la puerta por nada, aunque te parezca, cuando llueve, que hay goteras o un incendio. Este cuarto te está vedado y darte su llave demuestra la confianza que te tengo.” Al decir estas palabras la besé largamente. Recogió su maleta y se fue. En vano quise acompañarla hasta la puerta. (Ocampo, 2010: 84)

Bárbara trata a su marido como a un niño, le mantiene y le da órdenes de un modo muy directo pese a que las disfraza de confianza. Además, la intención de su mujer queda clara, ya que le da las llaves de toda la mansión, incluida la de una puerta que no se debe abrir que está al lado del jardín de infierno. Ya sólo con el nombre se percibe la importancia de la advertencia, sin embargo, no hay como decirle a alguien que no haga algo para que lo haga. La existencia de una habitación vetada para el hombre lo único que va a provocar

en él es querer saber qué hay en su interior. Se trata de la atracción que suscita lo prohibido.

En este texto, Silvina Ocampo juega con los narradores pues tras la presentación que realiza de ambos personajes, cambia la primera persona narrativa por un narrador omnisciente en tercera persona:

Quedó, como siempre quedaba en circunstancias parecidas, preguntándose por qué su mujer se había casado tantas veces. Dio una vuelta por los largos corredores del palacio buscando indicios de un mundo anterior a su llegada, que desconocía. Buscaba fotografías de jóvenes que correspondieran en edad a la edad de su mujer. Encontró una que lo llenó de celos: un joven tan hermoso que ni un retrato pintado por Rafael habría encontrado su igual. Lo que antes encontraba soportable empezó a dolerle de manera violenta. En su mano le quemaba la llavecita secreta, hasta tal punto que tuvo que ponerse compresas de oleo calcáreo. (Ocampo, 2010: 84)

Gracias al cambio de narrador se comprende mejor la verdadera situación del marido, ya que no hay un narrador más manipulador que el que cuenta en primera persona.¹⁸⁸ Desde el punto de vista de la tercera persona, se comprende que las preguntas del marido se han convertido en una rutina junto con las ausencias de la mujer. También se descubre que no es el primer marido de Bárbara, es más, se da conocer que ha tenido muchos y que el personaje masculino siente una curiosidad insana que acaba conduciéndole a los celos y al

¹⁸⁸ Los narradores en primera persona son los que más manipulan al lector ya que cuentan la historia desde su perspectiva y completamente focalizada al yo. Suelen dar un punto de vista limitado que trata de convencer al lector de algo o de justificarse, como se ve en el fragmento narrado por el marido en el cual intenta justificarse a sí mismo y su matrimonio. Al hablar de este tipo de narrador no puedo evitar recordar al narrador de *El túnel* de Ernesto Sábato, que cuenta y justifica un asesinato:

Bastará decir que soy Juan Pablo Castel, el pintor que mató a María Iribarne; supongo que el proceso está en el recuerdo de todos y que no se necesitan mayores explicaciones sobre mi persona. (Sábato: 4) (Libro electrónico, s.f.).

dolor, incluso físico, que le provoca la llave, objeto clave de este relato, capaz de herir al personaje mientras la sostiene de tal modo que debe curarse la herida, por lo que al no ser un metal incandescente, se alude de nuevo a un objeto fantástico con cualidades maravillosas desde lo cotidiano.

Pese a todo esto, el marido todavía no ha abierto el cuarto prohibido por lo tanto, cuando regresa la esposa, encuentra todo en su lugar pese al nerviosismo del hombre que en realidad está provocado por el descubrimiento de la fotografía de uno de los esposos anteriores a él y su belleza:

-¿Por qué tiemblas? -inquirió ella.

-Porque tengo frío.

-¿Frío? ¿No estamos en verano? -contestó.

-Llevaste abrigo, por algo sería.

Miró las llaves una por una, como buscando la respuesta.

-¡Qué extraño sos!

Se fueron a comer y después a dormir. Al día siguiente volvieron a despedirse de igual modo. Las escenas se repiten. Volvió el manojito de llaves a las manos del marido. Volvieron a darle las mismas instrucciones. Volvió a despedirse. Ella volvió del viaje con la misma prisa; con la misma perturbación tomó las llaves. (Ocampo, 2010: 85)

Al devolverle las llaves Bárbara piensa, por la actitud de su marido, que le oculta algo, deduciendo erróneamente que ha entrado en la habitación prohibida. En esta ocasión se ha equivocado al contemplar la llave y no es capaz de saber lo que realmente ha sucedido, aunque empieza a sospechar que él cada vez siente más la tentación de entrar en el cuarto; por eso siempre repite las mismas instrucciones, utilizando la reiteración a modo de advertencia, al igual que pasaba en la literatura oral.

Silvina Ocampo, en lugar de seguir con este narrador omnisciente, da un nuevo giro al relato al utilizar formas narrativas que recuerdan a los cuentos tradicionales:

En un lugar del castillo, que parecía siempre tan desierto, había siempre un cuarto cerrado con llave, llave que estaba en el llavero consuetudinario. El hecho de que ese único cuarto estuviera cerrado empezó a preocuparle gravemente. De noche salía al jardín a pesar de los perros feroces, que ladraban por la insólita hora en que salía. Examinó una por una las persianas para ver si había luz. Le pareció ver un resplandor en una de ellas. Por este motivo preguntó a su mujer, en un momento propicio:

-Bárbara, ¿alguien más vive en esta casa o castillo, como quieras llamarlo?

-Qué pregunta indiscreta.

-Vi una luz indiscreta la otra noche en la ventana.

-¿Qué hacía usted a esa hora indiscreta en el jardín?

-Miraba la noche. Buscaba mis estrellas predilectas. En una palabra, paseaba.

-Más bien dicho, espiaba. [...]

-Pues ese cuarto tiene una luz constante que lo ilumina. Nadie vive en él. (Ocampo, 2010: 85)¹⁸⁹

Este nuevo narrador, a modo de cuento, focaliza la atención sobre el dormitorio cerrado del castillo y la intriga o preocupación que genera sobre el personaje masculino que ya no sólo se debate en sus dudas cuando Bárbara no está en el castillo. Muestra además un lenguaje excesivamente formal para un matrimonio que irónicamente juega con la palabra “indiscreta” para resaltar

¹⁸⁹ Este pasaje recuerda a *La Bella y la Bestia*, ya que en el cuento francés que proviene del mito de Cupido y Psique pese a que la versión que más ha trascendido es la del siglo XVIII, la Bestia permite a Bella ir a cualquier lado del castillo y le permite tomar de él todo lo quiera, puede tenerlo todo siempre y cuando cene con él (pese a que él no come jamás con ella pues es una bestia) y no vaya al ala del castillo en la que él habita. En este caso, se han invertido los papeles, ya que la bestia es Bárbara, como su propio marido indica; mientras que el hombre es Bella, ya que la mujer incluso en algún momento dice que es hermoso, adjetivo que se suele utilizar más con las mujeres pues en las adjetivaciones de los hombres, como expliqué en “El hombre como objeto”, prevalece el concepto de virilidad frente al de belleza. En el caso de la leyenda original, lo único que le pide Cupido a Psique es que no sepa quién es él para evitar la ira de su madre Afrodita, aunque Psique acaba desobedeciendo y mira el rostro de su marido. En todos estos relatos la curiosidad es un elemento importante que acaba desencadenando el desenlace trágico del mismo, sobre todo en Silvina Ocampo, ya que tanto el cuento de hadas como el mito grecolatino tienen un final feliz tras la traición.

que ambos se están moviendo en un terreno resbaladizo en su relación, ya que parece que el marido empieza a cansarse de las normas de la mujer e incluso empieza a rebelarse:

-¿Por qué se casó usted conmigo? No conviene alojar maridos en un solo castillo y de un modo tan incómodo.

-Me dijo que por amor usted haría cualquier cosa por mí, dormir en el suelo o en el aire.

-Es cierto, pero quiero tener yo solo esos privilegios, pues soy exclusivo. De otro modo la mato o me mato.

-Por mí se puede matar.

-¿Este castillo me pertenece?

-Naturalmente. También yo, también el perro.

-¿También la persona que vive en el cuarto cerrado?

-Atilo Flores se llamaba. No era como los otros. Murió. Vivía en ese cuarto que conserva su recuerdo.

-Su fortuna, dirá.

-La fortuna más grande que yo he conocido: este castillo, este mundo, este amor.

-¿Y me dirá por qué no puedo entrar en ese cuarto?

-Porque ahí están almacenados todos los tesoros, que te destina la suerte, pues me he enamorado de vos, y esa es mi única felicidad, felicidad que tengo que agradecer de un modo material, porque en tus ojos veo brillar la codicia; pero no me desencanta porque te admiro y te considero el hombre más hermoso del mundo. (Ocampo, 2010: 86)

El personaje masculino da a entender que Bárbara colecciona maridos y los castiga a todos viviendo en el mismo castillo, por lo que resulta imposible no sentir celos, ya que para él es su primer matrimonio y espera que sea el único. Ella es más ambigua en sus respuestas, aunque deja claro que lo ama. Pero la cuestión principal es de nuevo que en el cuarto prohibido está el único de sus maridos que no ha muerto porque no “era como los otros”; entonces, ¿qué les ha pasado a sus otros maridos? ¿Qué ha hecho con esos hombres?

Pese a esto, para Bárbara, toda su fortuna está en esa habitación y al marido actual le deja claro que es su “fortuna” porque le ama, dejando patente

que no habla de bienes materiales o riquezas; por consiguiente, puede que todos sus maridos estén en esa habitación en la que no se debe entrar:

Buscaba indudablemente aquel retrato que iba a revelar el secreto que le corroía. Por último, después de observar las llaves, tomó la más chiquita y, en un arranque de furor, corrió hasta la puerta prohibida. Con suma dificultad pudo introducir la llavecita en la cerradura. Dio un suspiro de alivio al sentir que la llave no giraba correctamente. Tuvo, por un minuto, la esperanza de no poder abrir jamás la puerta. Pero esta sensación duró poco. La curiosidad lo instigó a probar de nuevo y esta vez con éxito. Abrió la puerta. En la oscuridad no vio al principio nada, luego seis cuerpos de varones colgados del cielo raso. Temblaba tanto que se le cayó la llave, que se manchó de rojo. A partir de ese momento trató de quitarle la mancha a la llave. Fue imposible. (Ocampo, 2010: 87)

Saltándose todas las prohibiciones, el marido entra en la habitación. Lo que encuentra dentro le hace temblar pues no es otra cosa que la colección de maridos de su esposa colgados del “cielo raso”, por lo que los dos misterios se desvelan, así como que él es el séptimo marido de Bárbara. Asimismo, al caerse la llave, está queda marcada por lo que ella va a saber que él ha entrado en el lugar en el que guarda toda su fortuna, es decir, a todos sus maridos muertos; de ahí, que ante la primera sospecha, la mujer mire atentamente la llave que en ese momento no se había manchado.

No se entiende cómo es posible que estén colgados cual lámparas en el “cielo raso”, aunque tampoco se comprende cómo es posible que nadie haya echado de menos a alguno de los maridos, salvo el marido siguiente que siempre ha sido condenado a la misma tortura. La curiosidad que cada marido siente origina una concepción cíclica del tiempo estructurada de forma infinita a

modo de cadena, pues probablemente el próximo marido acabe siendo un adorno de la habitación.

Una vez sellado el destino del hombre, solo hay que esperar la llegada de la joven:

Se oyó el coche que traía a la mujer. Ella entró como siempre y, con el mismo ímpetu, pidió las llaves. Pero su marido no estaba. Alarmada, fue al cuarto, donde las encontró. Abrió la puerta. En un papelito pegado a la pared pudo leer: "Aquí estoy. Colgado entre otros jóvenes. Prefiero esta compañía. Tu último marido." (Ocampo, 2010: 87)

El marido decide por sí mismo quedarse con los otros maridos y al final, ni siquiera firma con su propio nombre concediéndose a sí mismo una identidad fuera del grupo de hombres que pertenecen a Bárbara, pues eso es lo que son cada uno de ellos, un entretenimiento al que tortura durante meses hasta que abren la puerta y acaban siendo uno más de sus juguetes, de sus objetos.

Hasta este momento, he señalado como Silvina Ocampo se obsesionaba con objetos de tal forma que estos acababan quitando la vida o torturando a sus personajes; pero en este caso, se trata de convertir a la persona en ese objeto precioso que deslumbra a la mujer, en hacerle formar parte de esa pequeña colección de hombres que amaron a Bárbara y que aceptaron su destino.

- **La tortura a través del mundo femenino: banquetes, bodas y otros eventos.**¹⁹⁰

En la narrativa de Silvina Ocampo, el tema de los eventos es bastante recurrente, como se ha podido ver ya en “Las fotografías”, relato construido a través del contexto de un cumpleaños especial. Generalmente, los eventos se presentan de un modo natural para los personajes y suelen estar organizados por el prototipo de mujeres burguesas o aspirantes a ello, que plagan los textos de la autora argentina y que siguen los roles expuestos anteriormente. Hasta este capítulo, he estudiado complejos personajes femeninos pertenecientes a este mundo que se caracterizan por múltiples excentricidades como por ejemplo los vestidos, la obsesión por los espejos, los hombres, etc.

Sin embargo, en este apartado voy a centrarme en la importancia que tiene un evento en la acción narrativa. Esto no quiere decir que desaparezcan los objetos, puesto que muchos de ellos van ligados a este mundo ritual y ceremonial marcado por pesados protocolos y lo que sucede es que el contexto se transforma en la clave para el desarrollo del relato. De hecho, Silvina Ocampo indica este hecho desde el título, ya que en estos cuentos siempre alude a la ceremonia en cuestión, al igual que hacía con los objetos.

Dentro de este grupo, uno de los textos más relevantes es “La boda” que presenta una de las narradoras infantiles más crueles de Silvina Ocampo, en primera persona y aparentemente personaje testigo y, por supuesto

¹⁹⁰ En este apartado también podríamos incluir el cuento de “Las fotografías”, pero al primar el objeto sobre el evento, lo introduje en el apartado de los objetos reflectantes.

homodiegético, ya que desempeña un papel crucial en el desenlace del cuento. Desde el principio se presenta a sí misma como una niña inocente a la que simplemente le atrae el mundo de los adultos, sin ninguna otra intención que alardear de tener una amiga mayor que la comprende:

Que una muchacha de la edad de Roberta se fijara en mí, saliera a pasear conmigo, me hiciera confidencias. Era una dicha que ninguna de mis amigas tenía. Me dominaba y yo la quería no porque me comprara bombones o bolitas de vidrios o lápices de colores, sino porque me hablaba a veces como si yo fuera grande y a veces como si ella y yo fuéramos chicas de siete años. (Ocampo, 2010: 268)

La narradora se presenta a sí misma como la única niña de su grupo que tiene una amiga mayor, Roberta. De sus comentarios se comprende que Roberta trata muy bien a la niña, que le compra regalos y tiene muchas atenciones con ella; aunque lo que más le gusta a la narradora son esos momentos en los cuales no es tratada como una cría, cuando Roberta le habla como a una adulta. Sin duda, esto caracteriza profundamente a la narradora pues la mayoría de los niños se aburren con los adultos, salvo los que son más maduros de lo normal para su edad.

La niña insiste en más de una ocasión en el dominio y atracción que ejercía su amiga sobre ella:

Es misterioso el dominio que Roberta ejercía sobre mí: ella decía que yo adivinaba sus pensamientos, sus deseos. Tenía sed: yo le alcanzaba un vaso de agua, sin que me lo pidiera. Estaba acalorada: la abanicaba o le traía un pañuelo húmedo de Colonia. [...] Si me hubiera ordenado “Gabriela, tírate por la ventana” o “pon tu mano en las brasas” o “corre a las vías del tren para que el tren te aplaste”, lo hubiera hecho en el acto. (Ocampo, 2010: 268)

No parece solo amistad lo que la niña siente por Roberta, se trata más bien de devoción y admiración, ya que haría cualquier cosa por ella. Sin embargo, el mundo de fraternal de la niña se ve interrumpido por algo que todavía parece no entender ya que una de las jóvenes del barrio va a casarse. Su mundo infantil se ve perturbado por una de las normas sociales que afecta al mundo de las mujeres y que en palabras de Roberta se resume en que “a los veinte años las mujeres tenían que enamorarse o tirarse al río” (Ocampo, 2010: 269), es decir, que la única salida que ve Roberta es casarse o morir.¹⁹¹ Hay que decir que este comentario marca profundamente a la narradora que sigue sin comprender el mundo de los adultos en el que, en cierto modo, está de visita. Su mundo infantil se ve perturbado por este hecho social consabido que rompe sus esquemas, pues su amiga también tiene esa edad. De hecho, escucha una conversación que será muy importante en el argumento:

-Cuando me case, me mandaré hacer un hermoso rodete¹⁹²-había dicho Arminda-mi peinado llamará la atención.
Roberta reía y protestaba:
-Qué anticuada. Ya no se usan los rodetes.
-Estás equivocada. Se usan de nuevo -respondía Arminda-. Verás, si no llamo la atención. (Ocampo, 2010: 269)

Arminda, que obviamente va a casarse, habla sobre los peinados de moda para novias, pista clave para la narradora y su futura estrategia. Además,

¹⁹¹ Obviamente, Roberta se vincula con el mundo tradicional femenino, con mujeres que deben casarse para sobrevivir en una sociedad dominada por los hombres ya que este cuento apareció publicado en *La Furia* en 1959. Además, la obra de Silvina Ocampo no se vincula directamente con el feminismo, ya que sus mujeres son trasgresoras a su modo, pero no rompen los moldes tradicionales; pues incluso en “Jardín infierno”, la protagonista coleccionista de hombres se casa con ellos. No se trata de una ruptura social del rol femenino desde una función feminista, sino de mujeres que trasgreden su mundo y lo alteran por ellas mismas sin una visión reivindicativa.

¹⁹² Un rodete de novia es un peinado, generalmente algún tipo de moño sobre el que coloca el velo. El moño se realiza con horquillas, parte del tocado o algún postizo.

la niña asiste a los preparativos de toda la boda de la amiga de Roberta, por lo que se va preparando para el futuro: elegir el vestido, los tocados, la tela...

La víspera del casamiento, el dos de enero, el termómetro marcaba cuarenta grados. Hacía tanto calor que no necesitábamos mojarnos el pelo para peinarlo ni lavarnos la cara con agua para quitarnos la suciedad. Exhaustas, Roberta y yo estábamos en el patio. Anocheceía. [...] Una enorme araña se detuvo en la enredadera del patio: me pareció que nos miraba. Tomé el palo de una escoba para matarla, pero me detuve no sé por qué. Roberta exclamó:

-Es la esperanza. Una señora francesa me contó una vez que *La araña por la noche es esperanza*.¹⁹³

-Entonces, si es esperanza, vamos a guardarla en una cajita -le dije.

Como una sonámbula porque estaba cansada y es muy buena, Roberta fue a su cuarto a buscar una cajita.

-Ten cuidado. Son ponzoñosas -me dijo.

-¿Y si me pica?

-Las arañas son como las personas: pican para defenderse. Si no les haces daño, no te harán a ti. [...]¿Qué vas a hacer con ella?

-Guardarla.

-No la pierdas. (Ocampo, 2010: 170)

El descubrimiento de la araña y guardarla en la cajita pese a ser venenosa marca la acción del texto, ya que pese a que lo realiza la narradora se ve motivada por su amiga. En un primer momento iba a matar al peligroso arácnido, pero no lo hace ya que su amiga le cuenta que la araña nocturna dará suerte a los novios. Es esta extraña superstición, que según Roberta proviene de Francia, la que genera el desenlace fatal.

En este cuento, no es tanto un objeto el desencadenante del mal, como las malas intenciones de las personas. En este tipo de textos, Silvina Ocampo vuelve a la maldad de la inocencia incentivada por algún motivo irrelevante, como sucedía en *Cornelia frente al espejo*. De hecho, la maldad de estos relatos es

¹⁹³ Sigo el formato del texto original donde aparece en cursiva.

lo que más desconcierta al lector porque proviene de la inocencia infantil, que se podría vincular con el terror que causan los niños malditos.¹⁹⁴

Esta narradora, en parte inocente, llega a la peluquería el día de la boda de Arminda:

Entonces se me ocurrió jugar con el rodete de Arminda, que estaba a mi alcance. Retiré las horquillas que sostenían el rodete compacto dentro de la preciosa redecilla. Se me antojó que Roberta me miraba, pero era tan distraída que veía solo el vacío, mirando fijamente a alguien.

-¿Pongo la araña dentro? - interrogué mostrándole el rodete.

El ruido del secador eléctrico seguramente no dejaba oír mi voz. No me respondió, pero inclinó la cabeza como si asintiera. Abrí la caja, la volqué en el interior del rodete, donde cayó la araña. Rápidamente volví a enroscar el pelo y colocar la redecilla que lo envolvía y las horquillas para que no me sorprendieran. Sin duda lo hice con habilidad, pues el peluquero no advirtió ninguna anomalía en aquella obra de arte, como él mismo denominaba el rodete de la novia.

-Todo esto será un secreto entre nosotras -dijo Roberta, al salir de la peluquería, torciendo mi brazo hasta que grité. Yo no recordaba que secretos me había dicho aquel día y le respondí, como había oído hacerlo a las personas mayores.

-Seré una tumba. (Ocampo, 210: 270)

Esta narradora infantil, sin que aparentemente nadie la vigile aunque queda patente que lo estaba haciendo Roberta, oculta la araña venenosa en el rodete con la inocencia de una cría. Pide permiso y aprobación para hacerlo aunque para ella es más un juego que otra cosa, pues no percibe el peligro de lo que está haciendo. No comprende que ha puesto un arácnido venenoso en el tocado de la novia y que este puede picarla. Además, según su información, de

¹⁹⁴ El terror causado por los inocentes es uno de los más recurrentes del cine, ya que desconcierta y aterroriza al espectador que sin embargo sabe que no hay nadie más cruel que un niño. Pienso en películas como *El pueblo de los malditos* (1960) prácticamente coetánea de este cuento de Silvina Ocampo o más actuales como *The ring* (2002) o *La maldición* (2002, fecha de estreno en Japón y 2004/2005 en Europa y Estados Unidos). Los niños malditos son uno de los recursos más explotados del cine de terror ya que parten de un miedo inconsciente y psicológico que no se basa simplemente en una serie de sustos provocados por la sorpresa y el asco.

nuevo dada por Roberta, una araña no pica sin que se le haga nada, como los humanos. Se puede añadir a este hecho, que Roberta quiera que la niña guarde su secreto, ya que en todo momento ha alentado y movido los hilos de la travesura, por llamarlo de algún modo. Volviendo a lo que la niña cuenta al principio, hace todo lo que Roberta dice, aunque sea peligroso o malévolo signando el desenlace final de la boda:

En la iglesia no miré al novio porque Roberta me dijo que no había que mirarlo. La novia estaba muy bonita con un velo blanco lleno de flores de azahar. De pálida que estaba parecía un ángel. Luego cayó al suelo inanimada. De lejos parecía una cortina que se hubiera soltado. Muchas personas la socorrieron, la abanicaron, buscaron agua en el presbiterio, la palmotearon la cara. Durante un rato creyeron que había muerto; durante otro creyeron que estaba viva. La llevaron a la casa, helada como el mármol. No quisieron desvestirla ni quitarle el rodete para ponerla muerta en el ataúd. Tímidamente, turbada, avergonzada, durante el velorio que duró dos días, me acusé de haber sido la causante de su muerte.

-¿Con qué la mataste, mocosa? - me preguntaba un pariente lejano de Arminda, que bebía café sin cesar.

-Con una araña -yo respondí.

Mis padres sostuvieron un conciliábulo para decidir si tenían que llamar a un médico. Nadie jamás me creyó. Roberta me tomó antipatía, creo que le inspiré repulsión y jamás volvió a salir conmigo. (Ocampo, 2010: 271)

El final es el esperado desde que la niña esconde la araña en el rodete. Arminda se dirige al altar y muere sin que nadie entienda lo que está sucediendo. El caos se apodera de los invitados de la boda, que en lugar de asistir a ese sagrado sacramento, acaban siendo testigos de una trágica muerte y de un improvisado entierro. La suerte favorece a Roberta y a la narradora, debido a que nadie se atreve a tocar a la novia cadáver. La entierran tal cual, con su vestido blanco, las flores de azahar y sobre todo, con el rodete y su venenoso habitante.

La niña, ante lo sucedido, confiesa que ha sido ella pese a la promesa realizada a Roberta ya que tampoco tenía muy claro de qué no tenía que hablar, a fin de cuentas, es una cría que no comprende lo que está haciendo hasta el final, al contrario que Roberta que podía haberlo evitado, aunque el destino de una joven de veinte años es “enamorarse o morir”. Todo se resuelve como estaba planeado, con la manipulación de una niña o la inocencia criminal de la narradora que sabía perfectamente que era una araña venenosa.

El pecado de la niña es confesar el crimen, es por ese motivo por el que Roberta deja de hablarla y tratar con ella, no por la muerte de la novia.

Una curiosidad dentro de los cuentos de Silvina Ocampo, es que aparece otro cuento llamado “La boda”, este vez en *Las invitadas* (1961) que presenta una serie de variantes con el anterior; aunque lo más relevante sea la reiteración de este tipo de eventos en su obra, ya que por ejemplo en “Jardín de infierno” también se hacía referencia a la boda de los protagonistas. En este cuento, la narradora es la propia novia y se trata de unas reflexiones realizadas un año después de casarse, para ser exactos en el aniversario de papel. Esta es una de las principales diferencias con el primer cuento, y aunque ambos son una especie de confesión de las implicadas, en éste aparece una especie de locura de amor, por llamarlo de alguna forma, que más bien se asemeja al “perro del hortelano” que a un amor sano, es decir, a una obsesión por apreciar lo perdido.¹⁹⁵

¹⁹⁵ Este planteamiento sí recuerda al amor romántico planteado en el siglo XIX ya que la protagonista no aprecia a su marido hasta que lo pierde. Sin embargo, desde la perspectiva actual, se hablaría más de problemas psicológicos que de amor.

La narradora comienza contando cómo llegó a casarse con su marido, hecho casual que parece emanar más de la familia que de ella, que en ningún momento parecía sentirse atraída, por lo que mucho menos enamorada, de Armando:

¿Por qué me casé? Bien dicen “Casamiento y mortaja del cielo bajan.” Todo ocurrió por casualidad: muchas personas lo creen. Estábamos sentados, Armando y yo, en los sillones de mimbre de la cocina, a las doce y media de la noche cuando llegó mi tía, sombrero en mano. Tengo una cabellera enrulada, que me llega a la cintura; se había enredado al mimbre del sillón. Armando la desenredaba en ese momento y seguramente parecíamos novios. Por el color violeta de su cara sé que mi tía, al vernos juntos a Armando y a mí –a tales horas, la punta de mi cabellera en la mano de Armando arrodillado a mis pies, para colmo de desdicha-, sé que mi tía pensó cosas feas, aunque no dijo nada, porque hay que tragarse las cosas feas, según ella misma aconseja. ¿Qué iba a decir? Me quiere demasiado. (Ocampo, 2010: 345)

La narradora de este texto, al igual que el primer narrador de “Jardín de Infierno” pero con un tono irónico del que carecía el marido angustiado, cuenta de modo jocoso como su tía la pilló con un tal Armando de forma casual, en su casa una noche cualquiera en una posición poco adecuada que hace pensar a la mujer que es el novio de su sobrina y que están manteniendo un comportamiento indecoroso, a no ser que se casen. Por consiguiente, al ser sorprendidos en una falsa actitud romántica, deben casarse sin que se opongan en ningún momento. De hecho, la tía de la narradora dice muy claramente tras echar al joven inocente que “ahora se casarán” (Ocampo, 2010: 345), de un modo al que nadie es capaz de oponerse.

Las bodas de Silvina Ocampo, o sus novias más bien, son bastante interesantes: la primera que he señalado es una especie de viuda negra que

colecciona maridos, maridos que tienen la delicadeza de matarse ellos mismos; la segunda es una novia envidiada por sus amigas que nunca llega a casarse porque muere en el altar y que se relaciona perfectamente con el refrán con el que comienza este último cuento comentado, “matrimonio y mortaja del cielo baja” ya que en este caso fueron el mismo; y por último, la tercera novia que es la que no quiere casarse, la que no ama a su marido:

Armando y yo nos casamos. Nos casamos sin que yo lo deseara ni tratara de evitarlo. No me agradaba Armando, aunque tuviera buen porte, ojos grandes, tez morena y energía para el trabajo. Debajo de los puños de la camisa, entre las cejas, juntándoselas, adentro de la nariz y de sus orejas puntiagudas y en el nacimiento de cada uno de los dedos se le veía un vello negro.

-Los hombres tienen que ser peludos para ser hombres -decía Carmen. (Ocampo, 2010: 345)

La narradora cuenta que se casa sin querer hacerlo, porque no ama Armando. La descripción del joven, tema del que ya he tratado en el apartado “El hombre como objeto”, se basa en los parámetros de virilidad de la sociedad occidental, en la que se presenta al mismo como fuerte y trabajador. Sin embargo, las objeciones que pone al físico del joven resultan graciosas al lector, ya que en ningún momento presenta a su marido desde el erotismo, para hacer hincapié en la comicidad de la cantidad de vello que tiene, cosa que remarca en más una ocasión en el texto. Más sarcástico resulta el comentario de Carmen, cuya identidad desconocemos, que asocia la calidad del “macho” (parece más la compra de ganado que el novio de una boda) a la cantidad de pelo que tiene en el

cuerpo y que remite directamente al refranero: “el hombre y el oso cuanto más vello más hermoso”.¹⁹⁶

Otra irregularidad de la boda de estos personajes es que se citan en casa de la novia para ir a la boda, siendo el novio el que la va a buscar, de tal forma que la joven es la que tiene que esperar. Una de las normas no escritas de una boda es que el novio siempre espera a la novia en la iglesia y no al revés. Se trata de otra perversión social, dos personas que no quieren casarse y una ceremonia que no sigue las normas de etiqueta. Además, Armando llega tarde porque “estaba en el consultorio del dentista arreglándose la nueva dentadura” (Ocampo, 2010: 345), acto que demuestra el desinterés de ambos por el evento en cuestión. Pese a todo, la boda continúa:

En la iglesia había otro casamiento lujoso, por eso el altar mayor estaba cubierto de flores blancas, de manteles con puntillas [...] Después del casamiento, que duró lo que dura un lirio, a pesar de mi nerviosidad al contestar al cura que si quería a Armando esposo, nos esperaba la fiesta que en la casa que habíamos alquilado: fiesta organizada por mis tíos [...] (Ocampo, 2010: 346)

Superados todos los inconvenientes, la boda se celebra y ninguno de los dice que “no” en el altar, por lo que al final se casan e incluso, lo celebran y les

¹⁹⁶ No puedo dejar de pensar en las descripciones del chino de *El amante* de Marguerite Duras que se extrañaba, precisamente, de la ausencia de vello en el pecho del hombre y que asociaba directamente con la masculinidad y el erotismo. No se trata de una casualidad, aunque resulta interesante ya que este personaje de Silvina Ocampo es el primero que se queja sobre este aspecto. Hasta el momento, todas las mujeres que han descrito hombres y han resaltado la presencia de vello, lo han tratado como un rasgo de masculinidad.

hacen regalos, como si de una boda normal se tratase; aunque más parece una condena, como las que sufren las protagonistas obsesionadas con los objetos.¹⁹⁷

Sin embargo, algo trágico sucede tras la boda:

Yo me sentía bastante alegre por la fiesta, si no pensaba que era la celebración de mi casamiento. Aquella noche debí enfermar, pues al poco tiempo me llevaron al sanatorio, donde pasé un año lejos de Armando. Cuando me dieron el alta y volví a mi casa, no podía creer a mis ojos. Armando me había preparado una serie de sorpresas: una máquina de coser, una radio y una bicicleta.

El médico me había prohibido hacer ejercicio y trabajar, eso era lo malo. Pero durante los primeros días me alegré mirando la bicicleta pintada de rojo. Armando me desagradaba siempre. Se me antojaba que era un bosque al mirar el vello de su pecho desnudo, o que era un mono, al verlo comer o vestirse por las mañanas, pero jamás el galán de cine que me seduce tanto. (Ocampo, 2010: 316)

Parece que la narradora, de pensar en pasar toda la vida con Armando, se acaba poniendo enferma todo un año y a la vuelta, sigue teniendo las mismas reservas sobre su marido. Aunque hay que señalar, que los regalos que Armando le hace son todo lo contrario a lo que el médico le ha aconsejado; por lo tanto, resultan bastantes sospechosos y hacen pensar en que el joven velludo quiere librarse como sea de su amante esposa.

Sin embargo, sucede algo que precipita el final y que hace que la narradora cambie de opinión sobre Armando, aunque no de forma lógica, ya que su aversión hacia él estaba justificada por motivos mucho más profundos y menos banales que los presentados hasta el momento:

¹⁹⁷ No es la primera boda que supone una condena para los personajes, ya que en *Orgullo y prejuicio* se trataba precisamente este tema al presentar mujeres que se casaban como única salida; al igual en las novelas cubanas, sobre todo en *Sab*, donde un matrimonio de conveniencia aunque deseado, acaba siendo la condena de la heroína de la novela.

Un día, temprano, oí una gritería en la calle: había una pelea. Salí al patio, abrí la puerta y una señora enorme con las uñas pintadas y una hija emperifollada, preguntó por mi marido.

-Venimos a buscarlo -dijo-. Ha seducido a mi hija. Está encinta.

Comprendí la verdad: Armando me había traicionado. No pude soportarlo. Pensé primero en matar o hacer abortar a golpes a mi rival, después chillar o quemar a Armando echándole una lata de nafta encendida; después suicidarme, pero no hice nada, no dije nada. Una mujer enamorada no puede sobrevivir a un engaño. Varias personas me aconsejaron que abandonara a mi marido, pero yo no puedo hacerlo. Por ahora me quedaré con él, porque uno se enamora, después de todo, una sola vez en la vida, pero, si vuelve a ver a esa desvergonzada, lo mataré o me suicidaré. (Ocampo, 2010: 347)

Después de todo lo sucedido, al descubrir que su marido la engaña con otra y saber que otra mujer le desea y que además está embarazada, cambia de perspectiva y decide que está enamorada de Armando. Los pensamientos que narra están directamente ligados con la violencia sexista (piensa en quemarlo vivo) que se vincula más con el ámbito masculino ya que la víctima de este tipo de crímenes suele ser la mujer, por lo que de nuevo, se invierten los papeles tradicionales.

Lo más curioso es que detesta a su marido pero cuando encuentra una posible salida a ese matrimonio impuesto, Armando se vuelve su obsesión pese a que la mujer piense que es amor. Desde esta insana perspectiva, todo el odio y repulsión que sentía por su marido se vuelve atracción, pues es como un niño al que le quieren quitar un juguete al que no hacía caso. La solución al problema parece clara y violenta si se repite, por lo que se transforma en una mujer dolida y pasional ante un marido al que contempla con una nueva mirada, ya que parece olvidar todos esos defectos que antes le molestaban tanto. De nuevo, la opinión del hombre da igual, son las mujeres las que generan y deciden todo en

este relato, él sólo recibe las acciones de las mismas que como un pelele cumple el papel dictado por ellas hasta el final.

El siguiente cuento a tratar no recibe el nombre de una ceremonia como en el caso de “La boda” uno y dos, sino que se centra en un evento pero no de fecha concreta ni en un rito propicio, es decir, no se centra en ninguna ceremonia relacionada con cumpleaños, bodas, bautizos, etc. De ahí, que reciba el nombre de “El banquete” que alude a la celebración de una cena dada por Elida Fraisjus, que como explica el narrador, esta vez en tercera persona, es “sobrenombre inspirado por los jugos frescos que pregonaban en Francia” (Ocampo, 2010: 111). La protagonista, con su extraño sobrenombre, se prepara para su esperada fiesta, y se ofrece otra vez una mujer aparentemente superficial que se dedica a las banalidades del mundo:

Frente a los espejos altos y circulares de su cuarto, elegía las máscaras que colgaban del hilo dorado entre el resto de los atuendo que parecían miniaturas. La máscara era para ella lo más importante, si bien las botas caladas de color carne y con uñas nacaradas le preocupaban bastante. Colgadas de ese hilo dorado que marcaba sus límites con un resplandor de diamante, las máscaras se destacaban: era casi lo único que se veía en el cuarto. (Ocampo, 2010: 111)

Gracias a este fragmento y a la detallada descripción de uno de los objetos, se descubre que el banquete está inscrito en una fiesta más amplia y que parece no tratarse solo de una cena, sino que por la insistencia en la presencia y elección de la misma, parece que se va a celebrar una fiesta de máscaras. Por eso es tan importante la elección, que tapaná el rostro del invitado durante todo el banquete cubriendo su verdadera cara; la máscara ha de ser

adecuada para cada persona según lo que se quiera transmitir: reflejar el propio ser, fingir ser otro, ocultar verdades terribles o marcar la diferencia con los demás.

En este caso, la armonía no depende sólo de la perfección del vestido (como en el caso de “El vestido de terciopelo”), cada invitado deberá elegir el detalle perfecto acorde a sus necesidades. Se insiste, por consiguiente, en la importancia de los objetos:

Esperaban que la dueña se las calara, pues antes de elegir una se probaba varias porque nunca sabía muy bien cuál elegiría. Era una mujer tan rápida que a pesar de sus vacilaciones se demoraba a penas. Un motivo de amargura para ella era sentirse fea. Le pareció que era tan fea con máscara como sin máscara, cosa que no admitían sus amigas. (Ocampo, 2010:111)

En el caso de la dueña de la casa en la que se organiza la fiesta, la elección de la máscara parece no ser importante, ya que no cambia la esencia del ser que se acompleja por la falta de su propia belleza. Haga lo que haga y se pruebe las máscaras que sean, no consigue ocultar lo que piensa de sí misma, no consigue olvidar que se siente fea. Como he explicado anteriormente, al hablar de *Blancanieves*, el poder de la mujer siempre se asocia a la belleza, por lo que para un personaje de semejante estatus social, es un motivo de amargura importante a la par que superficial. No se trata de una opinión generalizada, pero la persona que no encuentra belleza en sí misma es la que tiene el punto de vista principal. La narradora continúa con su descripción:

Tenía una voz ronca, su acento la multiplicaba de modo que cuando hablaba parecía que hablaban varias personas. Pensaba: “esto no se corrige

y se advierte en la cara a pesar de la máscara". Elida era una mujer anticuada: esos problemas ya no existían y muchas amigas se burlaban de ella. No había personas feas ni viejas, me atrevo a decirlo (por ese motivo nadie quería morir, salvo Elida), lo cual era contraproducente, porque mucha gente se suicidaba por miedo a morir. (Ocampo, 2010: 112)

La descripción de Elida, a parte de su fealdad, se completa con una extraña voz y con sus ganas de morir, pese a la creencia de las mujeres que le rodean de que no existe ni la fealdad, ni la vejez. En este sentido, siempre se ha dicho que la edad iguala a los feos con los guapos, pues estos últimos pierden su belleza; de tal forma que en este concepto parece no existir nada que no sea hermoso, salvo Elida. De hecho, es uno de los motivos por los cuales, todos salvo ella, quieren vivir eternamente.

Dentro de este ambiente entre depresivo y festivo, el narrador comienza a hablar de nuevo sobre las máscaras, aunque esta vez no se trata de una descripción externa:

[...] varias veces los gobiernos estuvieron a punto de prohibir el uso de las máscaras a personas menores de cincuenta. Pero la ley fue rechazada gracias a las manifestaciones y los actos de violencia que se produjeron. Había gavillas de adolescentes que las usaban a escondidas. Descubrieron un arsenal de máscaras impúdicas: los menores de edad las almacenaban. El escándalo se propagó hasta en los colegios donde los alumnos las consiguieron para los exámenes, de modo que casi todos resultaban impostores. Saber cómo se preparaban esas máscaras y de que material estaban hechas resultaría macabro y prefiero referirme ahora al banquete que iba a tener lugar en esas próximas horas. (Ocampo, 2010: 112)

Al describir de este modo las máscaras, la autora da un nuevo giro a la narración, ya que el uso de las máscaras resulta ser una norma y no la excepción, por lo que se habla de una sociedad que se esconde tras una máscara, de ahí que no exista fealdad ni mucho menos vejez, puesto que la

máscara oculta la apariencia del ser y no quiero decir con esto que oculte su naturaleza, debido a que si la máscara es la norma, el ser se ha configurado a través de ella. Silvina Ocampo vuelve a jugar con el lector, que descubre que no se trata, como pensaba, de un baile o fiesta de máscaras; hay que tener en cuenta que en ese mundo oculto hasta los niños tienen máscaras (aunque sea ilegalmente). Además, el narrador nos deja con la curiosidad con lo de las máscaras “impúdicas” y el material “macabro” que omite para centrarse en el banquete, por lo que se ha de suponer que no debe ser muy agradable, aunque nunca se sabe. Poco después añade el motivo del mismo, “celebrar el maremoto Tirreno, en las vastas zonas del Hiro donde corren los afluentes del Arpón y del Tuyar: millones de personas murieron en la catástrofe” (Ocampo, 2010: 112).

Se trata de celebrar la pérdida de estas personas como modo de supervivencia del grupo, hecho que resulta extraño, ya que no se trata de recolectar dinero para las víctimas o hacerles un homenaje, sino más bien todo lo contrario, celebrar su muerte:

Según los científicos era esta la suma necesaria para que el mundo no sufriera la privación del aire y el hambre que los estaba cercando. Con el banquete celebraban pues el acontecimiento más importante del año. (Ocampo, 2010: 112)

Este mundo poblado de enmascarados tiene demasiados habitantes por lo que esta catástrofe en realidad los ha salvado, por lo que en realidad se trata de celebrar la supervivencia de los más fuertes, ya que se debe a un hecho natural. Sin embargo, la crueldad de este mundo ocampiano la deja reflejada el narrador cuando habla del proyecto que se había evitado con la muerte fortuita

de tantos, que no es otro que “disminuir la estatura de los hombres por un proceso parecido al de los arbolitos japoneses, pero sin mantener las proporciones adecuadas. [...] De ese modo, cruel pero eficaz, el costo de la vida se reduciría a la cuarta o quinta parte” (Ocampo, 2010: 113). Sin duda, se trata de un plan dirigido por el doctor Chiksa que nos remite a los científicos locos típicos de la ciencia ficción.

El narrador se aleja de estos temas tan incómodos para retornar a Elida, a su máscara y al transcurso de la ceremonia por las víctimas, centrándose nuevamente en el tema del cuento, el banquete:

La verdad es que, una vez probado el primer plato, el temor a que el próximo fuera más pesado hacía que la gente se volviera a servir blandiendo cucharas con avidez, ya que siempre servían lo mejor primero y dejaban lo peor para los postres. ¿El tumulto de voces no dejaba oír los discursos o Elida se sentía mal? Una mujer sensible, siempre duda de sus experiencias; Elida más que cualquiera. Su propia voz, tan disonante en el silencio, en el tumulto le pareció armónica:

-En este día de emociones y de esperanzas nos hemos reunido para llorar, deplorar y festejar la desaparición de mil millones de habitantes de la tierra. Sin duda la muerte es resurrección para nosotros y esto es o dramático del asunto. A partir de este momento respiraremos mejor, nosotros, los desventurados que vivimos. (Ocampo, 2010: 113)

Como se puede apreciar en este fragmento, el banquete es bastante formal y aparte de estar compuesto por varios platos, algo que es requisito del mismo, se acompaña por discursos ceremoniosos que se celebran tanto la muerte como la vida, en una nueva actitud que acompaña a Elida y que parece engrandecerla, pues ya no se siente tan fea. Parece que la máscara y su papel de anfitriona le han engrandecido lo suficiente como para que su comportamiento cambie, sintiéndose mejor consigo misma, aunque parece que esto se acompaña

de una especie de debilitamiento físico. De sus palabras emerge la verdad del superviviente, la gratificación por continuar respirando y la culpa que se desprende de este hecho, pues muchos otros han muerto para que otros vivan; por lo tanto, se plantea que es más duro vivir que morir pese a que ahora se ha cancelado tan macabro plan de encogimiento. Pese a todo, Elida sigue debilitándose con su emotivo discurso:

Elida, sintiéndose más bonita, se ahogaba. Dijo dos o tres frases que, si alguien las hubiera recogido, serían célebres, pero no la escucharon porque escucharon al ministro.

-... podremos comer mejor -prosiguió el ministro. Elida sintió que se le cerraba la garganta, con la última banana que comió-. Todos los adelantos de nuestra civilización podrán aprovecharse al fin de cuentas. -La rapidez con que hablaba el ministro decreció. Alguien lo interrumpió bruscamente para decirle algo al oído y se despabiló-. Por desgracia, ninguna alegría llega sola. Señores, estamos cercados por una peste. -Hubo un zumbido de moscardón en la sala-. En las calles se están muriendo centenares de personas por los efectos del agua pútrida de los pantanos de las inundaciones. La peste la propagan los mosquitos contra los cuales hemos luchado tanto, para extinguirlos y revitalizarlos. Esta noticia que acabo de recibir, demuestra tal vez que nos hemos anticipado en la organización de los agasajos para la cual trabajó tanto la señora Elida Fraisjus como sus colaboradores.

Los aplausos ahogaron las últimas palabras del ministro y Elida alcanzó a oír su nombre. Se arrancó la máscara para que Dios le viera la cara, la edad de su piel y el color, y para que uno de los mosquitos la picara, pero se preguntó en los últimos momentos ¿por qué este afán por morir? Y su propia voz ronca le respondió: "Ya ves, la eternidad no es distinta". (Ocampo, 2010: 114)

Según están celebrando la supervivencia gracias al reciente maremoto, resulta que esa celebración tan sumamente macabra se transforma en su última cena, se trata de lo último que van a hacer con vida, ya que al ministro elocuente no se le ha ocurrido tomar medidas contra las enfermedades contagiosas pese a las inundaciones. Resulta paradójico que los últimos

supervivientes acaben siendo realmente los últimos habitantes, pues la peste llega a ellos, como se aprecia por la última oración del texto. El narrador, en medio de la catástrofe, retorna a Elidia, pues por fin es lo suficientemente libre como para esperar el desenlace y ser ella misma, sin máscaras que tapen su rostro para ver a Dios y así descubrir, que no hay tanta diferencia entre ambos estados, pues si bien en vida pensaba en morir, en muerte lo hace en vivir.

El proceso que sigue el cuento resulta muy interesante, ya que al comienzo se piensa que se trata de una fiesta de máscaras de la alta sociedad. A continuación, muestra elementos extraños que nos hacen dudar del contexto y que parece mostrar una distopía indirecta¹⁹⁸, hecho que se confirma con la introducción de la supervivencia y el maremoto. Posteriormente, se añaden elementos de ciencia ficción, como el plan de acomodación al oxígeno del planeta, para finalizar en un ambiente apocalíptico provocado por una enfermedad.

Silvina Ocampo nos sorprende a cada paso de “El banquete” otorgando al mismo una gran complejidad textual que nos mueve entre los límites de lo fantástico y de la ciencia ficción, situado en el contexto del banquete que se relaciona con el mundo burgués del cual casi nunca se separa como escritora. En este caso, la crueldad del relato supone la extinción de los enmascarados

¹⁹⁸ Una distopía presenta una sociedad ficticia en declive, siendo este generado por ella misma al carecer generalmente de humanidad. Suele ser recurrente en el mundo del cómic como por ejemplo en *V de vendetta*; aunque en la actualidad se ha convertido en la base del *bestseller* juvenil como es el caso de *Los juegos del hambre* de Suzanne Collins o la serie *Divergente* de Verónica Roth, de una enorme popularidad en los últimos años. En el caso de “El banquete”, nos encontramos con una distopía indirecta ya que la protagonista forma parte del sistema; no como en los ejemplos anteriores, en los que los personajes son víctimas de este sistema distópico y luchan contra él. Elida organiza el banquete y en él habla el ministro, por lo que no se enfrenta de ningún modo a la organización política de su mundo.

simbolizados por Elida, esa mujer que ante todo quiere morir y que surge como individuo en medio de la catástrofe. Tal vez, sí se puede hablar de una especie de final feliz, ya que en una sociedad como la expuesta en el relato, su declive y extinción sería en realidad la salvación del resto de las especies del planeta. Justo castigo para los que celebran la muerte como único camino de la supervivencia.

CONCLUSIÓN

Silvina Ocampo es una autora que toma los elementos más complejos de la narrativa masculina y los pervierte consiguiendo un estilo propio. Dentro de este, destacan las narradoras y personajes femeninos, generalmente protagonistas, que conmueven al lector aunque no de la forma en que normalmente lo han hecho las mujeres: no se trata de historias de amor que enternecen y emocionan al lector mientras reconfortan con un final feliz, sino que lo estremecen con su crueldad y lo asombran ante los sucesos fantásticos que ocasionan el declive de los protagonistas, entendiendo por declive la muerte, la tortura, la locura, la extinción... Consigue desestructurar el mundo de sus personajes introduciendo elementos que desestabilizan su carácter, dejando a la luz sus debilidades más íntimas, aquellas que les hacen flaquear y mostrar sus problemas psicológicos.

Silvina Ocampo toma los valores de la literatura femenina en sus cuentos y los desestructura desde los cimientos, por lo que altera el modelo de literatura

tradicionalmente femenina. Sus mujeres, pese a insertarse de algún modo en los valores de la femineidad tradicional (esposas, madres, modistas, señoras de sus casas, etc.) insertadas todavía en valores dominantes patriarcales, alteran este mundo por factores externos, transformando su cosmos de forma irreversible y desafiando esta estructura patriarcal.

Uno de los elementos comunes es el desafío de la razón y la lógica, la presencia de lo inexplicable en cada argumento, que de un modo u otro causa el caos en un contexto conocido o aparentemente conocido para el lector y fácilmente identificable, ya que uno de los efectos conseguidos es sorprender al lector cambiando lo conocido, jugando con esa zona de confort cultural que cada ser humano tiene. De ahí que, muchas veces sus textos provoquen repulsa, pues se centran en la perversión de los valores éticos de nuestra sociedad. Jugar con estos elementos supone una ruptura con el lector, que en muchos casos se sorprende con la desaprobación por lo truculento, como sucede con la mentira de la niña Cornelia sobre un tema tan grave como una violación. Siguiendo con este tema, resulta perverso el tratamiento que da a las víctimas del mismo delito en "Los vestidos peligrosos". El desagrado y rechazo provocado por determinados cuentos de Silvina Ocampo se origina precisamente en que son censurables en nuestro mundo y se mueven en el ámbito de la maldad; y en muchos casos, entre el bien y el mal no hay una diferenciación clara, pues muchas veces se recurre a personajes crueles por naturaleza o incapaces de diferenciar estos valores éticos tradicionales y procedentes de la tradición judeocristiana.

La maldad de los narradores reside en la alteración del punto de vista sobre el bien y el mal o la carencia de ello, de ahí que cuando se lee el texto, siempre perviva una inocencia cruel en los personajes abocados al fracaso o la muerte. A través de estos juegos con los valores tradicionales éticos y los elementos narrativos, Silvina Ocampo consigue el efecto sorpresivo en sus relatos.

CONCLUSIONES

A lo largo de la tesis he argumentado sobre cómo las escritoras han construido su mundo literario partiendo de los modelos masculinos heredados de una estructura patriarcal de la sociedad y asimilados culturalmente generación tras generación, para adaptarlos a su forma de ver el mundo. Hay que tener en cuenta que los elementos tomados por las primeras musas que decidieron escribir son lógicamente más moderados que los analizados en Ana María Shua o Silvina Ocampo, ya que a lo largo de los años se ha producido una evolución paulatina desde los componentes más externos de la escritura hasta los más intrínsecos. Así, el camino abierto tanto por Emily y Charlotte Brönte o Jane Austen, o por Gertrudis Gómez de Avellaneda consigue una gran interiorización y reflexión sobre la profesionalización de la mujer, aunque quien más contribuye a este ámbito es Virginia Woolf y sus aportaciones en *Una habitación propia*, donde se ve la necesidad que tiene la escritora de conseguir un espacio propio para lograr un ámbito profesional y por consiguiente, la independencia, que obviamente se une al campo económico. Hablo de obras de ficción que están escritas por mujeres, protagonizadas por mujeres y que están destinadas a ser leídas por mujeres, salvo en el caso de Woolf, ya que se trata de un ensayo. La cuestión es que estos primeros textos analizados pertenecen a la intimidad del mundo femenino que en realidad presentan tramas propios de la

mujer antes de la revolución feminista, por lo tanto, se centran en el espacio acotado para ellas en el siglo XIX: el hogar y todo lo asociado a él.

Otro punto reseñable en esta evolución es el paso de la mujer como mujer objeto de la acción narrativa a la creación, por parte de ellas mismas, de un hombre sometido a la sexualidad femenina que va más allá de la trama amorosa, centrada en el deseo y la satisfacción sexual de personajes femeninos generalmente acosados por sus circunstancias vitales como por ejemplo sucedía en *La última niebla* o *El amante*. Los personajes femeninos dejan estar sujetos a su relación con un hombre, es decir, Jane Eyre sería completamente distinta como personaje sin el señor Rochester, pues sin el héroe masculino de la historia nunca habría conseguido la confianza suficiente para ser ella misma, para sentir que es algo más que una chica “fea” a los ojos de los demás o una mera “institutriz” que a fin de cuentas no es otra cosa que una sirvienta. Jane tiene sentido como personaje gracias al hombre que la acompaña, hay que tener en cuenta que él es su mundo o el mundo más interesante que ha conocido al menos. Mientras que si pienso en *El amante*, es al contrario, el hombre de China del Norte tiene sentido gracias a la niña; incluso en la novela hay un momento en el que la propia narradora reflexiona sobre si ese hombre es algo más que su amante, si existe más allá de los momentos compartidos. El papel se ha invertido y es el hombre el que existe para la mujer y no al contrario.

A través de estos textos, además se puede ver la construcción de la voz femenina que obviamente surge del canon masculino a partir del cambio del paradigma romántico, pues antes del siglo XIX resulta complicado encontrar

textos literarios de calidad escritos por mujeres, salvo casos tan notables como Santa Teresa de Jesús o Sor Juana Inés de la Cruz; aunque opino que en el ámbito de la lengua española probablemente se hayan perdido o no se han encontrado todavía textos de calidad escritos por monjas, ya que era una de las principales salidas “laborales” para las mujeres que por uno u otros motivos no querían o no podían casarse. De hecho, suponía el acceso de la mujer a un mundo propio ajeno al masculino, sobre todo restringido al hombre, que daba a la mujer la posibilidad de tener esa “habitación propia” de la que hablaría tiempo después Virginia Woolf. Se trataba de una independencia conseguida a través del aislamiento, pero que en novelas como *Sab* supone la felicidad de al menos una de sus protagonistas.

Volviendo a la actualidad, lo que empieza con el robo de determinadas imágenes literarias como se aprecia en Delmira Agustini y sus cisnes heredados de Rubén Darío, acaba siendo una de las bases de la construcción imaginaria y literaria de las mujeres y una de sus mayores aportaciones es la manipulación y reconstrucción de las fuentes literarias folclóricas, como se observa en Ana María Shua.

La autora argentina parte de las raíces literarias más profundas que componen nuestro mundo literario infantil para adaptarlas a los nuevos tiempos jugando precisamente con el significado tradicional de los mismos, debido a que muchos de los valores de la cultura patriarcal han quedado olvidados o se han ido transformando e incluso perdidos. Este mundo literario, formado en su mayoría por los cuentos de hadas y la mitología grecorromana y

judeocristiana, está plagado de príncipes azules que simbolizaban al hombre perfecto, capaces incluso de matar dragones y princesas que obviamente necesitaban ser salvadas generalmente de su propia familia o que necesitaban ascender socialmente de un modo u otro. Cuando leí los microcuentos de Ana María Shua, sobre todo los que aparecen en *Casa de geishas*, comprendí que sus versiones sobre estos relatos de sobra conocidos son un síntoma social, ya que a lo largo del siglo XX, aunque ya fue iniciado en el XIX por los hermanos Grimm y Hans Christian Andersen, se ha producido una reelaboración y revisión continua que ha ido eliminando la crueldad de estos cuentos de hadas, sobre todo de la mano de la empresa cinematográfica Disney con sus procesos de “dulcificación” constante. Se podría decir que se han limpiado las tramas de todos los elementos truculentos procedentes de las versiones orales. Una de las principales consecuencias de este hecho es que la mayoría de los cuentos populares manejados en la actualidad son palaciegos, por consiguiente urbanos; mientras que se están perdiendo la mayoría de los cuentos de hadas que se centraban en el mundo del campo. Otra consecuencia, en este caso producida por la intervención directa, es el olvido de los cuentos sin finales felices, de ahí que Perrault y los Grimm se mantengan. Los cuentos más perjudicados son, sin duda, los de Andersen, con dolorosos finales que servían para aleccionar a la infancia sobre la vida real, en los que ni siquiera la magia garantizaba un desenlace feliz. De hecho, la versión de Disney de *La Sirenita* se aleja tanto de la historia de Andersen que es casi irreconocible y hasta tiene su final feliz, ya que el príncipe se acaba casando con la sirena, mientras

que en la versión de Andersen la protagonista acaba convirtiéndose en espuma de mar para no matar al hombre que amaba.

Queda claro que a lo largo del siglo XX se ha producido esa “dulcificación” constante que ha eliminado determinados elementos excesivamente crueles para la mentalidad infantil (incluso añadiría la supresión de pasajes gores, como en *La Cenicienta* de los Grimm) para adaptarlos al nuevo mundo. Esto supone una ruptura que poco a poco ha ido transformando a los cuentos de hadas en argumentos simplificados y alejados de sus versiones orales, algunos de ellos excesivamente cursis para evitar traumatizar a los niños, tal vez en una desmesurada protección de la infancia. Hay que tener en cuenta que la función original de estos relatos era educativa y de un modo u otro se mantiene, aunque desde nuestro punto de vista son excesivamente crueles para exponer a los niños directamente a ellos.

Las cosas vuelven a cambiar en el siglo XXI, ya que gracias al cine y la televisión se pueden ver versiones que están retornando a la crueldad anterior a las versiones de Disney, a la maldad de determinados personajes como la Reina de *Blancanieves*. Se podría decir que estamos asistiendo en la actualidad a una “recruelización” aunque justificada, ya que se aporta el trasfondo psicológico a estos prototipos de mujeres (la guapa, la fea, la tonta, la mala). Se debe explicar por qué el malvado ha llegado a serlo, por lo que se justifica el pasado del mismo, sus decisiones erróneas puesto que ya no se nace bueno o malo, sino que las personalidades se construyen. Esto es lo que sucede con los personajes de estos cuentos en la serie *Érase una vez*, en la que por ejemplo se ve como la

Reina malvada de *Blancanieves* acaba siendo una bruja por culpa de un amor frustrado y de su propia madre, pues no todas las madres son buenas madres. En esta línea se encuentra también Shua que juega con los mismos personajes, versionándolos en series de varios relatos sobre el mismo cuento pero que renueva de algún modo, aunque les diferencia el tono lúdico y jocoso de la autora argentina.

Tanto en Ana María Shua como sobre todo en Silvina Ocampo, la maldad es un tema importante, ya que, en realidad, radica en los puntos de vista. En Ana María Shua sorprende que un personaje como Ulises sea malvado porque proviene del modelo tradicional del héroe aunque son precisamente los hombres que vuelven de la guerra los que más han cambiado, de hecho nadie reconoció a Ulises cuando llegó a Ítaca, ya que su viaje fue una vida en sí mismo. En la actualidad, más allá de los mitos, incluso hay un término médico para estos héroes rotos por dentro que no es otro que el Síndrome de estrés postraumático. El Ulises de Shua no es el de *La Odisea*, nadie le espera, y su Ítaca está completamente vacía, es un hombre sin alma que maltrata al único ser que le reconoce.

Además, habría que señalar que ambas autoras borran las fronteras moviéndose entre el bien y el mal en sus relatos partiendo de los valores de la sociedad. De esta manera, se produce una especie de adoración del villano como referencia que nos sorprende como lectores y que también se produce en otros géneros como el cine o el cómic. A veces, la frontera entre el héroe y el villano está tan difusa, que es muy difícil verla, de ahí el auge del antihéroe o

del justiciero, del que busca la redención por sus pecados, arrepentido de lo que ha hecho.

Otro modo de conseguir este efecto es la utilización de la inocencia como instrumento para alcanzar la crueldad, teniendo en cuenta que no hay nadie más cruel que un niño. Este recurso se aprecia en varios narradores infantiles de Silvina Ocampo que desde su punto de vista limitado consiguen relatar algún suceso tremendo en el mundo de los adultos, algo que no pueden llegar a comprender, de ahí que la crueldad que transmiten impresione e incomode profundamente al lector. Se trata en muchos casos de un desafío a los valores morales de la sociedad a través de hechos que desafían la lógica como en “Las fotografías”.

Dentro de la narrativa de Ocampo y relacionado con el mundo de los objetos, resulta interesante el fetichismo que se percibe a través de ella, de tal forma que sobre todo sus personajes femeninos aparecen ligados a joyas, a vestidos y sobre todo, a espejos. No es la inocencia lo que causa el desenlace fatídico del relato, sino la aparición de un objeto que altera la armonía dentro de la acción desestabilizándola hacia el final.

Para concluir, sólo añadir que todo lo argumentado conduce a señalar elementos que de un modo u otro han sido alterados, manipulados y transformados por mujeres, es decir, pervertidos, y que vienen del mundo masculino y de la estructura patriarcal de la sociedad, por lo que se trata precisamente de la perversión de este lenguaje femenino en general y del de Ana María Shua y Silvina Ocampo.

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

ALAS Clarín, Leopoldo. *La Regenta*. Madrid: Akal, 1999.

AGUIRRE CASTRO, Mercedes, "Casarse con una hechicera: mito griego y tradición folklórica europea" en *EPOS Revista de Filología*, nº 12, 1996. <http://revistasiglouned.es-index.php-EPOS-article-view-9973-9514>

AGUSTINI, Delmira. *Poesías completas*. Madrid: Cátedra, 1993.

ARAIZA DÍAZ, Aurora, "Rescatando a las brujas. Hacia una contramemoria femenina" en *Revista GénEros*, año 15, época 2, Nº. 3 (marzo- agosto, 2008), pp. 63-76

ARAÚJO, Helena, "Ejemplos de la niña impura en Silvina Ocampo y Alba Lucía Ángel" en *Hispanoamérica*, Año 13, nº 38 (Aug., 1984), pp. 27- 35.

ARCO SANTIAGO, Iván del, "Simbolismo y funcionalidad arquitectónica en dos mitos: *Blancanieves* y Walt Disney" en *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5 (julio-diciembre 2007), 19 pp.

<http://www.culturaspopularesigloorg-textos5-articulos-arco.pdf>

AUSTEN, Jane. *Emma*. Madrid: Cátedra, 1997. Traducción de Juani Guerra.

----- . *Orgullo y prejuicio*. Barcelona: RBA Coleccionables SIGLOA, 2004.

Traducción de Alejandro Pareja Rodríguez.

----- . *Sentido y sensibilidad*. Barcelona: Plaza y Janés, 1998. Traducción de Ana María Rodríguez.

- BALDERSTON, Daniel, "Los cuentos crueles de Silvina Ocampo y Juan Rodolfo Wilcock" en D. Balderston, *Revista Iberoamericana*, 1983
revista-iberoamericana.pitt.edu (09-08-2015)
- BARRENCHEA, Ana María, "Ensayo de una tipología de la Literatura Fantástica (A propósito de la Literatura Hispanoamericana)" en *Revista Iberoamericana* CICE, Instituto di Tella, Buenos Aires.
- BARRIE, James Matthew. *Peter Pan*. Madrid: Valdemar, 2001. Traducción de Mauro Armiño.
- BASILE, Giambattista. *Petrosinella*. Madrid: Asuri, 1983. Traducción de Felipe Garrido.
- BAUDELAIRE, Charles. *Las flores del mal*. Madrid: Nórdica Libros, 2007.
- BEARD, Laura J., "La subjetividad femenina en la metaficción feminista latinoamericana" en *Revista Iberoamericana*, Vol. LXIV, N° 182-183. Enero-junio 1998, pp. 299-311.
- BÉCQUER, Gustavo Adolfo. *Rimas y Leyendas*. Madrid: J. Pérez del Hoyo Editor, 1972.
- BELLI, Gioconda. *El ojo de la mujer. Poesía reunida*. Madrid: Visor Libros, 2005.
- BERGANZA CONDE, María Rosa y HOYO HURTADO, Mercedes del, "La mujer y el hombre en la publicidad televisiva: imágenes y estereotipos" en *Zer*, 21, 2006, pp. 161- 175. <http://www.ehu.eus-zer-hemeroteca-pdfs-zer21-10-hoyo.pdf> (18-11-2014).
- BERMÚDEZ MARTÍNEZ, María, "La narrativa de Silvina Ocampo: entre la tradición y la vanguardia" en *Anales de Literatura Española*, N° 16, 2003,

Serie Monográfica, N°. 6 (*Narradoras Hispanoamericanas desde la Independencia a Nuestros Días*. Edc. de Carmen Alemany Bay), pp. 233-240.

BETETA MARTÍN, Yolanda, "Las heroínas regresan a Ítaca. La construcción de las identidades femeninas a través de la subversión de mitos" en *Investigaciones Feministas*, 2015, Universidad Complutense de Madrid.
<http://revistasigloucm.es/index.php-INFE-article-view-INFE0909110163A-7808> (17-02-2015)

La Biblia. Madrid: La Editorial Católica, SIGLOA., 1969. Versión directa de las lenguas originales por Eloíno Nácar Fuster y Alberto Colunga, O. P.

BIOY CASARES, Adolfo. *La invención y la trama*. Barcelona: Tusquets, 2005.

BLOOM, Harold. *El canon occidental*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2005.

BOMBAL, María Luisa. *La última niebla*. En
http://www.letrasdechile.cl-Joomla-images-maria_luisa_bombal.pdf (1-12-2014)

BORGES, Jorge Luís. *Obras completas I y II*. Barcelona: RBA-Instituto Cervantes, 2005.

BOSCH ROIG, Gloria, "La tradición oral y espíritu nacional alemán. Los hermanos Grimm en busca del cuento perdido" en *Pasado, presente y futuro de la cultura popular: espacios y contextos: Actas del IV Congreso de la SELICUP*, coord. por Patricia Bastida Rodríguez, Caterina Calafat, Marta Fernández Morales, José Igor Prieto Arranz, Cristina Suárez Gómez, 2011, pp. 13-19.

BOURDIEU, Pierre. *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama, 2000.

BRONTË, Charlotte. *Jane Eyre*. Barcelona: RBA Coleccionables SIGLOA, 2004.

Traducción de Carmen Martín Gaité.

CARROL, Lewis. *Alicia en el país de las maravillas*. Madrid: Mestas Ediciones, 2007.

Traducción de Ramón Buckley.

CALDERÓN, Teresa, "Celos que matan pero no tanto" en *La estafeta del viento*,
Revista electrónica Casa de América.

<http://www.laestafetadelviento.es/monograficos/chile/teresa-calderon>

(20-09-2015)

CARPENTIER, Alejo. *El reino de este mundo*. Barcelona: Seix Barral, 2007.

CARRANZA, Marcela, "Los clásicos infantiles, esos inadaptados de siempre.

Algunas cuestiones sobre la adaptación en la literatura infantil" en

Revista Imaginaria, 2012. [http://www.imaginaria.com.ar-2012-05-los-](http://www.imaginaria.com.ar-2012-05-los-clasicos-infantiles-esos-inadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-sobre-la-adaptacion-en-la-literatura-infantil-)

[clasicos-infantiles-esos-inadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-](http://www.imaginaria.com.ar-2012-05-los-clasicos-infantiles-esos-inadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-sobre-la-adaptacion-en-la-literatura-infantil-)

[sobre-la-adaptacion-en-la-literatura-infantil-](http://www.imaginaria.com.ar-2012-05-los-clasicos-infantiles-esos-inadaptados-de-siempre-algunas-cuestiones-sobre-la-adaptacion-en-la-literatura-infantil-) (07-10-2014)

CIPLIJAUSKATÉ, Biruté. *La construcción del "yo" femenino en la literatura*. Cádiz:

Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 2004.

COLLINS, Suzanne. *Los juegos del hambre*. Barcelona: RBA, 2012. Traducción de

Pilar Ramírez Tello.

DURAS, Marguerite. *El amante*. Barcelona: Tusquets Editores S.A, 2007.

Traducción de Ana María Moix.

FERNÁNDEZ, Teodosio, "Del lado del misterio: los relatos de Silvina Ocampo" en

Anales de Literatura Española, N^o. 16, 2003, Serie Monográfica, N^o. 6

(*Narradoras Hispanoamericanas desde la Independencia a Nuestros Días*. Edc. de Carmen Alemany Bay), pp. 215-231.

GACHE, Belén, “Mujeres malvadas en la historia del arte” en <http://belengache.net-mujeresmalvadasiglopdf> (11-09-2014)

GARCÍA CARCEDO, Pilar, “Desde los cuentos de la tradición oral hasta los nuevos medios informáticos de difusión” en *Leer de nuevo, leer lo nuevo*, coord. por Catalina Luisa González Las, 2005, pp. 131-142 <https://michina3.files.wordpress.com-2010-03-evolucion-de-los-cuentos-tradicionales.pdf> (14-09-2014)

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *Cien años de soledad*. Madrid: Alfaguara, Edición conmemorativa RAE, 2007.

GIMÉNEZ CALPE, Ana, “El mito de la princesa: Blancanieves y La Bella Durmiente según Elfriede Jelinik” en *Extravio revista electrónica de Literatura Comparada* Universitat Valencia. <http://oj.uv.es-index.php-extravio-article-view-2274> (20-08-2014)

GONZÁLEZ DAVIS, María, “El mal en la literatura infantil y juvenil” en *Biblioteca Universal Virtual* <http://www.biblioteca.org.ar-libros-154219.pdf>. (20-08-2014)

ESPINOSA GUERRA, Julio. *Antología: La poesía del siglo XX en Chile*. Madrid: Visor Libros, 2006.

ESPINOZA-VERA, Marcia, *La poética de lo incierto en los cuentos de Silvina Ocampo*. Madrid: Pliegos, 2003.

ESTEBAN, Mari Luz y TÁVORA, Ana, "El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas" en *Anuario de Psicología*, 2008, vol. 39, nº1, pp. 59- 73. Facultat de Psicologia Universitat de Barcelona.

GÓMEZ DE AVELLANEDA, Gertrudis. *Sab*. Madrid: Cátedra, 1997.

GRIMM, Jacob y Wilhem. *Blanca Nieves y los siete enanos*. Madrid: Asuri, 1983. Traducción por Felipe Garrido.

----- . *La Bella Durmiente*. Madrid: Asuri, 1983. Traducción José Emilio Pacheco.

----- . *Cuentos de los Hermanos Grimm. Colección completa*. Buenos Aires: Editorial Universus-Edición digital 1.1, 2012. Traducción por [s.t.] (Libro electrónico).

----- . *Hansel y Gretel*. Madrid: Asuri, 1983. Traducción José Emilio Pacheco.

HAVELOCK, Erik. A. *La musa aprende a escribir*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A., 2008.

HOMERO. *La Odisea*. Madrid: Gredos, 2000.

JAMES, E. L. *Cincuenta sombras de Grey*. Barcelona: Grijalbo, 2013.

JELINEK, Elfriede. *La Muerte y la doncella. I-V*. Valencia: Pre-Textos, 2008.

LAKOFF, George y JOHNSON, Mark. *Metáforas de la vida cotidiana*. Madrid: Cátedra, 2007.

LANG, Andrew. *Aladino y la lámpara maravillosa*. Madrid: Asuri, 1983.

LAWRENCE, D.H. *El amante de lady Cahetterley*. Madrid: Bibliotex. S.L., 1999.

Traducción de [s.t.].

MANZANO ESPINOSA, Cristina, "Relaciones entre heroínas y brujas. Relatos

infantiles y juveniles en la literatura y el cine. En [http://](http://cdd.emakumeak.org-ficheros-0000-0390-)

cdd.emakumeak.org-ficheros-0000-0390-

[Relaciones entre heorinas y brujas -](http://cdd.emakumeak.org-ficheros-0000-0390-)

[relatos infantiles y juveniles en cine y literatura Cristina Manzan.p](http://cdd.emakumeak.org-ficheros-0000-0390-)

[df](http://cdd.emakumeak.org-ficheros-0000-0390-) (20-09-2014).

MARTÍNEZ, Ariel, "Identificación melancólica y constitución de la identidad de

género masculina. Aportes del psicoanálisis a los estudios

contemporáneos de género" en *Revista de Psicología*, Vol. 19, N° 2, 2010.

MARTOS NÚÑEZ, Eloy, "Las leyendas de vírgenes de las nieves" en

dialnet.unirioja.es-descarga-articulo-1075630.pdf (15-12-2014)

MAYER, Marianna. *La Bella y la Bestia*. Madrid: Asuri, 1983. Traducción de José

Emilio Pacheco.

MOLINA, Tirso. *El burlador de Sevilla*. Madrid: Taurus, 1979.

MOLLY, Sylvia, "Simplicidad inquietante en los relatos de Silvina Ocampo" en

LEXIS, Vol II, Num 2, Diciembre de 1978

<http://revistasiglopucp.edu.pe-index.php-lexis-article-viewFile-4660-4662>

(12-11-2014)

NAVARRO ROMERO, Rosa, "El espectáculo de lo invisible: las claves del

microrrelato a través de los textos de Ana María Shua" en *Castilla.*

Estudios de Literatura

<http://www5.uva.es-castilla-index.php-castilla-article-view-222> (15-11-2014)

NERUDA, Pablo. *Obras completas I*. Barcelona: RBA-Instituto Cervantes, 2005.

OLIVIO JIMÉNEZ, José. *Antología de la poesía hispanoamericana contemporánea 1914-1987*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

OCAMPO, Silvina. *Cornelia frente al espejo*. Barcelona: Tusquets, 1988.

----- . *Cuentos completos I-II*. Buenos Aires: Emecé, 2010.

PAZ SOLDÁN, Edmundo. *Los vivos y los muertos*. Madrid: Santillana Ediciones Generales S.L., 2008.

PLATÓN. *La República*. Madrid: Aguilar, 1968. Traducción de José Antonio Mínguez.

PERRAULT, Charles. *La Cenicienta y el zapatito de cristal*. Madrid: Asuri, 1983. Traducción de José Emilio Pacheco.

PIZARNIK, Alejandra. *La duquesa sangrienta*. Barcelona: Libros del zorro rojo, 2012.

PONIATOWSKA, Elena. *De noche vienes*. México: Era, 2006.

REDONDO GOICOCHEA, Alicia, "Ginocrítica polifónica". *Contexto. Segunda etapa*. Volumen 5 - No7 - Julio-Diciembre 2001.

http://www.saber.ula.ve-bitstream-123456789-18854-1-dossier5_7.pdf
(12-02-2008)

RINCÓN, Carlos y Serna Arango, Julián. *La palabra como provocación. Magia, versos y filosofemas*. Barcelona: Anthropos Editorial, 2008.

- RIQUER, Martín de y VALVERDE, José María. *Historia de la literatura universal. Romanticismo y Realismo*. Vol. 7. Barcelona: Planeta, 1994.
- RODRÍGUEZ, Jorge Ricardo, "El superyó y la posición femenina" en *Fundamentos en Humanidades* de la Universidad Nacional de San Luis Año II-Nº2 (4-2001)- pp. 45-59.
- ROTH, Veronica. *Divergente*. Barcelona: RBA, 2011. Traducción de Pilar Ramírez Tello.
- SÁBATO, Ernesto. *El túnel*. Recurso electrónico:
<http://biblio3.url.edu.gt/Libros/sabato/tunel.pdf>. (09-10-2015)
- SHAKESPEARE, William. *Tragedias*. Madrid: RBA Coleccionables, 2002.
- SHUA, Ana María. *Casa de geishas*. Barcelona: Thuele Ediciones S.L, 2007.
- . *Cazadores de letras: minificción reunida*. Madrid: Páginas de Espuma, 2009.
- STEVENSON, Robert Louis. *El doctor Jekyll y Mr. Hyde*. Madrid: Alianza Editorial, 1999. Traducción de Carmen Criado.
- STHENDAL. *Rojo y negro*. Madrid: Cátedra, 2005. Traducción de Emma Calatayud.
- STORNI, Alfonsina. *Obras. Tomo I, Poesía*. Buenos Aires: Losada, 1999.
- TÉLLEZ INFANTES, Anastasia y VERDÚ DELGADO, Ana Dolores, "El significado de la masculinidad para el análisis social" en *Revista Nuevas Tendencias en Antropología*, nº2, 2011, pp. 80- 103.
<http://www.revistadeantropologia.es-Textos-N2-El%20significado%20de%20la%20masculinidad.pdf> (20-08-2014)

- TOLSTOI, León. *Ana Karenina*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- . *Guerra y paz*. Madrid: Del Taller de Mario Muchnik, 2004.
- Traducción de Lydia Kúper.
- TORRENT LOZANO, Maritxel, “De lolitas y otros males” en *Lectora: revista de dones i textualitat*, N.º. 3, 1997, pp. 117-124
- VÉLEZ BERTEMEU, Fabio, “La inquisición poética: acerca de destierros, purificaciones y otros menesteres. Releyendo a Platón desde la antigua discordia” en *A Parte Rei* 55, enero 2008. <http://serbal.pntic.mec.es/~cmunoz11-velez55.pdf> (10-07-2009)
- VERA-GAMBOA, Ligia, “Historia de la sexualidad” en *Revista Biomed*, 1998; 9:116-121.
- VILLAVERDE, Cirilo. *Cecilia Valdés o La Loma del Ángel*. Madrid: Cátedra, 2000.
- WILDE, Oscar. *El retrato de Dorian Gray*. Barcelona: Espasa Libros, 2000.
- WOOLF, Virginia. *Una habitación propia*. Barcelona: Editorial Seix Barral (Booket), 2008. Traducción Laura Pujol.
- ZAPATA FIEDLER, Lara, “Los estereotipos de mujeres en las películas Disney” en *Creación y Producción en Diseño y Comunicación* [Trabajos de estudiantes y egresados] N.º 46 (2012), pp. 25-27
- http://fido.palermo.edu-servicios_dyc-publicacionesdc-archivos-399_libro.pdf#page=21 (20-08-2013)
- ZORRILLA, José. *Don Juan Tenorio*. Madrid: Cátedra, 1986.

CÓMICS Y NOVELA GRÁFICA

BUTLER, Nancy y LIEW, Sonny. *Sentido y sensibilidad*. Gerona: Panini Cómics-Marvel, 2010. Colección clásicos ilustrados Marvel. Traducción Santiago García.

BORGES, Jorge Luis; BIOY CASARES, Adolfo y OCAMPO, Silvina. *Antología de la literatura fantástica*. Barcelona: Edhasa, 1989.

BRUBAKER, Ed y EPTING, Steve. *Capitán América: otro tiempo*. Barcelona: Panini Comics- Marvel, 2005. Traducción de [s.t].

DEFLACO, Tom y CLAREMONT, Chris. *X-men*. Barcelona: Panini Revistas- Marvel, 2006. Traducción de F. Pérez Navarro.

DU MAURIER, Daphne. *Rebeca*. Barcelona: Debolsillo, 2014.

GAIMAN, Neil y RIDDEL, Chris. *La joven durmiente y el huso*. Barcelona: Salamandra, 2015. Traducción de Mónica Faerna García-Bermejo.

JOHNS, Geoff y KUBERT, Andy. *Flash point*. Barcelona: Ecc ediciones-DC Comics, 2011. Traducción de Felip Tobar Pastor.

LOEB, Jeph y SALE, Tim. *Batman: el largo Halloween*. Barcelona: Planeta De Agostini- DC Comics, 2008. Traducción de Felip Tobar Pastor.

----- . *Batman Locura*. Barcelona: Ediciones Zinco-DC Comics, 1996. Traducción de Teresa Barreda. Incluido en la serie *La leyenda del caballero oscuro*.

- . *Superman: las cuatro estaciones*. Barcelona: Norma Editorial- DC Comics, 2001. Traducción de Ernest Riera.
- MILLAR, Mark; MCNIVE, Steve; VINES, Dexter y HOLLOWELL, Morry. *Civil war*. Barcelona: Panini Comics- Marvel, 2006. Traducción de Santiago García.
- MILLER, Frank y MAZZUCHELLI, David. *Batman: año uno*. Leganés (Madrid): Planeta De Agostini- DC Comics, 2010. Traducción de David Hernando, Felip Tobar y Nacho Bentz. Realización: BDThinksiglo
- MOORE, Alan; BOLLAND, Brian y HIGGINS, John. *Batman la broma asesina*. Barcelona: Ediciones Zinco-DC, 1988. Traducción de Dunia Grasiglo.
- MOORE, Alan y LLOYD, David. *V de vendetta*. Barcelona: Ediciones Zinco-DC, 1988. Traducción de Dunia Grasiglo.
- MOORE, Alan; GIBBONS, Dave; SWAN, Curt y VEITCH, Rick. *Superman: las historias de Alan Moore*. Barcelona: Planeta De Agostini- DC Comics, 2008. Traducción de Raúl Sastre.
- VV.AA. *Marvel. Crónica visual definitiva*. Hung Hing (China): Marvel, 2013.

PELÍCULAS Y SERIES DE TELEVISIÓN

- ALLEN, Woody. *La rosa púrpura de El Cairo*. 1985
- ANNAUD, Jean-Jacques. *El amante*. 1992.
- BERGER, Pablo. *Blancanieves*. 2012.
- BRANAGH, Kenneth. *Cenicienta*. 2015.
- CAMERINI, Mario y BAVA, Mario. *Ulises*. 1954.
- CARPENTER, Stephen. *Grimm*. 2011.
- DISNEY, Walt. *Blancanieves y los siete enanitos*. 1937.
- DUANE, Clark y Tasma, Alain. *XIII: The Series*. 2011.
- GERONIMI, Clyde. *Disney: La bella durmiente del bosque*. 1959.
- . *La Cenicienta*. 1950.
- HIDEAKI, Anno. *Neon Genesis Evangelion*. 1995-1996.
- HOROWITZ, Adam y KITSSES, Edward. *Érase una vez*. 2011.
- KRING, Tim. *Héroes*. 2006-2010.
- LARSON, Glen A. *Battlestar Galactica*. 2003-2009.
- LIMA, Kevin. *Encantada*. 2007.
- LUCAS, George. *Star Wars*. 1977-2015.
- MINEKURA, Kazuya. *Saiyuki*. 1999.
- MUSKER, John y CLEMENTS, Ron. *Alladin*. 1992.
- NOLAN, Cristopher. *El caballero oscuro*. 2008.
- SANDERS, Ruper.: *Blancanieves y la leyenda del cazador*. 2012.

SINGH, Tarsem. *Blancanieves (Mirror, mirror)*. 2012.

STROMBERG, Robert. *Maléfica*. 2014.

TENNANT, Andy. *Por siempre jamás*. 1998.

VV.AA. *Arrow*. 2012.

VV.AA. *The Flash*. 2014.

VV.AA. *Cuéntame un cuento*. 2014.

WACHOSKWy, Andy y Lana. *Matrix*. 1999.

ANEXOS

ANEXOS LITERARIOS

TEXTO 1. *La Cenicienta de los hermanos Grimm.*

Érase una mujer, casada con un hombre muy rico, que enfermó, y, presintiendo su próximo fin, llamó a su única hijita y le dijo: “Hija mía, sigue siendo siempre buena y piadosa, y el buen Dios no te abandonará. Yo velaré por ti desde el cielo, y me tendrás siempre a tu lado.” Y, cerrando los ojos, murió. La muchachita iba todos los días a la tumba de su madre a llorar, y siguió siendo buena y piadosa. Al llegar el invierno, la nieve cubrió de un blanco manto la sepultura, y cuando el sol de primavera la hubo derretido, el padre de la niña contrajo nuevo matrimonio.

La segunda mujer llevó a casa dos hijas, de rostro bello y blanca tez, pero negras y malvadas de corazón. Vinieron entonces días muy duros para la pobrecita huérfana. “¿Esta estúpida tiene que estar en la sala con nosotras?” decían las recién llegadas. “Si quiere comer pan, que se lo gane. ¡Fuera, a la cocina!” Le quitaron sus hermosos vestidos, le pusieron una blusa vieja y le dieron un par de zuecos para calzado: “¡Mira la orgullosa princesa, qué compuesta!” Y, burlándose de ella, la llevaron a la cocina. Allí tenía que pasar el día entero ocupada en duros trabajos. Se levantaba de madrugada, iba por agua, encendía el fuego, preparaba la comida, lavaba la ropa. Y, por añadidura, sus hermanastras la sometían a todas las mortificaciones imaginables; se burlaban de ella, le esparcían, entre la ceniza, los guisantes y las lentejas, para que tuviera que pasarse horas recogiendo. A la noche, rendida como estaba de tanto trabajar, en vez de acostarse en una cama tenía que hacerlo en las cenizas del hogar. Y como por este motivo iba siempre polvorienta y sucia, la llamaban Cenicienta.

Un día en que el padre se disponía a ir a la feria, preguntó a sus dos hijastras qué deseaban que les trajese. “Hermosos vestidos,” respondió una de ellas. “Perlas y piedras preciosas,” dijo la otra. “¿Y tú, Cenicienta,” preguntó, “qué quieres?” - “Padre, corta la primera ramita que toque el sombrero, cuando regreses, y tráemela.” Compró el hombre para sus hijastras magníficos vestidos, perlas y piedras preciosas; de vuelta, al atravesar un bosquecillo, un brote de avellano le hizo caer el sombrero, y él lo cortó y se lo llevó consigo. Llegado a casa, dio a sus

hijastras lo que habían pedido, y a Cenicienta, el brote de avellano. La muchacha le dio las gracias, y se fue con la rama a la tumba de su madre, allí la plantó, regándola con sus lágrimas, y el brote creció, convirtiéndose en un hermoso árbol. Cenicienta iba allí tres veces al día, a llorar y rezar, y siempre encontraba un pajarillo blanco posado en una rama; un pajarillo que, cuando la niña le pedía algo, se lo echaba desde arriba.

Sucedió que el Rey organizó unas fiestas, que debían durar tres días, y a las que fueron invitadas todas las doncellas bonitas del país, para que el príncipe heredero eligiese entre ellas una esposa. Al enterarse las dos hermanastras que también ellas figuraban en la lista, se pusieron muy contentas. Llamaron a Cenicienta, y le dijeron: “Péinanos, cepíllanos bien los zapatos y abróchanos las hebillas; vamos a la fiesta de palacio.” Cenicienta obedeció, aunque llorando, pues también ella hubiera querido ir al baile, y, así, rogó a su madrastra que se lo permitiese. “¿Tú, la Cenicienta, cubierta de polvo y porquería, pretendes ir a la fiesta? No tienes vestido ni zapatos, ¿y quieres bailar?” Pero al insistir la muchacha en sus súplicas, la mujer le dijo, finalmente: “Te he echado un plato de lentejas en la ceniza, si las recoges en dos horas, te dejaré ir.” La muchachita, saliendo por la puerta trasera, se fue al jardín y exclamó: “¡Palomitas mansas, tortolillas y avecillas todas del cielo, vengan a ayudarme a recoger lentejas!:

Las buenas, en el pucherito;
las malas, en el buchecito.”

Y acudieron a la ventana de la cocina dos palomitas blancas, luego las tortolillas y, finalmente, comparecieron, bulliciosas y presurosas, todas las avecillas del cielo y se posaron en la ceniza. Y las palomitas, bajando las cabecitas, empezaron: pic, pic, pic, pic; y luego todas las demás las imitaron: pic, pic, pic, pic, y en un santiamén todos los granos buenos estuvieron en la fuente. No había transcurrido ni una hora cuando, terminado el trabajo, echaron a volar y desaparecieron. La muchacha llevó la fuente a su madrastra, contenta porque creía que la permitirían ir a la fiesta, pero la vieja le dijo: “No, Cenicienta, no tienes vestidos y no puedes bailar. Todos se burlarían de ti.” Y como la pobre rompiera a llorar: “Si en una hora eres capaz de limpiar dos fuentes llenas de lentejas que echaré en la ceniza, te permitiré que vayas.” Y pensaba: “Jamás podrá hacerlo.” Pero cuando las lentejas estuvieron en la ceniza, la doncella salió al jardín por la puerta trasera y gritó: “¡Palomitas mansas, tortolillas y avecillas todas del cielo, vengan a ayudarme a limpiar lentejas!:

Las buenas, en el pucherito;
las malas, en el buhecito."

Y enseguida acudieron a la ventana de la cocina dos palomitas blancas y luego las tortolillas, y, finalmente, comparecieron, bulliciosas y presurosas, todas las avecillas del cielo y se posaron en la ceniza. Y las palomitas, bajando las cabecitas, empezaron: pic, pic, pic, pic; y luego todas las demás las imitaron: pic, pic, pic, pic, echando todos los granos buenos en las fuentes. No había transcurrido aún media hora cuando, terminada ya su tarea, emprendieron todas el vuelo. La muchacha llevó las fuentes a su madrastra, pensando que aquella vez le permitiría ir a la fiesta. Pero la mujer le dijo: "Todo es inútil; no vendrás, pues no tienes vestidos ni sabes bailar. Serías nuestra vergüenza." Y, volviéndole la espalda, partió apresuradamente con sus dos orgullosas hijas.

No habiendo ya nadie en casa, Cenicienta se encaminó a la tumba de su madre, bajo el avellano, y suplicó:

"¡Arbolito, sacude tus ramas frondosas,
y échame oro y plata y más cosas!"

Y he aquí que el pájaro le echó un vestido bordado en plata y oro, y unas zapatillas con adornos de seda y plata. Se vistió a toda prisa y corrió a palacio, donde su madrastra y hermanastras no la reconocieron, y, al verla tan ricamente ataviada, la tomaron por una princesa extranjera. Ni por un momento se les ocurrió pensar en Cenicienta, a quien creían en su cocina, sucia y buscando lentejas en la ceniza. El príncipe salió a recibirla, y tomándola de la mano, bailó con ella. Y es el caso que no quiso bailar con ninguna otra ni la soltó de la mano, y cada vez que se acercaba otra muchacha a invitarlo, se negaba diciendo: "Ésta es mi pareja."

Al anoecer, Cenicienta quiso volver a su casa, y el príncipe le dijo: "Te acompañaré," deseoso de saber de dónde era la bella muchacha. Pero ella se le escapó, y se encaramó de un salto al palomar. El príncipe aguardó a que llegase su padre, y le dijo que la doncella forastera se había escondido en el palomar. Entonces pensó el viejo: ¿Será la Cenicienta? Y, pidiendo que le trajesen un hacha y un pico, se puso a derribar el palomar. Pero en su interior no había nadie. Y cuando todos llegaron a casa, encontraron a Cenicienta entre la ceniza, cubierta con sus sucias ropas, mientras un candil de aceite ardía en la chimenea; pues la muchacha se había dado buena maña en saltar por detrás del palomar y correr hasta el avellano; allí se quitó sus hermosos vestidos, y los depositó sobre la tumba, donde el pajarillo se encargó de recogerlos. Y enseguida se volvió a la cocina, vestida con su sucia batita.

Al día siguiente, a la hora de volver a empezar la fiesta, cuando los padres y las hermanastras se hubieron marchado, la muchacha se dirigió al avellano y le dijo:

“¡Arbolito, sacude tus ramas frondosas,
y échame oro y plata y, más cosas!”

El pajarillo le envió un vestido mucho más espléndido aún que el de la víspera; y al presentarse ella en palacio tan magníficamente ataviada, todos los presentes se pasmaron ante su belleza. El hijo del Rey, que la había estado aguardando, la tomó inmediatamente de la mano y sólo bailó con ella. A las demás que fueron a solicitarlo, les respondía: “Ésta es mi pareja.” Al anoecer, cuando la muchacha quiso retirarse, el príncipe la siguió, para ver a qué casa se dirigía; pero ella desapareció de un brinco en el jardín de detrás de la suya. Crecía en él un grande y hermoso peral, del que colgaban peras magníficas. Se subió ella a la copa con la ligereza de una ardilla, saltando entre las ramas, y el príncipe la perdió de vista. El joven aguardó la llegada del padre, y le dijo: “La joven forastera se me ha escapado; creo que se subió al peral.” Pensó el padre: ¿Será la Cenicienta? Y, tomando un hacha, derribó el árbol, pero nadie apareció en la copa. Y cuando entraron en la cocina, allí estaba Cenicienta entre las cenizas, como tenía por costumbre, pues había saltado al suelo por el lado opuesto del árbol, y, después de devolver los hermosos vestidos al pájaro del avellano, volvió a ponerse su batita gris.

El tercer día, en cuanto se hubieron marchado los demás, volvió Cenicienta a la tumba de su madre y suplicó al arbolillo:

“¡Arbolito, sacude tus ramas frondosas,
y échame oro y plata y más cosas!”

Y el pájaro le echó un vestido soberbio y brillante como jamás se viera otro en el mundo, con unos zapatitos de oro puro. Cuando se presentó a la fiesta, todos los concurrentes se quedaron boquiabiertos de admiración. El hijo del Rey bailó exclusivamente con ella, y a todas las que iban a solicitarlo les respondía: “Ésta es mi pareja.”

Al anoecer se despidió Cenicienta. El hijo del Rey quiso acompañarla; pero ella se escapó con tanta rapidez, que su admirador no pudo darle alcance. Pero esta vez recurrió a una trampa: mandó embadurnar con pez las escaleras de palacio, por lo cual, al saltar la muchacha los

peldaños, se le quedó la zapatilla izquierda adherida a uno de ellos. Recogió el príncipe la zapatilla, y observó que era diminuta, graciosa, y toda ella de oro. A la mañana siguiente presentóse en casa del hombre y le dijo: "Mi esposa será aquella cuyo pie se ajuste a este zapato." Las dos hermanastras se alegraron, pues ambas tenían los pies muy lindos. La mayor fue a su cuarto para probarse la zapatilla, acompañada de su madre. Pero no había modo de introducir el dedo gordo; y al ver que la zapatilla era demasiado pequeña, la madre, alargándole un cuchillo, le dijo: "¡Córtate el dedo! Cuando seas reina, no tendrás necesidad de andar a pie." Lo hizo así la muchacha; forzó el pie en el zapato y, reprimiendo el dolor, se presentó al príncipe. Él la hizo montar en su caballo y se marchó con ella. Pero hubieron de pasar por delante de la tumba, y dos palomitas que estaban posadas en el avellano gritaron:

"Ruke di guk, ruke di guk;
sangre hay en el zapato.
El zapato no le va,
La novia verdadera en casa está."

Miró el príncipe el pie y vio que de él fluía sangre. Hizo dar media vuelta al caballo y devolvió la muchacha a su madre, diciendo que no era aquella la que buscaba, y que la otra hermana tenía que probarse el zapato. Subió ésta a su habitación y, aunque los dedos le entraron holgadamente, en cambio no había manera de meter el talón. Le dijo la madre, alargándole un cuchillo: "Córtate un pedazo del talón. Cuando seas reina no tendrás necesidad de andar a pie." Cortóse la muchacha un trozo del talón, metió a la fuerza el pie en el zapato y, reprimiendo el dolor, se presentó al hijo del Rey. Montó éste en su caballo y se marchó con ella. Pero al pasar por delante del avellano, las dos palomitas posadas en una de sus ramas gritaron:

"Ruke di guk, ruke di guk;
sangre hay en el zapato.
El zapato no le va,
La novia verdadera en casa está."

Miró el príncipe el pie de la muchacha y vio que la sangre manaba del zapato y había enrojecido la blanca media. Volvió grupas y llevó a su casa a la falsa novia. "Tampoco es ésta la verdadera," dijo. "¿No tienen otra hija?" - "No," respondió el hombre. Sólo de mi esposa difunta queda una Cenicienta pringosa; pero es imposible que sea la novia." Mandó el príncipe que la llamasen; pero la madrastra replicó: "¡Oh, no! ¡Va demasiado sucia! No me atrevo a presentarla." Pero como el hijo del Rey

insistiera, no hubo más remedio que llamar a Cenicienta. Lavóse ella primero las manos y la cara y, entrando en la habitación, saludó al príncipe con una reverencia, y él tendió el zapato de oro. Se sentó la muchacha en un escalón, se quitó el pesado zueco y se calzó la chinela: le venía como pintada. Y cuando, al levantarse, el príncipe le miró el rostro, reconoció en el acto a la hermosa doncella que había bailado con él, y exclamó: “¡Ésta sí que es mi verdadera novia!” La madrastra y sus dos hijas palidecieron de rabia; pero el príncipe ayudó a Cenicienta a montar a caballo y marchó con ella. Y al pasar por delante del avellano, gritaron las dos palomitas blancas:

“Ruke di guk, ruke di guk;
no tiene sangre el zapato.
Y pequeño no le está;
Es la novia verdadera con la que va.”

Y, dicho esto, bajaron volando las dos palomitas y se posaron una en cada hombro de Cenicienta.

Al llegar el día de la boda, se presentaron las traidoras hermanas, muy zalameras, deseosas de congraciarse con Cenicienta y participar de su dicha. Pero al encaminarse el cortejo a la iglesia, yendo la mayor a la derecha de la novia y la menor a su izquierda, las palomas, de sendos picotazos, les sacaron un ojo a cada una. Luego, al salir, yendo la mayor a la izquierda y la menor a la derecha, las mismas aves les sacaron el otro ojo. Y de este modo quedaron castigadas por su maldad, condenadas a la ceguera para todos los días de su vida.

FIN

TEXTO 2. *Talía, Sol y Luna de Basile.*

Había una vez un gran señor que, después de que tuvo una hija llamada Talía, hizo venir a los sabios y a los adivinos de su Reino para que le predijesen su destino. Aquellos, después de varios conciliábulos, llegaron a la conclusión de que correría un gran peligro a causa de una espina de lino: por este motivo el Rey prohibió que en su casa entrase lino o cáñamo o cosas parecidas para evitar este mal presagio.

Pero cuando Talía ya era grandecita y estaba mirando por la ventana, vio pasar a una vieja que hilaba, y como no había visto jamás una rueca ni un huso, y todo aquel rodar le divertía mucho, sintió tal curiosidad que salió fuera y cogiendo la rueca con la mano, empezó a tirar del hilo, pero para desgracia suya, se le clavó un espina de lino en la uña y cayó muerta a tierra.

La vieja, al ver lo que había sucedido, echó a correr escaleras abajo. Y el pobre padre, después de haber visto el desgraciado suceso, y después de haber pagado con un barril de lágrimas este cubo de vino amargo, la depositó en el mismo palacio que estaba en medio del campo, y la dejó sentada en un sillón de terciopelo, bajo un baldaquino de brocado, y cerrando la puerta, abandonó para siempre aquel palacio, después de un dolor tan grande, para olvidarse por completo de todos los recuerdos de esta desgracia.

Pero, pasado cierto tiempo, a un Rey que iba de caza se le escapó un halcón, que entró volando por la ventana de aquel palacio, y viendo que no volvía al reclamo, el Rey hizo que llamasen a la puerta, creyendo que allí viviría alguien. Pero después de haber golpeado un buen rato, el Rey hizo que trajesen una escalera de vendimiador, y él mismo en persona quiso escalar aquella casa, para ver qué había dentro, y después que entró y recorrió todo, se quedó estupefacto al ver que allí no había nadie.

Finalmente llegó a una estancia donde estaba Talía, víctima de aquel encantamiento, y el Rey, apenas la vio, creyendo que durmiese la llamó, pero viendo que no se despertaba por más que la tocase y gritase, deslumbrado por su belleza, la llevó en brazos hasta el lecho, y allí cogió los frutos de amor. Y luego la volvió a dejar colocada y regresó a su reino, donde no se volvió a acordar en mucho tiempo de aquello que había sucedido.

Ella, después de nueve meses, dio a luz dos niños, un niño y una niña, que parecían dos joyas con piedras preciosas, y que atendidas por dos

hadas, les pusieron a los pechos de la madre, y como intentaban mamar y no encontraban el pezón, se agarraron a su dedo y tanto chuparon que sacaron la espina, y así fue como Talía se despertó de su gran sueño, y al ver aquellas dos joyas a su lado, se los puso al pecho, y los crió como a su propia vida.

A todo esto, ella no sabía qué le había sucedido y cómo se encontraba sola dentro del palacio y con dos hijos a su lado, sin ver que nadie le trajese de comer. Pero he aquí que el Rey, que se había vuelto a acordar de Talía, con el pretexto de ir de caza, fue en su busca y la encontró despierta y con dos hermosas criaturas, por lo que sintió una alegría loca. Refirió a Talía lo que había sucedido y así quedaron muy amigos y estrecharon los lazos de amistad, quedándose el Rey algunos días con ella y con ellos, y después de decirles adiós, con la promesa de volver a llevársela, se fue a su reino, nombrando en todas las ocasiones a Talía y a sus hijos, de modo que si comía tenía a Talía en la boca y a Sol y Luna, que así se llamaban sus hijos, y hasta cuando se iba a acostar los llamaba.

La mujer del Rey, sospechando algo, por la larga duración de la caza del marido, al oír nombrar tanto a Talía y a Luna y a Sol, se puso con fiebre, no causada por una insolación, y llamando al secretario, le dijo:

-Escucha, hijo mío, estás entre la espada y la pared, entre la jamba y la puerta, entre el bastón y la prisión. Si logras decirme quién enamora a mi marido, te haré rico, y si me escondes lo que sucede, no te dejaré ni muerto ni vivo.

El amigo, de una parte, muerto de miedo, y de otra, impulsado por el interés, que es siempre una venda sobre los ojos del honor, una arruga de la justicia, una coza a la palabra dada, le contó todo, llamando al pan, pan y al vino, vino, y así la Reina envió al propio secretario del Rey a decir a Talía que quería ver a sus hijos. Y ella los mandó con una profunda alegría, y aquel corazón de Medea ordenó al cocinero que los degollase y después de haber confeccionado diversos platos guisados, que se los diese para comer al pobre marido.

El cocinero, que era compasivo, al ver aquellas dos bellas manzanitas de oro, tuvo compasión de ellas y se las confió a su mujer, para que las escondiese, y preparó dos cabritillos con más de cien salsas diferentes.

Y cuando llegó el Rey, la Reina, con gran placer, hizo que le trajeran los manjares, y mientras el Rey, muy satisfecho, decía:

-¡Oh, qué bueno es esto, a la manera de Lanfusa! ¡Y qué gustoso es esto otro, por el alma de mi abuelo!

-¡Come, come, porque comes de lo tuyo!

El Rey, dos o tres veces no prestó atención a este estribillo, pero finalmente, al ver que la música continuaba, respondió:

-¡Ya lo sé, que como de lo mío, porque tú no has traído nada a esta casa!- y levantándose airado, se fue al campo, sin alejarse mucho, para desahogar su cólera.

Pero, entretanto, la Reina, todavía no satisfecha por lo que había hecho, llamó al secretario e hizo que llamase a Talía, con el pretexto de que él la esperaba. Y ella, al instante, acudió, deseosa de ver a sus dos luceros, sin saber que le esperaba el fuego. Pero, cuando llegó delante de la Reina, esta, con un semblante de Nerón, con lengua viperina, le dijo:

-¡Sea bienvenida, señora Troietta, ya veo que eres tú ese andrajo de lujo, aquella mala hierba con la cual disfruta mi marido! ¿Eres tú esa tunanta que me da tantos quebraderos de cabeza? ¡Ale, que ya has llegado al purgatorio, donde te haré pagar todo el daño que me has hecho!

Talía, al oírla, empezó a disculparse, diciendo que no había sido culpa suya, y que el marido había tomado posesión de su territorio mientras ella estaba dormida. Pero la Reina no quiso oír excusa alguna e hizo que encendiesen dentro del patio del palacio un gran fuego, y ordenó que la quemasen en él. Talía, que vio que la cosa era inminente, se arrodilló delante de ella y le rogó que, al menos, le diese el tiempo necesario para despojarse de sus vestidos.

La Reina, no tanto por piedad de la pobre joven como por recuperar aquellos ricos vestidos recamados de oro y perlas, dijo:

-Quítatelos, te concedo esa gracia.

Y Talía empezó a desvestirse de toda su ropa, y cada vez que se quitaba algo, gritaba mucho, así después de haberse quitado la capa, la falda y la chaqueta. En el momento de quitarse la enagua, gritó por última vez, mientras la arrastraban para pasar por los agujeros de la braga de Caronte y en este mismo instante llegó el Rey, que viendo aquel espectáculo, quiso saber qué sucedía, y cuando pidió ver a sus hijos, oyó cómo su propia mujer, que le echaba en cara su traición, le decía que se los había dado de comer.

Cuando el pobre Rey oyó esto, preso de desesperación, comenzó a decir:

-¡Entonces yo mismo he sido el ogro, el lobo de mis ovejitas! ¡Ay de mí! ¿Por qué mis venas no han reconocido a los que habían nacido de mi propia sangre? ¡Ah, turca renegada, qué modales de perra son los tuyos! ¡Anda, que tú también serás abono de las calabazas, y no llevaré este semblante de tirano al Coliseo, como penitencia!

Nada más decir esto, ordenó que fuese arrojada al fuego encendido para Talía, y con ella el secretario que la había ayudado en este amargo juego, y que había tejido esta malvada tela, y mientras estaba dispuesto a hacer lo mismo con el cocinero que creía que había triturado a sus hijos, este se arrojó a los pies del Rey y le dijo:

-¡A decir verdad, señor, preferiría una pensión a cambio del servicio que te he hecho; más que un asador de brazo, querría otro apoyo más que un palo; y desearía otro pasatiempo mejor que ennegrecerse y acartonarse en medio del fuego; quisiera otra ganancia que no fuera la de mezclar cenizas de cocinero y cenizas de Reina! Pero, no es este el regalo que espero por haberte salvado a los hijos, a despecho de aquel fiel perro que los quería matar para que volviese a tu cuerpo aquello que era parte de tu mismo cuerpo. El Rey, al oír estas palabras, tuvo la sensación de salir de su abstracción y le pareció que estaba soñando y no podía creer aquello que oían sus oídos; por fin, volviéndose hacia el cocinero, le dijo: -Si es cierto que has salvado a mis hijos, estate seguro que te quitaré del trabajo del asador y te pondré en la cocina de este pecho a dar vueltas, como te apetezcan, a mis deseos, otorgándote un premio tan grande que podrás considerarte el hombre más feliz del mundo.

Mientras el Rey decía estas palabras, la mujer del cocinero, que había visto la situación en la que se encontraba su marido, trajo a Luna y a Sol delante del padre, que, jugando al corro con la mujer y los hijos, les besaba, tan pronto a uno como a otro, y después de haber dado un gran premio al cocinero y haberle nombrado su gentilhombre de cámara, tomó a Talía por esposa, y ella gozó de una larga vida con su marido y los hijos, disfrutando de todas las muestras que da la buena fortuna:

*Pues aún cuando duerme
le llueven los bienes.*

FIN

ANEXO IMÁGENES

Figura 1. *Lilith*, de John Collier.



Figura 2. Castigo, de *Jane Eyre* (2007 BBC).



Figura 3. *Paulina Bonaparte*. Óleo de Robert Lefèvre.



Figura 4. *Paulina Bonaparte*, de Canova.



Figura 5. *Madonna*, de Rafael.



Figura 6. *El amante*, 1.



Figura 7. *El amante*, 2.



Figura 8. PIN UP.



Figura 9. Marilyn Monroe.



Figura 10. Scarlett Johansson.



Figura 11. Calendario bomberos de Nueva York, 2015.



Figura 12. Calendario Romano, 2012.



Figura 13. Nacho Duato para Montesinos.



Figura 14. David Beckham para H&M.

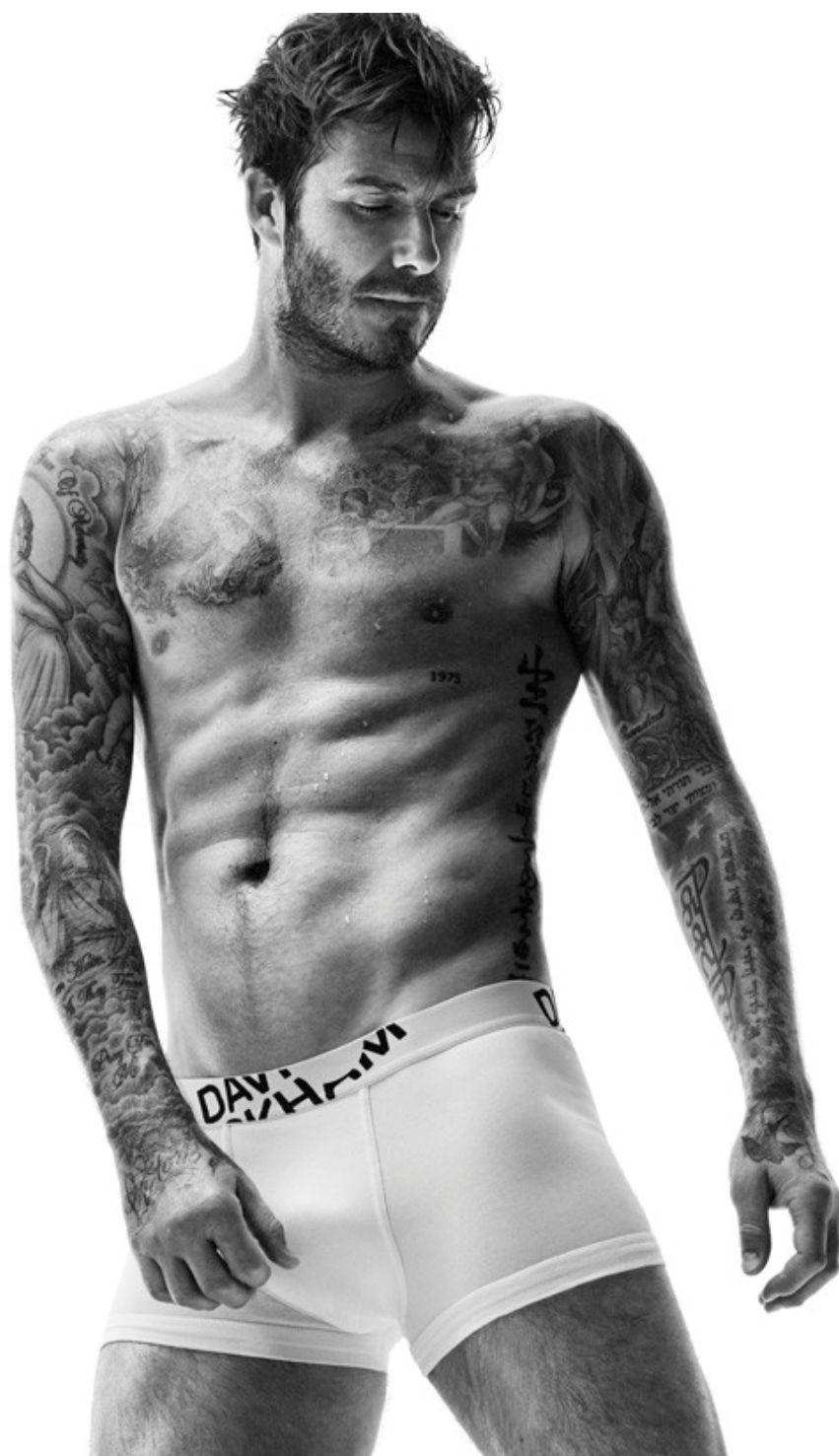


Figura 15. GIO de Giorgio Armani.

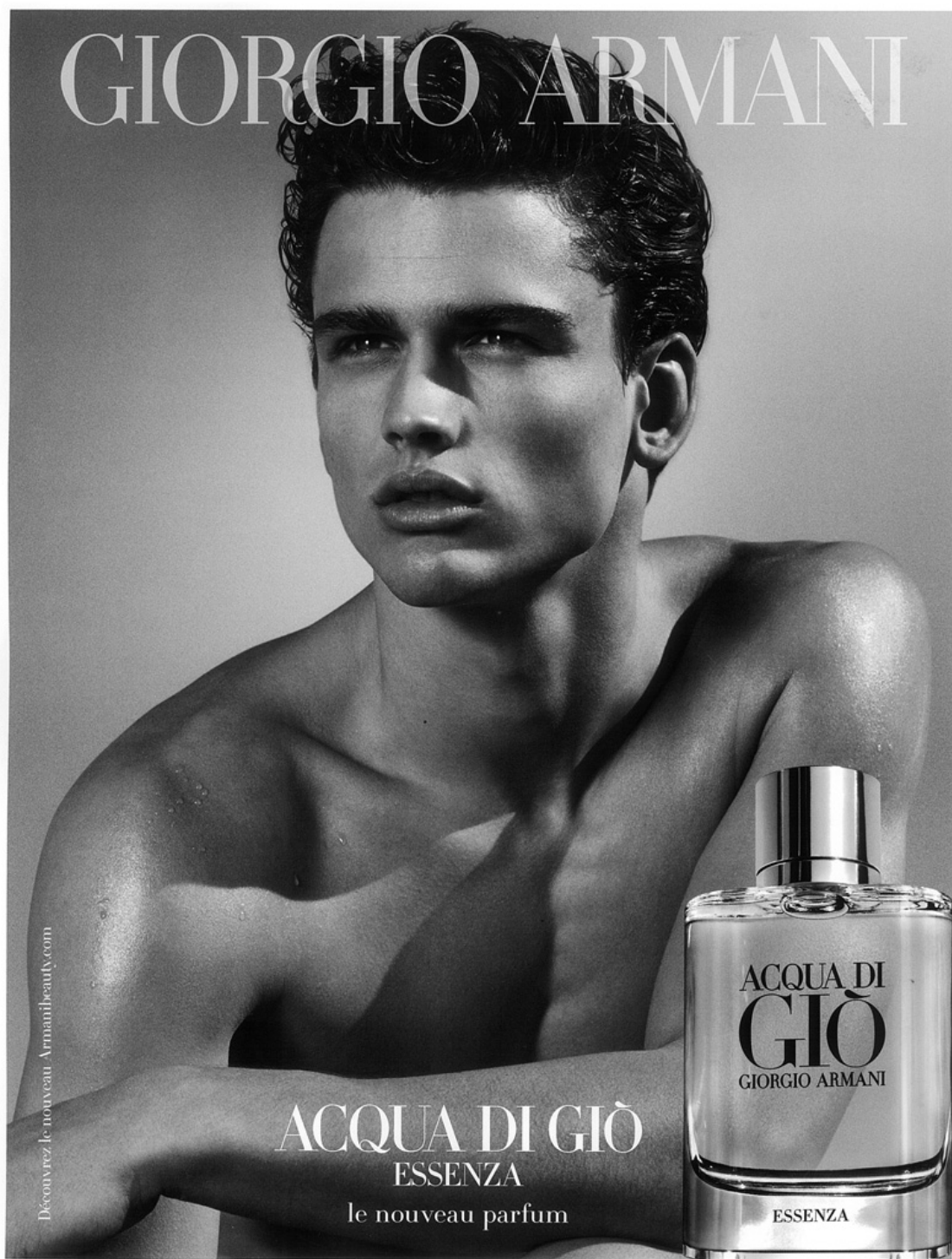


Figura 16. Cayetano Rivera Ordóñez para Loewe.



Figura 17. Coco Chanel.



FIGURA 18. *La joven durmiente y el huso*, de Neil Gaiman.



Figura 19. Chris Hemsworth como el Cazador en *Blancanieves y la leyenda del cazador*.



Figura 20. Jamie Dornan como el Cazador en *Érase una vez*.



Figura 21. El Cazador de Disney.



Figura 22. Maléfica.



Figura 23. Angelina Jolie como Maléfica.



Figura 24. Kirk Douglas como Ulises.

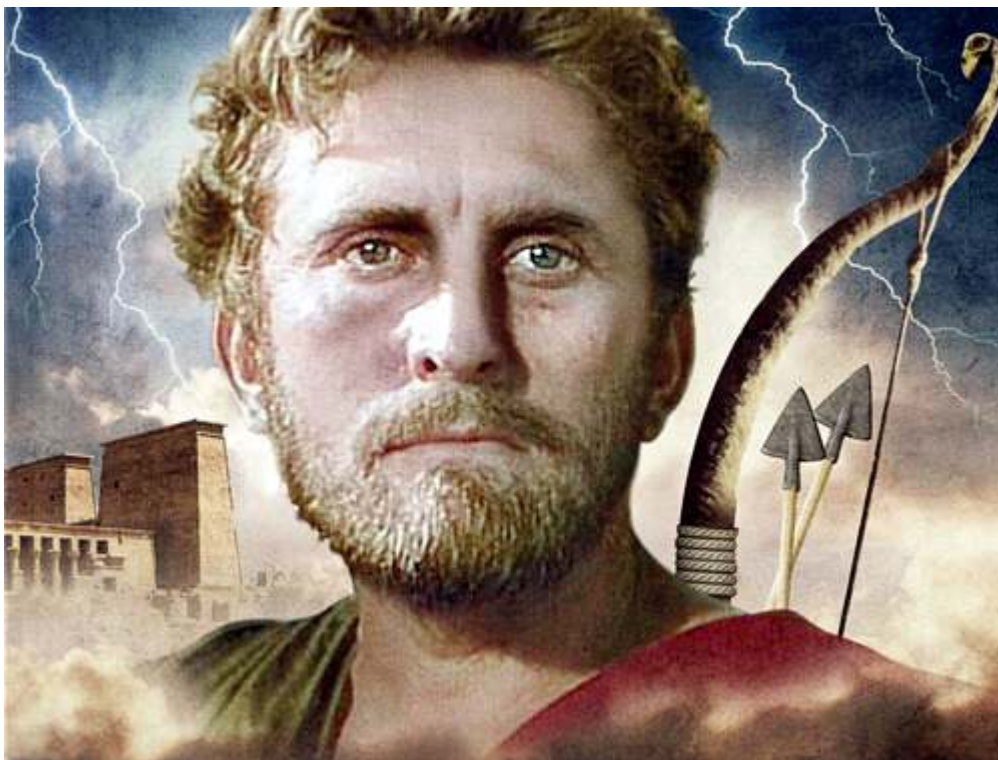


Figura 25. *La doncella y el unicornio* (tapices Museo Edad Media París).



Figura 26. *El Ángel caído*, de Ricardo Bellver.



Figura 27. *La edad de la inocencia*, de Josha Reynolds.



