



UNIVERSIDAD MICHOACANA

DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES
FILOSÓFICAS**

FACULTAD DE FILOSOFÍA

MAESTRÍA EN FILOSOFÍA DE LA CULTURA

TESIS

LA NARRATOLOGÍA EN LOS CUENTOS DE HADAS:

DE STRAPAROLA A LOS HERMANOS GRIMM

ALUMNA: AURA MUÑOZ ROMO

TUTOR: DR. CARLOS GONZÁLEZ DI PIERRO

LECTORES:

DRA. ADRIANA SÁENZ VALADEZ

DR. VÍCTOR MANUEL PINEDA SANTOYO

MORELIA, MICHOACÁN, OCTUBRE 2022.

“conocer para crear”



DEDICATORIA

A mi tutor, el Dr. Carlos González Di Pierro, por haberme aceptado como su tutorada en esta Maestría de Filosofía de la Cultura y haber guiado mis pasos, compartiendo su sabiduría conmigo.

A mi lectora, la Dra. Adriana Sáenz Valadez, por su sinceridad y franqueza para decirme que siempre se puede dar más para ofrecer la excelencia.

A mi lector, el Dr. Víctor Manuel Pineda Santoyo, por su gran conocimiento y guía cuando no podía salir de mi propio laberinto de dudas.

A la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, a la Facultad de Filosofía “Samuel Ramos” y al Instituto de Investigaciones Filosóficas “Luis Villoro”. Mi agradecimiento eterno por ser mi *alma mater*.

A mi abuelo, Salvador Romo Almanza, que, desde el Cielo, sigue guiando mis pasos como mi ángel de la guarda.

A mi madre, Q.F.B. Elvia Romo Vázquez que me enseñó a ser agradecida y a valorar las cosas por el esfuerzo que implica obtenerlas.

RESUMEN/ABSTRACT

Palabras Clave:

Cuento de hadas, narratología, semiótica, Straparola, Basile, Perrault, Hermanos Grimm, Literatura, Filosofía, mito, tradición, moral, infancia, relato, censura, violación, Propp, pasiones, bruja, lenguaje, pasiones.

Key Words:

Fairy tales, narratology, semiotics, Straparola, Basile, Perrault, Grimm Brothers, Literature, Philosophy, myth, moral, childhood, story, censorship, rape, Propp, passions, witch, language, passions.

Esta tesis de maestría tuvo por motivación el olvido de Straparola y Basile en su trabajo de compiladores y folcloristas para que figuras más populares como Perrault y los Hermanos Grimm pudieran retomar su trabajo y suavizar sus relatos hasta caer en el problema de la censura. Fue de suma importancia estudiar la narratología y la semiótica de estos cuatro compiladores para saber sus diferencias, semejanzas y entender cómo han sido interpretados a través de sus cuentos de hadas a lo largo de la historia. Se analizó el único cuento que tienen en común: el relato que todos conocemos por *Blancanieves* y se logró descubrir cuál es su origen mítico. Se concluyó que la tradición oral es clave, así como el lenguaje para que los cuentos puedan seguir siendo transmitidos y, posteriormente, escritos. Aunque los cuentos de hadas, en su origen, no eran dirigidos hacia los niños debido a que la infancia era un concepto que no aparecía en la antigüedad, ahora es esencial que el niño los lea y que los adultos se reconcilien con los verdaderos finales, no los censurados, que los lleven a cuestionarse sobre la historia y semiótica de aquellas épocas.

This thesis of masters had by motivation the oblivion of Straparola and Basile in their work as compilers and folklorists, so later, more popular figures like Perrault and the Grimm Brothers

could return to their work and soften their stories until falling into the problem of censorship. It was of great importance to study the narratology and semiotics of these four compilers to know their differences, similarities and to understand how they've been interpreted through their fairy tales along history. It was analyzed the only tale they have in common: the story that we all know by *Snow White* and it was discovered which is its mythical origin. It was concluded that oral tradition is key, as well as language, so the tales, can keep being transmitted, and later, written. Even though fairy tales, in its origins, were not directed to children due to childhood was a concept that didn't appear in antiquity, now is essential that the child reads them and grown-ups reconcile with the real endings, not the censored ones, so they can question themselves about the history and semiotics of those times.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
LA NARRATOLOGÍA DE LOS CUENTOS DE HADAS: DE STRAPAROLA A LOS HERMANOS GRIMM.....	12
CAPÍTULO 1	13
ORÍGENES DEL CUENTO	13
1.1 Definición de “Cuento”.....	13
1.2 Definición de “Cuento de Hadas”	13
1.3 ¿De dónde surge el cuento maravilloso?.....	15
1.4 Straparola y Basile: Los Italianos	25
1.5 Perrault y los Hermanos Grimm	30
CAPÍTULO 2	34
NARRATOLOGÍA Y SEMIÓTICA DE LOS CUENTOS DE HADAS.....	34
2.1 La Morfología del Cuento de Propp	34
2.2 La Narratología de Tzvetan Tóodorov	48
2.3 La Semiótica Pasional de Greimas y Fontanille	53
2.4 Análisis Estructural del Relato.....	58
2.5 Reacciones y emociones en niños y adultos	79
2.6 Los Italianos en el Cementerio Semiótico	91
CAPÍTULO 3	94
LA FILOSOFÍA EN LA LITERATURA DE LOS CUENTOS DE HADAS	94
3.1 El final feliz.....	94
3.2 Leer lo que no está ahí	96
3.3 La Censura	99
3.4 La Infancia y la Minoría de Edad.....	106
3.5 ¿Por qué sí existe Filosofía en el Cuento de Hadas?.....	109
CONCLUSIONES.....	113

BIBLIOGRAFÍA.....	117
ANEXOS.....	125
ANEXO A “LA DAMA Y EL LEÓN” DE LOS HERMANOS GRIMM.....	125
ANEXO B “GHISMUNDA” DE GIOVANNI BOCCACCIO	128
ANEXO C “BLANCABELLA” DE GIANFRANCESCO STRAPAROLA	130
ANEXO D “LA ESCLAVITA” DE GIAMBATTISTA BASILE	132
ANEXO E “BLANCANIEVES” DE CHARLES PERRAULT	134
ANEXO F “BLANCANIEVES” DE LOS HERMANOS GRIMM	136
ANEXO G LA DIOSA ERIS Y EL JUICIO DE PARIS	138
ANEXO H ENTREVISTA AL DR. ALBERTO DE LACHICA	140

INTRODUCCIÓN

Castillos, príncipes, brujas, encantamientos, duendes, princesas, dragones, héroes, animales parlantes, monstruos, tesoros... Sin duda alguna, todos hemos oído historias que narran algo relacionado a esto. La bondad contra la maldad. Los villanos siempre pierden. Los que son buenos, siempre obtienen un premio. El príncipe siempre se casa con la princesa y viven felices para siempre. ¿Acaso no son estas las premisas de los populares cuentos de hadas?

¿Quiénes son los expertos en este tema? ¿Los adultos que les cuentan estas historias a los niños por tradición para inducirlos al sueño por las noches o los infantes que se saben al dedillo el cuento y quieren oírlo una y otra vez? ¿Cuál es el origen de estos cuentos de hadas que todo mundo conoce por las famosas versiones animadas de Walt Disney para el cine y donde, en el ámbito de la literatura, los Hermanos Grimm son los reyes indiscutibles? Hay muchas preguntas y la motivación de esta tesis es tratar de indagar en ellas, darles respuesta y poner las cartas en el asunto.

Debemos empezar por decir que esta tesis está escrita usando la tercera persona del plural. Es decir “nosotros”. Lo más cómodo, para algunos, sería que se escribiera usando la primera persona del singular, es decir, el “yo”. Sin embargo, nos parece importante, desde la introducción de esta tesis, hacer la aclaración del porqué utilizaremos el “nosotros”. Desde un inicio, tuvimos un dilema epistémico en la voz que utilizaríamos, es decir, en cómo conocemos y cómo lo damos a conocer. En un principio, nos parece que el “nosotros” es un estilo literario que va de acuerdo con los formatos académicos porque no solamente está hablando la autora de la tesis, también está detrás de ella la voz del tutor, las voces de los lectores y sus opiniones que fueron dando forma a lo que se ha escrito en estas páginas. Es por estas dos razones que considero que la voz de “nosotros” es la que debe utilizarse. De ahí que toda la tesis esté presentada usando la tercera persona del plural.

Entre los métodos para hacer citas y la bibliografía, se escogió el método Chicago por decisión mutua entre la autora y el tutor, desde luego, después de haber sido consultado con los

lectores. Una vez que hemos aclarado esto, podemos pasar a hacer la presentación de este trabajo de tesis con el objetivo de lograr el grado de Maestría en Filosofía de la Cultura.

El título de esta tesis lleva por nombre **La Narratología en los Cuentos de Hadas: De Straparola a los Hermanos Grimm**. Siempre tuvimos, desde un inicio, la intención de trabajar la semiótica y la narratología desde la perspectiva de cuatro compiladores de cuentos de hadas ya que hay dos folcloristas de Italia que han caído en el olvido y nos preguntamos el porqué:

1. Gianfrancesco Straparola (1480-1557), escritor y compilador de cuentos de hadas italiano de origen lombardo.
2. Giambattista Basile (1566-1632), escritor, poeta y compilador de cuentos de hadas italiano de origen napolitano.
3. Charles Perrault (1628-1703), escritor y compilador de cuentos de hadas de origen francés.
4. Jacob Grimm (1785-1863) y Wilhelm Grimm (1786-1859), escritores, filólogos, lexicógrafos y compiladores de cuentos de hadas de origen alemán.

Los dos primeros, los italianos, son muy poco conocidos a pesar de haber producido increíbles compilaciones de cuentos de hadas al más puro estilo de *El Decamerón* de Boccaccio por haber dividido sus obras en jornadas nocturnas. Straparola lo hizo durante trece noches y Basile, durante cinco. Ambos combinaron un ambiente lleno de versos, de música, algo parecido a los planes que seguía Aristóteles para escribir una obra de teatro, como lo dice en la *Poética*, ya que, a final de cuentas, ésta es la base de toda narración. Éstos influirían de manera enorme a Perrault y Grimm, ya que no sólo tomarían sus cuentos para “afrancesarlos” o “alemanizarlos” sino que quitarían los elementos de la noche, las jornadas, los versos y Perrault sí se atrevería a dejar la parte de la moraleja que era clave para los italianos. No así los Hermanos Grimm que cortarían de tajo con esto y presentarían cuentos de hadas más mesurados, incluso censurados por ellos mismos. Aquí, intentaremos ver el estilo de cada compilador, sus diferencias entre los cuentos que comparten y lo que sucedió con el paso de los años. Por ello, a lo largo del **Capítulo 1**, haremos un recorrido sobre las definiciones de cuento, cuento de hadas, cuento maravilloso, sus orígenes y relación con los mitos y datos importantes sobre nuestros compiladores: Straparola y Basile, los italianos; Perrault, el francés y los Hermanos Grimm, los alemanes.

¿Qué tienen los cuentos de hadas que aún se siguen contando y leyendo? De primera mano, nos estamos refiriendo a relatos que son muy buenos, que tienen misterio y magia. Los primeros

cuentos de hadas pasaron primero de generación en generación a través de la oralidad, alrededor del fuego, durante las noches como medio de entretenimiento. Posteriormente, lograron pasar al papel por el trabajo de los folcloristas y los compiladores. Pero se encontraron con algo singular.

En 1893, Marian Roalfe Cox, una folclorista inglesa, hizo una compilación de 345 versiones de “La Cenicienta” alrededor del mundo¹ en su obra *Cinderella: Three Hundred and Forty-Five Variants of Cinderella, Catskin and, Cap O’Rushes, Abstracted and Tabulated with a Discussion of Medieval Analogues and Notes*² y hoy en día se cree que han aumentado hasta llegar a miles. Invariablemente, tiene que surgir otra pregunta: ¿Por qué se cuenta la misma historia una y otra vez? Esta pregunta la trataremos de responder en el **Capítulo 2**. Desde luego, pensamos que Vladimir Propp nos será de gran ayuda por su *Morfología del Cuento* y las funciones que considera que un cuento de hadas debe presentar, por lo que se realizó un estudio de los cuentos para hacer un análisis literario comparativo y poder ejemplificar claramente cada función en un cuento diferente. Esperamos poder encontrar un cuento que pueda cumplir con todas las funciones que Propp menciona. Creemos que será una tarea difícil, pero si fueron propuestas, algún cuento en el mundo debe ser capaz de cumplir con absolutamente todas y si no, sí con la mayoría, por lo que pondremos a prueba a nuestros cuatro compiladores para saber si fueron capaces de encontrar una historia así de completa y llevarla a su compilación de cuentos respectiva. Nos detendremos en la narratología de Tzvetan Tóodorov, ya que estamos usando un término en el título de la tesis que él desarrolló en *Gramática del Decamerón* que es sumamente importante para nosotros debido a que Straparola y Basile siguen un estilo narrativo muy parecido al de Giovanni Boccaccio y Basile nombró su obra en honor a *El Decamerón*, llamándola *Pentamerón*. Debido a eso, hemos considerado pertinente insertar algunos **Anexos** cuando la tesis lo requiera, es decir, cuando estemos analizando algún cuento con el fin de ver similitudes con algún autor como Boccaccio o entre los mismos compiladores. Estos anexos de ninguna manera serán una copia del cuento en cuestión. Aclaremos desde un inicio que son resúmenes realizados por nosotros. Realizaremos un análisis estructural del relato con diferentes puntos de vista desde Barthes, Genette, Bremond y Greimas, no sin antes pasar por el discurso oral y escrito que tuvo que haber existido para que el

¹ Netflix Docuserie, “Cuentos de hadas” en *Explained: En pocas palabras* (Vox Production, Temporada 3, 15/10/2021)

² Wikipedia, “Marian Roalfe Cox” (https://en.wikipedia.org/wiki/Marian_Roalfe_Cox) Accesado por última vez el 01/04/2022

cuento de hadas se produjera en la forma en la que pudieron compilarlo Straparola, Basile, Perrault y los Hermanos Grimm.

Por supuesto, estos cuentos tuvieron grandes reacciones y emociones tanto por parte de los niños como de los adultos. Sobre todo, por parte de una figura que siempre resultaba ser la villana cuando muchas veces, hubiera podido pasar por buena o hasta por una heroína, pero que, por sus características físicas en los cuentos de hadas, en los libros y hasta en una bula del papa Inocencio VIII, la tacharon de bruja, de poseedora de grandes males, matar niños, ganado, hacer mal de ojo, cometer canibalismo, hacer pactos con el Diablo, entre otras atrocidades. Esto desencadenó que muchísimas mujeres fueran acusadas y llevadas a la hoguera. ¿Fueron los cuentos de hadas culpables por hacer creer a la gente que las brujas existían? Trataremos de responder a esta cuestión.

Nos preocupamos por el problema de los italianos que se encuentran en el olvido. ¿Por qué Straparola y Basile se encuentran relegados en un cementerio semiótico como diría Lotman? ¿Qué se necesita hacer para que vuelvan a resurgir? Nos encantaría poder encontrar el origen de algún cuento, poder rastrear algún gen, que sabemos de antemano que es una tarea titánica porque es muy posible, partiendo de lo anterior, que cada cultura tenga una Cenicienta, una Caperucita Roja, una Bella Durmiente, etc. Pero quizás, si hallamos entre los cuatro compiladores algunos cuentos en común, podamos lograr algo sólido y quizás, lo que pretendemos, un gen u origen mítico.

A lo largo del **Capítulo 3**, trataremos de indagar sobre la existencia de la filosofía en los cuentos de hadas. En un inicio y con la ayuda de Aristóteles, Kant y Ricoeur, trataremos de entender la necesidad del final feliz tanto en el cuento de hadas como en la vida real. Algo de lo nos hemos dado cuenta con la experiencia, es que leemos y hasta una segunda, tercera o hasta cuarta vez, nos damos cuenta que el autor, o en este caso, compilador, nos está diciendo algo “entre líneas” y no lo vimos, lo dejamos pasar de largo y es importante hacer notar esto: leer lo que no está ahí. Sobre todo, cuando la lectura se hace en la infancia y después en la adolescencia o madurez y uno es capaz de percibirlo. Ahí es donde también entra la filosofía porque es cuando empezamos a escudriñar y a preguntarnos “¿Por qué no me di cuenta?” Y eso es algo que va de la mano con la censura. ¿Leer la versión edulcorada y del final feliz que Walt Disney nos contó en sus películas o leer el cuento de hadas de los compiladores? Muchos tienen ese dilema y conocemos a muchísimas personas que no tienen ni idea del final original o de lo que en verdad

sucede. Y tememos que esto sea algo que pueda estar relacionado con la ambigüedad de la infancia. ¿Realmente los niños pueden captar la complejidad que ciertos cuentos de hadas presentan? ¿Aguantarían leer un cuento sin censura, aceptarlo y sacar de él un aprendizaje? ¿Los niños son capaces de captar valores como la bondad, la maldad y la ética? Y de ser así, hay que problematizar esto y responder estas preguntas sin tapujos. Son muchas las dudas y si esto es una tesis para Maestría en Filosofía de la Cultura, creemos que empezamos por buen camino.

Esperamos cumplir con las expectativas puestas sobre nosotros y que esta tesis pueda servir para volver a los cuentos de hadas que nunca están de más cuando queremos tener una ensoñación, una sorpresa o simplemente, recordar algo que creíamos haber olvidado.

LA NARRATOLOGÍA DE LOS CUENTOS DE HADAS: DE STRAPAROLA A LOS HERMANOS GRIMM



CAPÍTULO 1

ORÍGENES DEL CUENTO

1.1 Definición de “Cuento”

“Cuento” viene del latín *computus* que significa cuenta³. Es una narración corta, oral o escrita que está basada en hechos reales, ficticios o fantásticos, partiendo del hecho de que es ficción o una mezcla entre ésta y la realidad. Es de corta extensión, estructura cerrada, de un solo clímax y conciso. Su objetivo es despertar una reacción emocional de impacto en el lector, lo cual nos preocupa, semióticamente. Puede ser escrito en verso, aunque se da mayormente en prosa e interviene un narrador con el uso de monólogo, diálogo y descripción. Julio Cortázar decía que el cuento le gana a la novela por *knock out*, es decir, la impresión y el impacto que debe dejar deben ser tales, que el lector se quede totalmente anonadado.⁴

Para Vladimir Propp, desde un punto de vista de la forma, un cuento sería un desarrollo narrativo que parte de un daño o carencia y que pasa por funciones intermedias para concluir en un casamiento o en otras funciones utilizadas como desenlace.

1.2 Definición de “Cuento de Hadas”

Ya sabiendo esto, podemos proceder a definir lo que es un “cuento de hadas”: narración de extensión corta, perteneciente a la ficción y al folclor que tiene como protagonistas a seres fantásticos, increíbles y animales parlantes, incluso seres mitológicos como hadas, brujas, ogros, princesas, duendes, etc. Generalmente, incluye conjuros, encantamientos, hechizos o magia que tienen que ver o son parte importante del relato. Perrault y los Hermanos Grimm le dieron por

³ Claudia Guillén, *Apuntes de Cuento II*, Diplomado de Creación Literaria, INBA, CONACULTA y Gobierno del Estado de Michoacán (Morelia, 2013).

⁴ Claudia Guillén, 2013.

fama, el final feliz característico y el hecho de que iban dirigidos al público infantil por el título que llevaban sus compilaciones, pero sabemos que Straparola y Basile, en sus versiones, iban dirigidos hacia los adultos, académicos y nobleza.

La definición de Propp sería la siguiente: “El cuento maravilloso es un relato construido según la sucesión regular... de... funciones en sus diferentes formas, con ausencia de algunas de ellas en tal o cual relato y repetición de algunas de ellas en otros”⁵. ¿Cuál es la diferencia entre ambas definiciones? Principalmente, dos. La primera, que Propp maneja “cuento de hadas” y “cuento maravilloso” como sinónimos; la segunda, que maneja el concepto de “funciones”. ¿Y qué son las funciones para poder comprender mejor? Las funciones, a las que se refiere el ruso, son las acciones de un personaje, definidas desde el punto de vista de su significado en el desarrollo de la intriga. Propp clasificó 31 funciones después de analizar 100 cuentos y algunas, a modo de ejemplo, son *Engaño*, *Fechoría*, *Victoria*, *Marca*, *Boda*, etc. Las retomaremos más adelante, cuando nos adentremos en la morfología del cuento.

Debido a los cuatro autores que se han elegido para este trabajo (Straparola, Basile, Perrault y los Hermanos Grimm), nos vamos a remitir a las características de los cuentos que éstos poseen. Entre éstas encontramos que:

- a) Tienen un período indefinido por su inicio: *Había una vez...* *Érase una vez...* en español, *Más allá de siete cadenas montañosas...* en checo, *Érase una vez, o quizá no, en días, años y épocas de antaño...* en árabe, por ejemplo.⁶
- b) Han sido compilados por folcloristas.
- c) Fueron inspirados por las tradiciones populares.
- d) En un inicio, no estaban dirigidos a los niños, sino a los adultos, pero eso cambió cuando Perrault tituló a su compilación *Cuentos de Mamá Ganso* y los Hermanos Grimm, *Cuentos de la Infancia y del Hogar*.

⁵ Vladimir Propp, “El cuento como totalidad” en *Morfología del Cuento* (Madrid, Ediciones Akal, 2009) 131.

⁶ Netflix Docuserie, “Cuentos de hadas” en *Explained: En pocas palabras* (Vox Production, Temporada 3, 15/10/2021)

Quien colocó el término de “cuentos de hadas” o *contes des fées* a la luz literaria fue Madame D’Aulnoy (1651-1705) quien fuera escritora, *salonnière*, novelista y coleccionista de cuentos fantásticos de origen francés, perteneciente al movimiento preciosista.

1.3 ¿De dónde surge el cuento maravilloso?

Hay quienes han dicho que los cuentos de hadas se derivan de la experiencia humana común o que un único punto de origen generó un determinado cuento y de ahí salieron todas las versiones conocidas. Hemos escogido cuatro autores: Gianfrancesco Straparola, compilador y autor italiano de *Las noches agradables* que posteriormente sería conocida como *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*⁷ que fue publicada entre los años 1550 y 1553; Giambattista Basile, compilador napolitano del *Pentamerón* o *El Cuento de los Cuentos*⁸, publicado entre 1634 y 1636; Charles Perrault, compilador y escritor francés de *Cuentos de Mamá Ganso*⁹ que vio la luz en 1697; y finalizaremos con los famosísimos hermanos Jacob y Wilhelm Grimm, folcloristas y compiladores alemanes que publicaron *Cuentos de la Infancia y del Hogar*¹⁰ entre 1812 y 1815.¹¹

El cuento más antiguo del que se tiene reporte es de hace 6000 años y se encuentra narrado en la *Epopéya de Gilgamesh*: se contó en la Edad de Bronce y lleva por título “El Herrero y el Diablo” que narra la historia de un hombre que quiere ser el que maneje mejor los metales para poder hacer las mejores herramientas y una figura malévola y sobrenatural, venida de los Infiernos, viene a hacer realidad su deseo a cambio de su alma.¹² Si no se ha oído de esta versión antiquísima, seguramente sí se ha escuchado de versiones más modernas que tienen el mismo argumento como *Fausto* de J. W. Von Goethe o *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde donde los protagonistas venden su alma al diablo a cambio de conseguir sus deseos. Incluso, se dice que el violinista y

⁷ Gianfrancesco Straparola, *Las noches agradables: Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Lemir 21, 2017)

⁸ Giambattista Basile, *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos*, (Madrid, Siruela, 2019)

⁹ Charles Perrault, *Cuentos de Mamá Ganso* (Ciudad de México, Porrúa, 2014)

¹⁰ Jacob y Wilhelm Grimm, *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019)

¹¹ Esto nos da un total de 265 años de estudio de estos cuatro discursos diferentes en estilo y muchas otras cosas, aunque, eso sí, comparten el hecho de que son cuentos de hadas.

¹² Netflix Docuserie, “Cuentos de hadas” en *Explained: En pocas palabras* (Vox Production, Temporada 3, 15/10/2021)

compositor italiano Niccolò Paganini (1782-1840) hizo un trato con el Diablo para ser capaz de tocar de manera tan magistral el violín, incluso, con una sola cuerda. Sin embargo, en el cuento, el herrero atrapa y sujeta al Diablo con cuerdas para que no pueda moverse, consiguiendo ser el mejor en su profesión, además de engañar al ser malvado y preservar su alma.

Ciertamente, nuestro trabajo de investigación se concentra sólo en cuatro autores, pero para probar la teoría de la cultura común y pensamiento universal, tomemos el cuento de “La Cenicienta” como ejemplo. La más antigua referencia la tenemos en Herodoto con su relato de Ródope donde la zapatilla es roja. Otras versiones europeas son la de Aspasia de Focea de Claudio Eliano y la de María de Francia llamada “El Fresno”. Versiones asiáticas tenemos la de “Ye Xian” de Duan Chengshi, Sumiyoshi Monogatari en el *Cuento de Gemji*, Zobeida en *Las Mil y Una Noches*, “Tam y Cam” de Vietnam y “Frente de Luna” de Irán. Y desde luego, las versiones de nuestros autores a estudiar. El único que no posee una versión de este cuento es Straparola pero Basile con “*Cenerentola*”¹³, Perrault con “*Cendrillon*”¹⁴ y Grimm con “*Aschenputtel*”¹⁵, fueron los encargados de poner en el mapa a este cuento clásico con sus respectivas diferencias pero su esencia es la misma: una linda joven, cubierta de harapos y ceniza que quiere asistir a un baile, es ayudada por su bondad, conquista al heredero del reino o imperio, huye, olvida su zapato y gracias a él, es encontrada y coronada.

¿Por qué citamos estos últimos títulos en sus lenguas originales? Porque la gente no sólo habla diferentes lenguas y dialectos, sino que los usa de maneras radicalmente diferentes. “Describir y explicar las maneras culturalmente específicas de hablar es la tarea de los estudios del ‘discurso y la cultura’. Es una tarea que puede encararse de muchas maneras diferentes, utilizando muchos métodos distintos, pero la mayoría de los especialistas concuerdan en que va más allá de una mera descripción de patrones de habla en términos conductistas”.¹⁶ Por ejemplo, usan el discurso hablado y escrito para conversaciones encrespadas con emociones exteriorizadas, evitar

¹³ Giambattista Basile, “*Cenerentola* o La gata Cenicienta” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos* (Madrid, Siruela, 2019) 83-89. Todos los nombres en su nombre original, se dejarán en cursiva. (N. A.)

¹⁴ Charles Perrault, “*Cendrillon* o Cenicienta y el zapatito de cristal” en *Cuentos de Mamá Ganso*, (Ciudad de México Porrúa, 2014) 101-107.

¹⁵ Jacob y Wilhelm Grimm, “*Aschenputtel* o La Cenicienta” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019) 53-59.

¹⁶ Cliff Goddard y Anna Wierzbicka, “Discurso y Cultura” en *El discurso como interacción social: Estudios sobre el discurso II, Una Introducción multidisciplinaria* (Barcelona, Gedisa, 2000) 331.

disputas, usar tonos suaves y no sacar su personalidad hasta que llegue el momento adecuado, interrumpir a otra persona aunque sea mal visto, bromear o no dirigirse la palabra.

Es aquí cuando entran otro tipo de universales: los de la cortesía, donde las culturas suplen a los hablantes con dos estrategias para compensar la imposición involucrada en cualquier tipo de acto comunicativo:

1. *Cortesía Positiva*: Se apela a la identidad compartida a los intereses comunes. Esto se observa en el discurso narrativo de Straparola de *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* mientras narran sus relatos.
2. *Cortesía Negativa*: Enfatizan la autonomía e independencia del hablante e interlocutor. También lo observamos en la obra de Straparola y en la de Basile.

Formular reglas culturales para hablar, conocidas como “guiones culturales” que capturen actitudes, supuestos y normas específicas de una cultura en términos precisos e independientes es el propósito del metalenguaje de los universales.

Aquí es necesario acudir a Propp quien dice que “si los cuentos maravillosos son uniformes, significaría que tienen una misma fuente que podría ser geográfica o psicológica bajo un aspecto histórico-social. La fuente única sería la realidad que se refleja indirectamente en los cuentos. Uno de esos puntos está constituido por las creencias que se desarrollan a un cierto nivel de la evolución cultural; es muy posible que haya un nexo, regido por leyes, entre las formas arcaicas de la cultura y la religión, por una parte y entre la religión y los cuentos, por otra. Una cultura muere, muere una religión y su contenido se transforma en cuento”.¹⁷

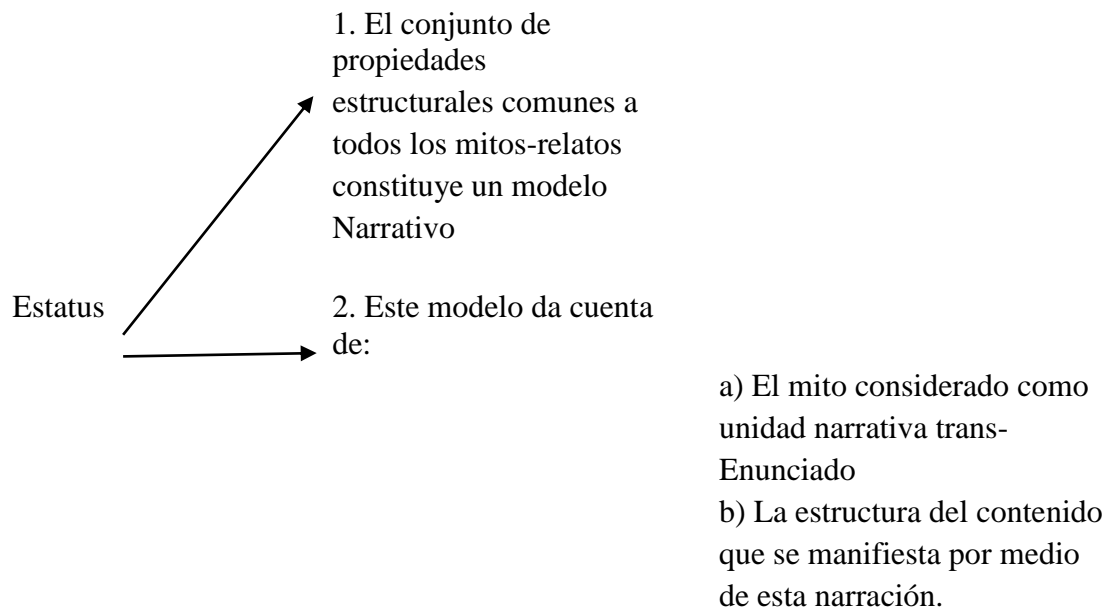
Pero si hablamos de religión, forzosamente, tenemos que hablar de mito, porque éste existió antes que la religión y aquí es importantísimo lo que argumenta Lotman al respecto, al decir que existe una activación secundaria de los movimientos mitológicos del relato que se cubren de sentidos nuevos que nos retornan de manera consciente o involuntaria al mito, como lo son los cuentos maravillosos folclóricos de hadas, donde se encuentra la muerte, la resurrección y el nacimiento. “Hay toda una serie de viejos mitos, los más antiguos, que presentan una estructura semejante y que, en algunos de esos mitos, esa estructura aparece en forma extraordinariamente

¹⁷ Vladimir Propp, “El cuento como totalidad” en *Morfología del Cuento* (Madrid, Ediciones Akal, 2009) 140-141.

pura. Es desde luego, en estos relatos, donde habría que buscar el origen del cuento”.¹⁸ El cuento, se encontraría situado en el folclor, pero también entre el texto artístico y el mito, por lo que podemos también concluir que su origen es criollo. Su *sujet*¹⁹ es el giro de la fortuna. Es por eso que Propp dice que estos cuentos deberían recibir el nombre de “cuentos míticos”.

De acuerdo a A.J. Greimas, en un ensayo, homenajeando el trabajo de Levi-Strauss, “toda descripción del mito debe tener en cuenta tres elementos fundamentales que son: 1) el armazón; 2) el código; 3) el mensaje”.²⁰

El armazón vendría siendo el estatus estructural del mito en cuanto a narración:



El relato tiene varias características innegables:

1. Posee dimensión temporal, ya que los comportamientos que en él se exponen, mantienen relaciones de un antes y un después.
2. Se presenta como una estructura semántica simple.

¹⁸ Vladimir Propp, 143.

¹⁹ “*Sujet*” viene del término ruso *siuzhet* que suele traducirse al español como “trama” y “argumento”. Aquí, Lotman lo conserva en transcripción francesa, dado su carácter de galicismo ruso, como una acuñación específica de la poética teórica rusa formalista y estructuralista, inseparable de un concepto histórico de definiciones divergentes, oposiciones terminológicas y discrepancias internacionales.

²⁰ A.J. Greimas, et.al., “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico” en *Análisis estructural del relato* (Puebla, Premia Editora, 1982) 40.

3. Implica una secuencia inicial y una secuencia final situadas en planos de “realidad” mítica diferentes del cuerpo del relato mismo.²¹

El mensaje viene a ser la significación particular del mito-ocurrencia que se sitúa en dos isotopías²², al mismo tiempo, y que da lugar a dos lecturas diferentes: una, a nivel discursivo y otra, a nivel estructural:

- a) La isotopía narrativa se determina por una cierta perspectiva antropocéntrica que hace que el relato sea concebido como una sucesión de acontecimientos cuyos actores son seres animados actuantes o actuados. Desde el punto de vista lingüístico, nos lleva a un análisis de los signos donde los actores, acontecimientos, palabras, sentido de las frases y otros detalles se organicen por relaciones sintácticas en enunciados unívocos.
- b) La isotopía discursiva se ocupa de separar los procesos de descripción, narración y complementarios que contribuyen en las técnicas de interpretación.

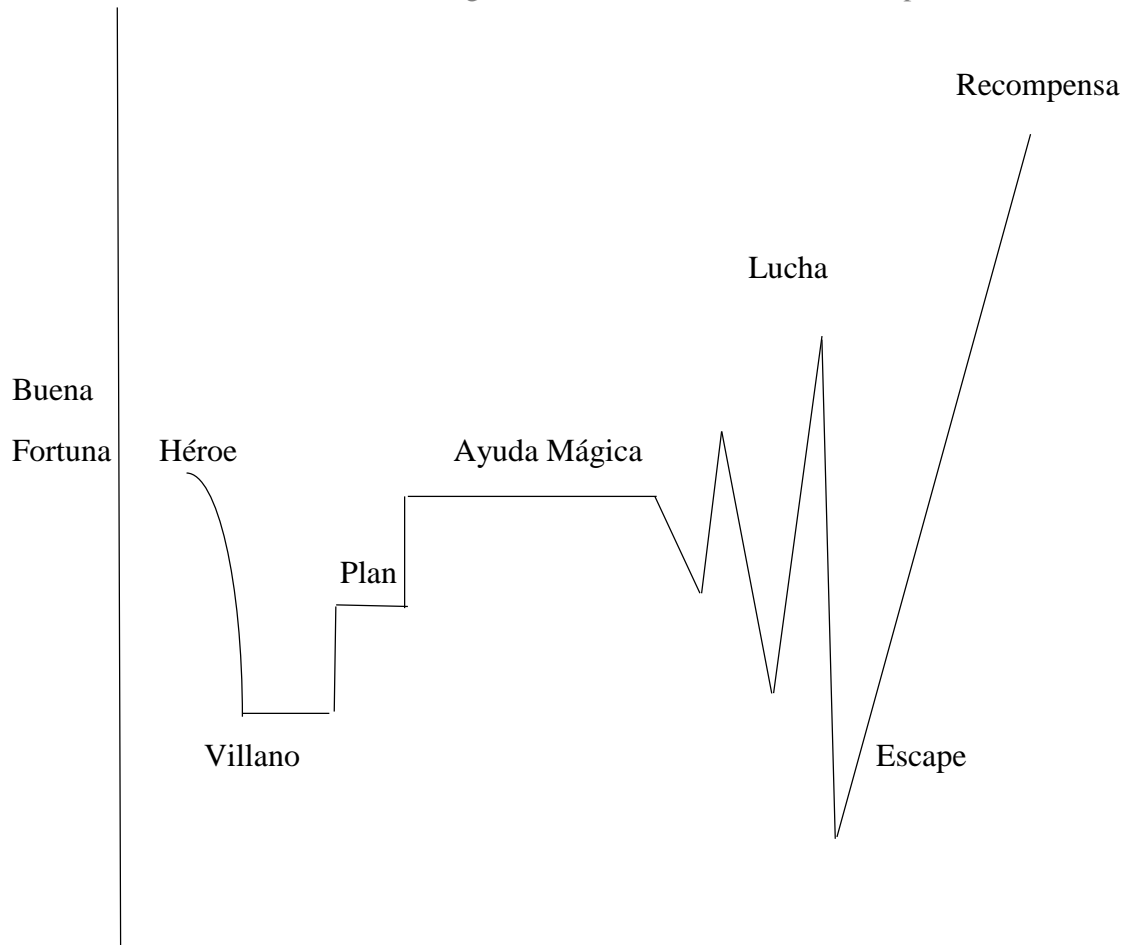
En cuanto al código, es claro que recae sobre la estructura del mito-relato y comprende la problemática de la descripción del universo mitológico. Ya lo dijo Propp, el cuento de hadas, debería ser llamado también “cuento mítico” donde el arco de la historia es el siguiente:

1. Se establece el héroe y el mundo.
2. Aparece el villano que hace algo atroz.
3. El héroe hace un plan y recibe ayuda mágica.
4. Hay una gran lucha entre las fuerzas del bien y del mal.
5. El héroe o el antagonista escapan.
6. El héroe es recompensado

Se puede resumir lo que tratamos de decir en la siguiente gráfica:

²¹ Restringiendo el inventario de relatos, Greimas se queda con el cuento popular ruso que analiza Propp en “Morfología del Cuento” y el mito de referencia.

²² Por isotopía se entiende un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible la lectura uniforme del relato, tal como resulta de las lecturas parciales de los enunciados después de la resolución de sus ambigüedades, siendo guiada esta resolución misma por la investigación de la lectura única.



Por lo tanto, estamos conscientes que el origen del cuento está sin lugar a dudas en el mito y, posteriormente, estará presente, en la historia, la epopeya, la leyenda, la historia y en la cultura misma. Podríamos aventurarnos a decir que el cuento de hadas tiene cierto origen en la *Poética* de Aristóteles. Veamos por qué.

Aristóteles define la Poética en “cómo se han de componer las tramas y argumentos si se quiere que la obra poética resulte bella”.²³ Nuestra hipótesis es que el cuento de hadas tiene ciertos orígenes en la *Poética* de Aristóteles y, de ahí, autores como Propp y Bremond, consideran que el cuento de hadas deba denominarse “cuento mítico”. Pero para hacer esto, primero tenemos que definir lo que es “cuento” y lo que es “mito”, para esclarecer un poco las cosas.

Cuento: Variedad del relato (“discurso que integra una sucesión de eventos de interés humano en la unidad de una misma acción”). Se realiza mediante la intervención de un narrador con preponderancia de la narración sobre otras estrategias discursivas como descripción, monólogo y

²³ Aristóteles, *Poética*, (México, UNAM, 1946) 1.

diálogo, las cuales, de utilizarse, aparecen subordinadas. Puede ser en verso, aunque, generalmente, es en prosa. Se caracteriza por el desarrollo de una sucesión de acciones interrelacionadas lógicamente y temporalmente, donde la situación en que inicialmente aparecen los protagonistas es objeto de una transformación. Admite, por su brevedad, una intriga poco elaborada, pocos personajes cuyo carácter se revela de manera esquemática, unidad en torno a un tema, estructura episódica, un sólo efecto global de sentido y un final, en el cuento de hadas, casi siempre feliz, y en el cuento moderno, sorpresivo. Tiene una situación convencional de ficcionalidad, misma que genera al cuento como producto artístico.²⁴

Mito: Antiquísima forma alegórica de relato. Es la narración de acontecimientos sagrados y primordiales ocurridos en el principio de los tiempos entre seres de calidad superior: dioses y héroes arquetípicos, civilizadores, legendarios y simbólicos de aspectos de la naturaleza humana o del universo. Su simbolismo es frecuentemente religioso. La dimensión mítica en los relatos no pertenece al orden pragmático ni al cognoscitivo, aunque también se ha visto en el mito una fijación o sobrevivencia de la vida pasada de un pueblo. Conserva muchas veces antiguas tradiciones orales a través de un lenguaje de carácter ritual y prelógico. Está presente en formas literarias en los autores clásicos, principalmente en la épica y la dramática. El mito está en el fundamento de los modos y los géneros literarios y constituye un modelo ejemplar de toda actividad humana significativa. A partir de tal modelo, el hombre, en sus gestos cotidianos, imitará a los dioses y repetirá sus acciones, se identificará con ellos. En el sentido popular, el mito es un cuento que no guarda relación con los hechos reales o bien es una ficción.²⁵

Al hablar de las hazañas de un héroe, de hechos grandiosos, de lo sobrenatural y lo maravilloso, estamos dando paso a las grandes características de los cuentos de hadas. Cuando se habla de tradición de un pueblo, tenemos que hablar, sin duda, de los grandes compiladores de relatos, en este caso, de los olvidados italianos Gianfrancesco Straparola y Giambattista Basile y de los muy recordados hasta el día de hoy, el francés Charles Perrault y los alemanes Hermanos Grimm que tomaron relatos que eran pasados de generación en generación por medio de la voz o de canciones para escribirlos y llevarlos, de una manera adaptada, a su país de origen. Esto nos da

²⁴ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética* (México, Porrúa, 1995) 129.

²⁵ Helena Beristáin, 336.

un indicativo de que estos relatos tienen un origen universal y, de acuerdo al compilador, son acomodados geográficamente al gusto de cada país.

Ahora bien, también hay que tomar en cuenta lo que dice Baumgarten: si un tema filosófico o universal se representa, es prudente y poético precisarlo lo más posible porque es una obligación consignar todo lo que promueva la virtud y la religión respecto a las vicisitudes del pasado, restaurar la perfección de la raza humana y que las palabras descansen en nociones universales y menos determinadas. Dentro del mito, encontramos adivinación, predicción, presagios, profecías y vaticinios que conllevan y encierran poesía,²⁶ ya que, al profetizar, hay un proceso de sublimación y la presencia de algo “*lleno de vida*” que es aquello en cuya percepción se nos dan muchas cosas diversas, simultánea y sucesivamente.

La tragedia, que es parte fundamental del mito, es “una reproducción imitativa de acciones esforzadas, perfectas, grandiosas, en deleitoso lenguaje, cada peculiar deleite en su correspondiente parte; imitación de varones en acción, no simple recitado; e imitación que determine entre conmiseración y terror el término medio en que los afectos adquieren estado de pureza... Ritmo, armonía y métrica hace su efecto purificador en algunas partes mediante la métrica sola, en otras por medio de la melodía.”²⁷ La tragedia se intenta confinar dentro de un día o período solar. Sus partes constitutivas son:

1. *Argumento o Trama*: Imitación de las acciones.
2. *Caracteres Éticos*: Estilos de decisión.
3. *Recitado o Dicción*: Interpretación de ideas mediante palabras.
4. *Ideas*: Facultad de decir lo que cada cosa es.
5. *Espectáculo*: Artificios.
6. *Canto*: Composición melódica.

Toda tragedia, al igual que un relato (y que un cuento de hadas) tiene que tener un principio, un medio y un final porque, para Aristóteles, la belleza es magnitud y orden. Una trama o intriga no es una sólo porque se trate de un personaje y muchas acciones son las de uno, pero, con todas ellas, no es posible constituir una acción unitaria. La unidad de la imitación resulta de la del objeto, como en el caso de la trama. Se conservan los nombres históricos porque solamente lo posible es

²⁶ Alexander G Baumgarten, *Reflexiones Filosóficas acerca de la poesía* (Argentina, Aguilar, 1975) 61.

²⁷ Aristóteles, *Poética* (México, UNAM, 1946) 9.

lo creíble. Lo impresionante del poeta, en cuestión de tramas y argumentos, es que desarrolla los episodios sin que pasen por el entramado de verosimilitud o necesidad.

Ahora bien, Aristóteles hace mención de las partes de la tragedia, que son las siguientes:

1. *Prólogo*: Parte entera que precede a la llegada del coro.
2. *Episodio*: Parte comprendida entre los corales externos.
3. *Éxodo*: Parte fuera de los corales.
4. *Párodos*: Primera frase entera del coro.
5. *Estásimon*: Parte del coral sin versos.
6. *Commos*: Conjunto del coro y actores en escena.



Para poderla escribir, “El Estagirita” hace un plan general de trabajo muy interesante que consiste en seguir los siguientes pasos:

- a) Trazar el esbozo general.
- b) Trazar los episodios y desarrollos.
- c) Dar nombre a los personajes.
- d) Titular los episodios de manera apropiada.
- e) Ejecutar un buen nudo: lo que va desde el principio hasta la parte en que se trueca la suerte hacia la buena o mala ventura.
- f) Ejecutar, magistralmente, el desenlace: la parte que va desde el comienzo del nudo hasta el final.

Si nos ponemos a analizar la estructura del relato de cuento de hadas y como, especialmente, los italianos Gianfrancesco Straparola y Giambattista Basile escribieron *Las noches agradables: Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*²⁸ y *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos*²⁹, nos damos cuenta que el plan de trabajo general propuesto por Aristóteles, lo siguieron al pie de la letra. Incluso, dentro de las partes de la tragedia, incluyeron el prólogo, episodio, el *párodos* y una especie de *commos* donde se describía el ambiente, lleno de música, de versos, coquetería, estética y la moraleja de los cuentos relatados.

Al tomar en cuenta el plan general para escribir, desde Straparola, pasando por Basile, Perrault y los hermanos Grimm, el desarrollo es muy específico y el título del cuento junto con el de sus personajes es muy apropiado para cada uno. Tomemos de ejemplo a “El Rey Puerco” de Straparola, que viene a ser la primera versión de “La Bella y la Bestia”. Inmediatamente, nos podemos imaginar a un rey que es una bestia mezclada entre un humano y un puerco. O “La Gata Cenicienta” de Basile que, posteriormente, sería adaptada por Perrault³⁰ y los Hermanos Grimm³¹ con el título de “La Cenicienta”. Es el título del cuento, del personaje principal y nos encontramos con la mezcla de dos palabras: “cenizas” y “sirvienta”, dando lugar al nombre del cuento que es muy apropiado para una pobre adolescente que sirve en su propia casa y duerme todas las noches sobre las cenizas. Vayamos a la parte del nudo. Regresemos a “El Rey Puerco”. Este rey está condenado a vivir con esa apariencia de puerco hasta que una mujer lo ame sin importar su aspecto. Ya ha pasado por dos esposas que lo han despreciado y se encuentra en su tercer matrimonio. ¿Será que acaso esta tercera doncella podrá lograr lo que las otras no pudieron? ¿Podrá romper la maldición que acecha al rey? Este nudo se forjó de una manera magistral con la historia de las dos esposas previas que no pudieron con el asco que le tenían a su esposo, a pesar de que era un noble lleno de riquezas. ¿Habrán sentimientos de amor y suerte que puedan sostenerse en esta tercera esposa para que el rey salga de su mala ventura? Es el momento en que Aristóteles nos dice que tenemos que desarrollar un desenlace. Y Straparola lo logra de una manera intrincada y estética.³²

²⁸ Gianfrancesco Straparola, *Las noches agradables: Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Lemir 21, 2017)

²⁹ Giambattista Basile, *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos* (Madrid, Siruela, 2019)

³⁰ Charles Perrault, *Cuentos de Mamá Ganso* (Ciudad de México, Porrúa, 2014)

³¹ Jacob y Wilhelm Grimm, *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019)

³² Gianfrancesco Straparola, “El Rey Puerco” en *Las noches agradables: Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Lemir 21, 2017) 309-315.

Cuentos de hadas con finales trágicos son “La Vieja Desollada”, “El Pescador y su Mujer” y “El Soldadito de Plomo”, entre muchos otros.

Propp maneja “cuento de hadas” y “cuento maravilloso” como sinónimos. Aristóteles sostiene que el mito tiene su sentido etimológico de “relato maravilloso”.³³

Con la parte de la tragedia, como ya se ha mencionado anteriormente, Straparola y Basile cumplen con incluir prácticamente todas sus partes a excepción del *éxodo* y del *estásimon*. Si bien es cierto que la tragedia es una representación, tiene que escribirse para que los actores puedan memorizar sus diálogos. No hay coro. Pero a pesar de eso, los cuentos también son escritos y llevan en su descripción, sobre todo en estos autores italianos, la presencia de la música, verso y métrica que son características de la tragedia. De esta manera, podemos decir que se cumple nuestra hipótesis.

1.4 Straparola y Basile: Los Italianos

Gianfrancesco Straparola



³³ Helena Beristáin, 337.

Gianfrancesco Straparola da Caravaggio o también conocido como Giovanni Francesco nació en Caravaggio, en una localidad al sur del Bérghamo en Lombardía en 1480. De su vida, hay poca información, pero se dice que su nombre literario podría provenir de una persona del círculo de Ottaviano María Sforza, obispo de Lodi, quien residía en Murano, cerca de Venecia.³⁴ Sus compilaciones y cuentos de hadas originales fueron presentados bajo el título de *Le piacevole notti* dividida en dos partes: la primera, en 1550 y la segunda, en 1553, ambas en Venecia y con gran éxito. Straparola se encargó de presentar su trabajo siguiendo el estilo literario de Giovanni Boccaccio en *El Decamerón*,³⁵ con las 73 historias que contiene, siendo 14 catalogadas como cuentos de hadas en toda la extensión de la palabra. Con el tiempo, esta obra terminó siendo conocida como *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, haciendo alusión a la tertulia que se da entre la narración de cada historia o cuento donde trece doncellas y jóvenes están oyendo música, conversando, dando moralejas y flirteando durante trece noches consecutivas.

Algunas de sus fuentes como compilador fueron las *Gesta Romanorum*, la *Leyenda Áurea* de Jacopo da Vorágine, los *Reales de Francia*, la obra de Giovanni Boccaccio, Franco Sacchetti y Morlini.³⁶ De éstos últimos extrajo el elemento fantástico para sus cuentos de hadas, el cual plasmó en “El Rey Puerco”, primera versión de “La Bella y la Bestia”, “*Blancabella*”³⁷, “*Giovannini* buscó la muerte”, “El Rubí Maravilloso”, “La Bella Prisionera”, “El Bosque de Ajos”, entre otros relatos.

Se cree que su mecenas fue el obispo de Lodi. Contar con uno en aquella época era algo muy importante porque se formaba un vínculo entre el escritor y el amante de las artes: una simbiosis en la cual, ambos salían beneficiados. Además, no olvidemos que el apellido Sforza era y sigue siendo muy reconocido, como un símbolo de poder, estatus y nobleza italiana.

Straparola murió en 1557 en el mismo lugar que lo vio nacer e influyó en escritores como Giambattista Basile, Charles Perrault y Molière.

³⁴ “Gianfrancesco Straparola”, Wikipedia, accesado el 14/08/2021.

https://es.wikipedia.org/wiki/Gianfrancesco_Straparola,

³⁵ Giovanni Boccaccio, *El Decamerón* (México, Editorial Época, 1973)

³⁶ “Gianfrancesco Straparola”, accesado el 14/08/2021.

³⁷ En el italiano, debería ser *Biancabella* en lugar de *Blancabella*, pero pusimos el nombre tal cual está en el libro que usamos de referencia.



Giambattista Basile



Giambattista Basile nació en Nápoles en 1575. Siendo joven, se enroló al servicio de Venecia, permaneciendo un tiempo de guarnición en Candía y en 1607, se embarcó en la flota de Giovanni Bembo cuando parecía que iba a estallar la guerra entre la Serenísima y España. Posteriormente, regresó a Nápoles y entró en la corte del príncipe de Stigliano Carafa y tras mudarse con casi todos los miembros de su familia a Mantua, en 1613, en calidad de gentilhomme

y familiar del duque Vincenzo Gonzaga y recibir mecenazgos y honores, regresó a su patria donde frecuentó las cortes de los Caracciolo, los príncipes de Avelino y del duque de Alba. Desempeñó, de vez en cuando, el oficio de gobernador regio o feudal y en esta calidad residió en Montemarano, Zungoli, Lagonegro, Amberes y Giugliano donde finalizó sus días y fue enterrado el 23 de febrero de 1632.³⁸

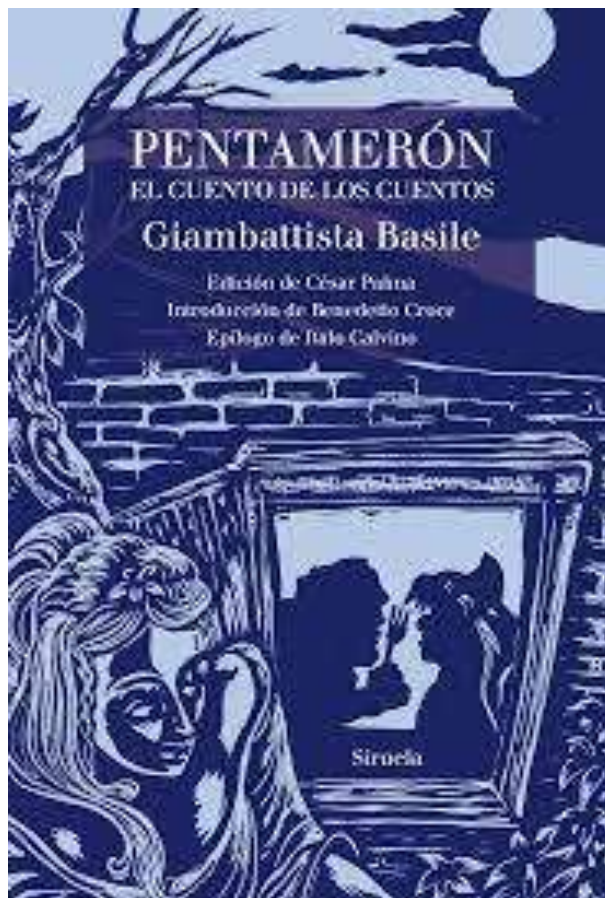
Su obra literaria se resume en odas y composiciones de argumento cortesano, escritas en forma tensa y rebuscada, a la sazón de la moda. Versificaba tanto en italiano como en español. Sus escritos están llenos de gran rectitud, bondad, sed de justicia, ricos de afectos, añoranzas, nostalgias con una tendencia a la tristeza que en ocasiones llega al pesimismo y al malestar frente a las cosas humanas. Con su costumbre de observar y reflexionar sobre los hechos que ocurrían, se fue convirtiendo en un moralista, “presto a prorumpir en la invectiva, a esbozar retratos satíricos, a reconvenir y a poner en guardia; y pese a todo, en esta acritud censora, anidaba siempre en el fondo de su corazón la adoración por la bondad, por la probidad, por el ingenuo candor y el cariño por su ciudad natal y por sus antiguas costumbres y el amor por las antiguas canciones y el interés, entre sentimental y curioso, por las fábulas que contaban las mujeres del pueblo y por los proverbios y las palabras con que expresaban su conocimiento por la vida y, sobre todo, poseía el alma musical y en la música advertía la armonía de las cosas, hallando en ella la belleza y la moralidad del hombre”.³⁹

Basile recopiló en una especie de *El Decamerón* de Boccaccio el tesoro de las fábulas, cuentos o relatos más populares que se contaban en Nápoles: un “pentamerón” porque los relatos serían 50 y quedarían divididos en cinco jornadas, al cual le dio el título de *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de' peccerille*, lo que no significaba, tomado al pie de la letra, que estuviese compuesto para niños. Estaba dirigido para hombres literatos, expertos y navegantes que supieran entender y apreciar las cosas complicadas e ingeniosas y para las academias napolitanas. El popularmente conocido como *Pentamerón: El Cuento de los Cuentos* se encarga de narrar los relatos tradicionales del pueblo y su subjetividad fue la condición necesaria para que la materia de esos cuentos se convirtiera en una obra de arte.

³⁸ Giambattista Basile, *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos* (Madrid, Siruela, 2019) 11-12.

³⁹ Giambattista Basile, 15.

Basile se encarga de plasmar una fantasía plástica muy concreta y pormenorizada juntos con sentimientos de turbación, compasión, admiración y aversión como en “La gata Cenicienta”, “La Vieja Desollada”, “*Petrosinella*”⁴⁰, “La Esclavita”, “Los Dos hermanos”, “Sol, Luna y Talía”, entre otros. Cabe destacar que siguió los pasos de Straparola al proponer su propia versión de “El Bosque de Ajos” y es poseedor de las primeras versiones de “Rapunzel”⁴¹ y “La Bella Durmiente” (“*Petrosinella*” y “Sol, Luna y Talía”, respectivamente).



⁴⁰ “*Petrosinella*” viene de un arcaísmo que significa “perejil” en italiano.

⁴¹ “Rapunzel” viene de “ruiponce” o “rapónchingo” que es una planta de flores azules o violetas en forma de campana con fruto.

1.5 Perrault y los Hermanos Grimm

Charles Perrault



Charles Perrault nació en París, Francia el 12 de enero de 1628, hijo de un abogado del Parlamento. Hizo sus primeros estudios en el famoso Colegio Beauvois y, desde muy joven, le sedujeron las letras y compuso versos. Le atraían la Filosofía y la Historia. Concluyó la carrera de Derecho en 1651 y consiguió merecer el patrocinio de Colbert, el ministro del rey Luis “*El Grande*”, quien le confió honrosos puestos a los que acabó por renunciar para entregarse a su afición literaria.

Su influencia vino de Basile Racine, Corneille, Molière, y La Fontaine. Aunque se dice que su obra más importante fue *Apología de la religión cristiana*, la cual dejó sin terminar, debido a su muerte, Perrault ha pasado a la historia por *Contes de Ma Mère l’Oye* o *Cuentos de Mamá Ganso* que “es toda una deliciosa estampa evocadora de un viejo romance en que esa mamá oca de la fábula convoca a sus patitos para relatarles aleccionadoras historias y prevenirlos sobre las asechanzas de la vida”.⁴² Estos cuentos fueron escritos para divertir a los niños aunque Perrault no dejó de pensar también en los que ya no lo eran.

Su narración es de un estilo apropiado, sencillo y sabio. Cada relato contiene al final una moraleja en verso. Siendo un académico, desciende de su sitio para “emplear el lenguaje de las

⁴² Charles Perrault, *Cuentos de Mamá Ganso*, Porrúa, Ciudad de México, 2014, p. XIII

nanas o nodrizas de sencilla ingenuidad, con lo que conquista al público europeo de su tiempo... y de todos los lugares, ya que esos cuentos son de todo el mundo porque nos descubren nuevos horizontes de arte, de moral, de poesía y de filosofía”.⁴³

Perrault recogió relatos de los oídos de los viejos de distintos rincones europeos y de Francia. Entre los más famosos se encuentran “La Bella Durmiente del Bosque”, “Caperucita Roja”, “Barba Azul”, “El Gato con Botas”, “La Cenicienta” y “Riquete, El del Copete”. Murió en París en 1703.



Los Hermanos Grimm



⁴³ Charles Perrault, XIII- XIV.

En la Alemania del siglo XVIII, nacieron en el condado de Hanau, Jacob en 1785 y Wilhelm en 1876 en el seno de una familia de medianos recursos. Al fallecer su padre, cuando eran muy niños, dejó a la familia en condiciones precarias, pero gracias a una tía materna que ocupaba el puesto de dama de compañía en la corte, los dos hermanos pudieron recibir educación en la escuela pública de Kasel y después en la de Marburgo, donde ambos estudiaron Derecho. Como un dato curioso, cabe destacar que ambos hermanos nunca se separaron en la vida.

Mientras estudiaban, ambos se ganaron apodos. Jacob era “*El Científico*” y Wilhelm era “*El Poeta*”. Los dos querían encontrar vestigios referentes al pasado remoto de los pueblos germánicos para recobrar algunas formas de poesía y leyenda primitivas. Idearon el plan de recorrer Alemania para acercarse al pueblo y “oír de viva voz los cuentos y relatos populares, a pesar de estar convencidos que tendrían cambios inevitables, sufridos en el curso de su prolongada transmisión oral”.⁴⁴ Los Grimm consideraban que esa compilación sería un servicio a la historia literaria de su patria y una ocasión para que la poesía que animaba esos cuentos fuera conocida plenamente. Jacob, en un inicio, afirmaba que no estaría escrito para los niños pero que, si les gustaba, sería aún mejor. Wilhelm pensó que “las personas más graves y cargadas en años podían considerarlo importante desde el punto de vista de la poesía, de la mitología y de la historia”.⁴⁵

Los lugares que proporcionaron mayor material fueron dos distritos de Hessel: Hanau y Niederzwehren, una aldea donde una mujer de más de 50 años, dotada de una gran memoria, les relató muchísimos cuentos en su posada. Se los contó dos veces: la primera, de manera libre y en tono normal; la segunda, despacio para dar tiempo a los hermanos de poder escribir con toda la fidelidad posible. Otros habitantes de la región también dieron su aportación y cuanto más vulgar era la persona que hacía el relato, más atención le prestaban porque consideraban que la espontaneidad era clave.

Entre 1812 y 1814, los hermanos entregaron al público su obra *Kinder und Hausmärchen* o *Cuentos de la Infancia y del Hogar* en cuyo “Prólogo” hicieron las siguientes aseveraciones:

“En el interior de estas obras se encuentra la misma pureza por la que los niños nos parecen tan encantadores y felices...”

⁴⁴ Jacob y Wilhelm Grimm, *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019) X.

⁴⁵ Jacob y Wilhelm Grimm, XI.

“No hemos añadido nada de nuestra cosecha, ni hemos intentado embellecer ninguna situación o rasgo de la tradición, sino que nos hemos esforzado en reproducir su contenido, tal como nos ha sido transmitido...”⁴⁶

La tradición oral fue la que dio el material esencial, el tono y el estilo que resalta por su uniformidad a pesar de los diferentes asuntos. La redacción es llevada “a cuatro manos”, es decir, en conjunto, lo que incrementa el nivel de dificultad. Sí tuvo que haber alteraciones, censura, supresión de moralejas y detalles repulsivos. En estos cuentos se encuentra presente la influencia clara de Giambattista Basile y de Charles Perrault, tomando sus versiones y alterándolas para “alemanizarlas”. Sus cuentos también tienen un tinte romántico y son los más leídos y recordados por antonomasia.

Jacob murió en Berlín, Alemania, el 20 de septiembre de 1863, después de la muerte de su hermano Wilhelm, quien falleció el 16 de diciembre de 1859. Su legado fue gigante y lo podemos constatar en cuentos como “Pulgarcito”, “Blancanieves”, “La Cenicienta”, “La Bella Durmiente del Bosque”, “Blancanieves y Rojaflor”, “Los músicos de Bremen”, “El Gato con Botas”, “Los Seis Cisnes”, “Las Tres Plumas”, “La Dama y el León”, entre muchos más.

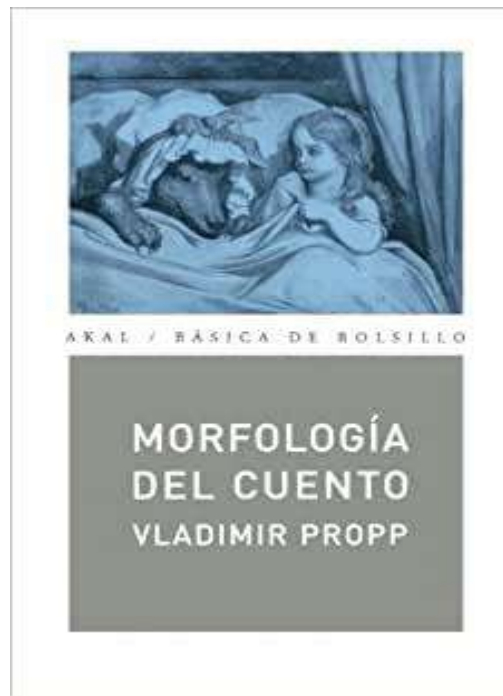


⁴⁶ Jacob y Wilhelm Grimm, XIII.

CAPÍTULO 2

NARRATOLOGÍA Y SEMIÓTICA DE LOS CUENTOS DE HADAS

2.1 La Morfología del Cuento de Propp



Así como hay universales, tenemos que establecer géneros a la hora de analizar los cuentos de hadas. Lo más sencillo sería eso, clasificarlos como tales. Pero no es tan simple. “Son numerosas las obras... o artículos de revistas consagrados a la cuestión de los géneros y... es llamativa la diversidad de términos empleados (género, tipo de texto, modo, registro) sin que remitan a nociones diferentes”⁴⁷.

⁴⁷ Patrick Charaudeau, “Los géneros: Una perspectiva socio-comunicativa” en *Lingüística Iberoamericana: Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas, teorías y análisis* (Madrid, Iberoamericana Vervuert, 2012) Vol. 52, 19.

El género es una tentativa de distinguir diferentes formas de escribir. Se aplican criterios relacionados con la forma, otros con las reglas a seguir, el contenido, el período histórico y el agenciamiento para superponerlos y mezclarlos. Así, los géneros constituyen una orientación más que necesaria para pensar, reconocer y distinguir la obra entre las diversas producciones literarias existentes. Por tanto, el género literario es una reconstrucción a posteriori.

Las categorías son aquellas que se clasifican según sus propiedades y en función de la finalidad y lo que hace que un mismo libro pueda encontrarse en diferentes clasificaciones. Debido a ello, hay textos que muestran un modo de organización predominante pero no es suficiente para determinar el género al que pertenecen.

Actualmente, los cuentos de hadas se clasificarían como Género Infantil. Sin embargo, no estamos de acuerdo. Las versiones que conocemos han sido censuradas, mutiladas, adaptadas y no tienen nada que ver con los originales. Es por eso que también estamos tratando de rescatar a Straparola y Basile del olvido y de recoger los pedazos censurados de Grimm. Pero para propósitos de clasificación, recurriremos a Vladimir Propp (1895-1970), antropólogo y lingüista ruso, dedicado a los cuentos maravillosos y a la Clasificación ATU de cuentos y fábulas.

Propp, en *Morfología del Cuento*, hace una clasificación de 31 funciones en los cuentos para poder identificarlos más rápidamente la cual es la siguiente. De cada una, daremos un ejemplo de un cuento de alguno de nuestros compiladores para mostrar el efecto.

1. **Alejamiento:** Uno de los miembros de la familia se aleja. El ejemplo que daremos es el de “Caperucita Roja”⁴⁸ de los Hermanos Grimm: La niña querida y mimada de su abuela, que es obsequiada con una gorrita de terciopelo rojo, es enviada por su madre al bosque con alimentos para llevárselos a su abuela que está enferma. Si no hubiera ocurrido este alejamiento de la casa materna, el cuento ni siquiera tendría un inicio.

2. **Prohibición:** Recae una prohibición sobre el héroe. Tomemos a “La Cenicienta”⁴⁹ de Perrault: la chica, a pesar de que hay una invitación para un baile real, le es prohibido que asista de manera tajante, poniendo de pretexto que está “tiznada”.

⁴⁸ Jacob y Wilhelm Grimm, “Caperucita Roja” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019) 70-72.

⁴⁹ Charles Perrault, “La Cenicienta” en *Cuentos de Mamá Ganso* (Ciudad de México, Porrúa, 2014) 101-107.

3. **Transgresión:** La prohibición es transgredida. Nos sirve muy bien el cuento anterior: el hada madrina aparece y con ayuda de magia y cosas que están a su alrededor, hace posible que Cenicienta acuda al baile real. Desde luego, el precio es que la magia terminará a la media noche.⁵⁰

4. **Conocimiento:** El antagonista entra en contacto con el héroe. Tomaremos de ejemplo “*Blancabella*”⁵¹ de Straparola: la joven, que tiene como hermana a una serpiente que la convierte en una belleza esplendorosa y de cuyos cabellos, al peinarlos, salen joyas preciosas, se convierte en la esposa de Don Fernando, rey de Mantua, y al conocer a la comadre de éste, quien quería casar a su hija con Don Fernando, decide tomar venganza, mandando a cortarle las tetas⁵² y sacarle los ojos, aprovechando que su compadre ha salido de viaje. Podemos notar, que no sólo la comadre entra en contacto con la heroína, sino que ya tiene un plan que ejecutará por coraje y envidia de que sus planes no salieron como quería debido a la belleza de *Blancabella*.

5. **Información:** El antagonista recibe información sobre la víctima. Utilizaremos de ejemplo “Sol, Luna y Talía”⁵³ de Basile: la ogresa, esposa del rey que ha estado viendo a Talía por varios años, que la despertó de su sueño y con quien engendró dos mellizos con ella, Sol y Luna, se entera que ha sido engañada y descubre que su esposo planea casarse con Talía. Sin embargo, ella, con esta información, secuestra a Talía y sus hijos para comérselos en venganza por haber sido traicionada por su aún marido.

6. **Engaño:** El antagonista engaña al héroe para apoderarse de él o de sus bienes. Citaremos a “Barba Azul”⁵⁴ de Perrault: al ser un hombre muy rico, pero no conseguir el afecto de ninguna de las dos hijas de su vecina que era de alto linaje, decide engañarlas y persuadirlas con una actitud recta, bondadosa, amable, además de una semana de recreo, caza, pesca, baile, banquetes y fiestas sin límite hasta que una de las hijas considera que alguien así de dadivoso,

⁵⁰ Charles Perrault, 101-107.

⁵¹ Gianfrancesco Straparola, “*Blancabella*” en *Las noches agradables: Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Lemir 21, 2017) 363-372.

⁵² Se utilizó el término de “tetas” porque es el que el compilador usó. Pudo haberse suavizado con la palabra “senos”, estamos conscientes, pero no quisimos alterar la palabra original.

⁵³ Giambattista Basile, “Sol, Luna y Talía” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos* (Madrid, Siruela, 2019) 431-434.

⁵⁴ Charles Perrault, “Barba Azul” en *Cuentos de Mamá Ganso* (Ciudad de México, Porrúa, 2014) 77-83.

no puede ser malo sólo por tener barba azul y decide casarse con él. Desde luego, este engaño, lo pagará muy caro después al darse cuenta que sólo fue víctima de una treta.

7. **Complicidad:** La víctima es engañada y ayuda así a su agresor a su pesar. De ejemplo tenemos a “Blancanieves”⁵⁵ en la versión de los Hermanos Grimm: Blancanieves es detestada por su madrastra por ser más bella que ella y envía a su hijastra junto con un cazador al bosque. Pero el cazador tiene la orden de asesinarla. Cuando éste le va a clavar el cuchillo, Blancanieves se da cuenta y se echa a llorar, suplicando misericordia. El cazador se da cuenta que no puede asesinar a Blancanieves tras haberla engañado, llevándola al bosque con mentiras y le dice que huya. La protagonista le pregunta qué hará cuando la reina le pregunte por su corazón. Entre ambos deciden que el cazador debe entregar el corazón de un jabalí pequeño y que Blancanieves debe huir y jamás volver al palacio para no suscitar sospechas. De esta manera, los dos se hacen cómplices para salvar sus vidas.

8. **Fechoría:** El antagonista causa algún perjuicio a uno de los miembros de la familia. Haremos notar el cuento de los Hermanos Grimm, titulado “Los Seis Cisnes”⁵⁶ donde un rey se casa con la hija de una bruja en segundas nupcias. Sin embargo, tenía siete hijos, seis niños y una niña y los mantenía ocultos en un castillo en el bosque. Los visitaba con la ayuda de un ovillo que le había dado un hada. Es entonces cuando la nueva reina, celosa de sus hijastros, encanta unas camisitas, busca el ovillo y les pone a los niños las prendas, convirtiéndolos en cisnes, para así, librarse de sus hijastros para siempre. Pero olvida a la niña, lo cual vendría a ser, posteriormente, su gran error.

9. **Mediación:** La fechoría es hecha pública, se le formula al héroe una petición u orden, se le permite o se le obliga a marchar. Tomaremos de ejemplo el cuento de “La Pulga”⁵⁷ de Basile: un rey sumamente aburrido, sumido en el tedio, se encariña con una pulga y la cría hasta que engorda y crece del tamaño de un toro, pero muere. Le tiene tanto cariño al cadáver de la pulga que se olvida que su hija ya está en edad de casarse y, sin pensar en lo mucho que puede perjudicarla, decide que cualquiera que adivine a qué animal pertenece la piel que estará

⁵⁵ Jacob y Wilhelm Grimm, “Blancanieves” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019) 36-43.

⁵⁶ Jacob y Wilhelm Grimm, “Los Seis Cisnes” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019) 166-169.

⁵⁷ Giambattista Basile, “La Pulga” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos* (Madrid, Siruela, 2019) 77-82.

colgada al lado suyo, tomará la mano de su hija. Todos los príncipes de varios reinos lo intentan, médicos, plebeyos, pero nadie lo hace hasta que un ogro tosco, feo y mugriento, dice que pertenece a una pulga. El rey no puede creer que tiene que cumplir con su promesa de darle a su preciosa hija al ogro, pero no tiene otra alternativa y ordena a su heredera, marcharse y desposarse con el horrible ogro. Basile muestra cómo se le puede tener más afecto a un animal que a un hijo.

10. **Acceptación:** El héroe decide partir. Hay muchos cuentos donde se encuentra esta función, pero tomaremos de ejemplo “Las Tres Plumas”⁵⁸ de los Hermanos Grimm: Lelo, junto con sus otros dos hermanos, son llamados por su padre, el rey, quien para decidir quién de los tres le sucederá, echa al aire tres plumas para decidir hacia qué parte del mundo debe ir cada uno para ir en busca de la primera misión. Es así como Lelo encuentra su camino, gracias a una pluma.

11. **Partida:** El héroe se marcha. Seguiremos de ejemplo con el mismo cuento anterior. Lelo ve que su pluma lejos de volar, se cae muy cerca de él y se queda en el palacio puesto que no tiene que ir muy lejos, pero esto no impide que no haya una partida: al lado de donde cae la pluma, hay una puertecilla, una escalera, otra puerta y un sapo gordo rodeada de pequeños sapitos. Podemos entender, que aún, dentro del palacio, tuvo que hacer un viaje, quizás más largo que el de sus hermanos para poder llegar con el sapo.

12. **Prueba:** El donante somete al héroe a una prueba que le prepara para la recepción de una ayuda mágica. Podemos dar de ejemplo el cuento de Perrault titulado “Las Hadas”⁵⁹: Una viuda tiene dos hijas, la menor que es muy amable y la mayor que es sumamente grosera pero que es su consentida. El hada del bosque decide ponerlas a ambas a una prueba para probar la amabilidad y bondad que existe en su corazón para otorgarles una gracia. A la menor se le obliga marchar todos los días a hacer dos viajes diarios a la fuente que está a milla y media de la casa para traer un cántaro lleno de agua mientras que la mayor no tiene que hacerlo. El hada decide disfrazarse ante ella de una mendiga y le pide agua de beber.

13. **Reacción del héroe:** El héroe supera o falla la prueba. Siguiendo con el mismo cuento anterior, la reacción de la hija menor, es limpiar el cántaro y sostenerlo para que la mendiga

⁵⁸ Jacob y Wilhelm Grimm, “Las Tres Plumas” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019) 182-184.

⁵⁹ Charles Perrault, “Las Hadas” en *Cuentos de Mamá Ganso* (Ciudad de México, Porrúa, 2014) 95-98.

pueda beber toda el agua que quiera. Una vez que el hada comprueba la amabilidad que hay en ella, decide concederle la gracia de que cada vez que hable, de su boca saldrán flores y piedras preciosas, superando así la prueba. La madre, al ver aquella maravilla, decide enviar a la hija mayor que a regañadientes, toma una vasija de plata y en lugar de hallar a la mendiga para que le otorgue la misma gracia que a su hermana, se encuentra al hada completamente engalanada que le pide agua. La muchacha se enfada y se la niega. Al ver esto, el hada se da cuenta que sólo hay egoísmo en su alma por lo que falla la prueba y le otorga la gracia de que de su boca sólo salgan sapos y culebras cada vez que hable.

14. **Regalo:** El héroe recibe un objeto mágico. Usaremos de ejemplo “El Gato con Botas”⁶⁰ en la versión de Perrault: si bien un gato es un animal y no un objeto, si podemos decir que este gato tiene una peculiaridad mágica que es la de poder hablar, ser inteligente y pedir calzarse unas botas como única cosa para cambiar el destino de su infeliz amo quien recibe al gato como herencia, ya que sus hermanos reciben a la muerte del padre un molino y un asno, por lo que el muchacho cree que es bastante desafortunado sin imaginar que ese gato mágico le cambiará la vida.

15. **Viaje:** El héroe es conducido a otro reino, donde se halla el objeto de su búsqueda. Este cuento que tomaremos de ejemplo, es un continuo viaje de la protagonista en busca de su amor, de su príncipe y el cual no es muy conocido dentro del amplio repertorio de los Hermanos Grimm. Se trata de “La Dama y el León”⁶¹: la dama es separada de su esposo por un rayo de sol y han pasado muchísimas calamidades, una princesa toma al esposo en brazos y se lo lleva volando en un buitre. La dama tiene que hacer un largo viaje para llegar al reino diciendo la frase: “Dondequiera que soplen los vientos, yo iré tras él y cuando canten los gallos, le buscaré y le encontraré”⁶².

16. **Lucha:** El héroe y su antagonista se enfrentan en combate directo. Pondremos de ejemplo “*Petrosinella*”⁶³ de Basile: la protagonista, junto con su amado, se ven obligados a huir de la ogresa y ésta los persigue por lo que se ven enfrascados en una pelea para poder escapar.

⁶⁰ Charles Perrault, “El Gato con Botas” en *Cuentos de Mamá Ganso* (Ciudad de México, Porrúa, 2014) 87-92.

⁶¹ Jacob y Wilhelm Grimm, “La Dama y el León” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019) 241-246.

⁶² Jacob y Wilhelm Grimm, 244.

⁶³ Giambattista Basile, “*Petrosinella*” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos* (Madrid, Siruela, 2019) 157-161.

Petrosinella arroja una primera bellota, provocando que un perro se lance contra su enemiga, pero ésta logra esquivarlo, dándole una hogaza de pan. Lanza una segunda bellota y sale un león feroz pero la ogresa desolla un burro, se pone encima su pellejo y asusta al animal, continuando con la persecución. *Petrosinella* se enfrenta con una tercera bellota de la cual sale un lobo, que, viendo a la ogresa como un burro, la devora, ganando finalmente así la batalla.

17. **Marca:** El héroe queda marcado. En este cuento que ponemos de ejemplo, el héroe queda marcado de manera doble: se trata del cuento de “Riquete, El del Copete”⁶⁴, donde la reina da a luz al protagonista y éste es tan feo y mal formado que se duda de que en realidad tenga forma humana. Sin embargo, un hada asegura que no dejaría de ser agradable y con mucho ingenio. Además, lo marca con un don: dotar de ingenio a la persona a quien él quisiera más en el mundo.

18. **Victoria:** El héroe derrota al antagonista. Nos parece muy justo poner el siguiente cuento en esta función porque la victoria no es nada más la muerte del antagonista. También puede ser la humillación, la jugarreta, la burla y hacer que se quede inmóvil, en “*jaque mate*”. Usaremos a “Pulgarcito”⁶⁵ en la versión de Perrault: El ogro cree que no sólo devorará a Pulgarcito, sino que también se comerá a sus hermanos, pero nuestro protagonista es tan brillante que consigue su primer gane cuando cambia los sombreros de sus hermanos por las coronas de las hijas del ogro mientras duermen para que éste devore a sus propias hijas y se sienta devastado por su error. Consigue su segunda victoria al escapar y esconder a sus hermanos y robarle al ogro, mientras dormía, las botas de siete leguas que ayudaban a caminar grandes trancos. Llega su tercera victoria cuando regresa a la casa del ogro con las botas y engaña a la esposa, diciéndole que el ogro lo ha mandado por todo su oro y plata, ya que unos ladrones han jurado matarlo si no les da su tesoro y la ogresa le cree, siendo así que Pulgarcito deja perdido al ogro en el bosque y se lleva todo su dinero. Un gran ingenio el que muestra el protagonista, sin duda.

19. **Enmienda:** La fechoría inicial es reparada. Para esta función, volveremos al cuento donde dimos el ejemplo de *Fechoría* que fue el de “Los Seis Cisnes”⁶⁶ de los Hermanos Grimm: la

⁶⁴ Charles Perrault, “Riquete, El del Copete” en *Cuentos de Mamá Ganso* (Ciudad de México, Porrúa, 2014) 111-117.

⁶⁵ Charles Perrault, “Pulgarcito” en *Cuentos de Mamá Ganso* (Ciudad de México, Porrúa, 2014) 121-130.

⁶⁶ Jacob y Wilhelm Grimm, “Los Seis Cisnes” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019) 166-169.

niña de la cual se olvidó la madrastra de convertirla en cisne con la camisita, se ve obligada a cumplir una difícil misión, la cual contaremos más adelante. Sin embargo, la fechoría de la madrastra es enmendada cuando se revela que ésta es la causante de que los hijos del rey desaparecieran y de que se inculpara a la niña, ahora mujer, como una bruja a la que iban a quemar en la hoguera. Al saberse la verdad, la cruel madrastra, es quemada en el fuego.

20. **Regreso:** El héroe vuelve a casa. Usaremos el cuento de “Pulgarcito” de Perrault de nuevo: después de las tres victorias que el protagonista se lleva ante el ogro, regresa a casa, con todo el tesoro del ogro donde es recibido con gran alegría por toda su familia con la seguridad de que podrán vivir holgadamente por el resto de sus días.

21. **Persecución:** El héroe es perseguido. Queda perfectamente ejemplificada la función junto con la de *Lucha* en el caso de “*Petrosinella*” donde es perseguida por la ogresa.

22. **Socorro:** El héroe es auxiliado. Para esta función, citaremos como ejemplo el cuento de los Hermanos Grimm de “Blancanieves y Rojaflor”⁶⁷: un oso que parece ser muy temible, les pide a las hermanas que lo socorran durante el invierno porque hace mucho frío y les demuestra que es de buen corazón y se gana que ambas le permitan permanecer en su casa, le den alimento y pase ahí todas las noches mientras dura la temporada invernal. Cuando ésta termina, el oso les agradece su ayuda y les dice que tiene que irse durante el verano para proteger su tesoro. Posteriormente, las hermanas se encuentran con un enano que es grosero y nunca les agradece su ayuda cuando está en necesidad y que siempre está cargando un costal con oro y piedras preciosas. Finalmente, el oso aparece y el enano se las ofrece para que le perdone la vida. Le dice que se las coma en lugar suyo. El oso enfurece y mata al enano, revelándose entonces que el oso era un príncipe que estaba bajo un encantamiento y que el tesoro del enano, en realidad pertenecía al príncipe. Gracias al socorro que las hermanas le brindaron durante el invierno, el príncipe contrae matrimonio con Blancanieves y Rojaflor lo hace con su hermano.

23. **Regreso de incógnito:** El héroe regresa, a su casa o a otro reino, sin ser reconocido. Para esta función, utilizaremos otro cuento de los Hermanos Grimm, “La Dama de las Nieves”⁶⁸:

⁶⁷ Jacob y Wilhelm Grimm, “Blancanieves y Rojaflor” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019) 98-102.

⁶⁸ Jacob y Wilhelm Grimm, “La Dama de las Nieves” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019) 289-291.

una viuda tiene dos hijas, pero quería más a la mala y fea porque ella era su hija de verdad y la otra era su hijastra y la trataba como criada, teniéndola todo el día junto al pozo, hilando. Sin embargo, ocurre que la niña mancha el uso con su sangre y se le cae al agua y la madrastra, enojada, la manda a que lo saque. La niña se tira al pozo y cuando despierta, se encuentra en una hermosa pradera donde saca unos panes que se estaban quemando, cosecha unas manzanas que ya estaban maduras y se encuentra con una vieja llamada Doña Holle que le pide que se quede con ella, que la tratará muy bien. Lo único que le pide a cambio es que le haga bien la cama y mueva con fuerza el colchón hasta que las plumas hayan salido volando porque su verdadera identidad es la Dama de las Nieves y cuando salen volando las plumas de su cama es cuando nieva en la tierra. La niña le sirve muy bien a Doña Holle pero termina extrañando su hogar por lo que la dama asiente a que ella vuelva a su hogar, le regresa su uso y cuando la puerta se abre, cae sobre ella una lluvia de oro, quedando cubierta del material de pies a cabeza. Cuando vuelve a casa, ni su madrastra ni su hermana pueden reconocerla en un primer intento por lo bella que se ve y por la gran recompensa que la Dama de las Nieves le ha dado por haberla ayudado hasta que revela su identidad.

24. **Fingimiento:** Un falso héroe reivindica los logros que no le corresponden. Para esta función, utilizaremos el cuento de los Hermanos Grimm, “El Pájaro Grifo”⁶⁹: un rey tenía una hija muy enfermiza y un hada le dice que para que recupere la salud, debe comer una manzana. Un buen campesino, padre de tres hijos, les habla del caso y se dirige al mayor, diciéndole que lleve manzanas al palacio para que la princesa recobre la salud y se case con ella. Pero Carlos gustaba de burlarse del prójimo y mientras se dirigía con las manzanas, se encuentra con un enano que le pregunta lo que lleva en la cesta. Carlos le miente y le dice que son patas de rana. El enano se molesta, pues sabe que le está mintiendo y decide que las manzanas se convertirán en patas de rana. Esto enfurece al rey y Carlos no puede creer lo que pasó. Al segundo hermano le pasa algo parecido por mentirle al enano y recibe el mismo reproche, acusándolo de embustero al igual que su hermano mayor. Aquí observamos que, por tratar de fingir ante el prójimo, aunque la intención sea buena, se convierten en falsos héroes y tratan de reivindicar logros que no les corresponden por ser mentirosos.

⁶⁹ Jacob y Wilhelm Grimm, “El Pájaro Grifo” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019) 12-22.

25. **Tarea difícil:** Se propone al héroe una difícil misión. Como dijimos anteriormente, retomaremos la misión difícil, al borde de lo imposible que tiene que enfrentar la protagonista de “Los Seis Cisnes”: al ver convertidos a sus hermanos en cisnes por las camisitas encantadas de la madrastra y verlos volar, decide buscarlos y los encuentra, dándose cuenta que de día son cisnes y por la noche, se vuelven a convertir en humanos. Les pregunta cómo puede desencantarlos y la misión es tener que estar seis años, sin hablar una sola palabra, sin reírte, sin hacer un solo sonido. Durante esos años debe hacerle a cada uno camisas con flores del campo, buscar la manera de tratarlas para hacerlas hilo. Si dijera una palabra o emitiera un sonido durante el proceso, se perdería todo y tendría que iniciar de nuevo. Es evidente, que la protagonista acepta el reto.

26. **Cumplimiento:** El héroe lleva a cabo la difícil misión. Seguimos con el ejemplo del cuento anterior. Como ya se mencionó antes, la protagonista acepta el reto y durante seis años, teje las camisas con flores del campo sin emitir ningún sonido. Se encuentra con un rey joven que se enamora de ella y se casan. Durante ese tiempo, ella sigue tejiendo y él piensa que es muda, pero no la cuestiona sobre las camisas. Sin embargo, se encuentran con la madrastra que la reconoce y se enoja al saberla casada con el rey y le pone trampas para que la crean bruja. Los jueces del reino y el propio esposo dudan de ella y la sentencian a morir en la hoguera, pero ella termina justo a tiempo las camisas de sus hermanos quienes llegan a su rescate y se convierten en humanos gracias a las camisas, cumpliendo su misión y pudiendo hablar después de seis largos años, logra salvarse.

27. **Reconocimiento:** El héroe es reconocido. Como ejemplo, daremos el cuento de “El Dragón”⁷⁰ de Basile: *Miuccio* tiene que afrontar, por las intrigas de una reina, varios peligros, de todos los cuales, merced a la ayuda de un pájaro encantado, se libra con honores. Al final, la reina muere y se descubre que *Miuccio* es hijo del rey, se le reconocen todos los logros que ha llevado a cabo, manda liberar a su madre, ésta se casa con la esposa del rey y *Miuccio* lo hace con el pájaro que, en realidad, era un hada.

28. **Desenmascaramiento:** El falso queda en evidencia. Aquí podemos volver con el clásico de “Caperucita Roja”: cuando el lobo se hace pasar por la abuela de Caperucita al ponerse la

⁷⁰ Giambattista Basile, “El Dragón” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos* (Madrid, Siruela, 2019) 345-352.

ropa de la anciana después de tragársela y meterse en la cama, engaña a la niña y se la come. Pero llega el cazador y sospechando que el lobo se ha comido a alguien, en vez de dispararle, le corta el abdomen con unas tijeras y rescata a Caperucita y a la abuelita, desenmascarando así a la “falsa abuela”.

29. **Transfiguración:** El héroe recibe una nueva apariencia. Recurrirémos de nuevo al cuento de “*Blancabella*” de Straparola: después de que la protagonista es mandada matar, sacar los ojos y cortar las tetas, pero sobrevive, se reencuentra con su hermana, la culebra y ésta la restaura aún más bella para que cuando vuelva a recuperar a su marido, no sea tan evidente su regreso y no corra peligro ante la comadre. Aunque es una nueva apariencia sutil, sí hay una transfiguración.

30. **Castigo:** El antagonista es castigado. Esta función es prácticamente de rigor en los cuentos de hadas porque es muy raro que el antagonista salga libre de sus fechorías. Junto con la función de *Boda*, es la función que acompaña al final o es el preámbulo del desenlace. Ejemplos de castigos ejemplares son el de la madrastra de “*Blancanieves*” de los Hermanos Grimm, “*Barba Azul*” y “*La Cenicienta*” de Perrault pero, probablemente, el más impactante se lo lleve “*La Vieja Desollada*”⁷¹ de Basile: el rey de Roccaforte se enamora de la voz de una vieja y engañado por un dedo chupado, la recibe en su lecho, pero al darse cuenta del embuste, hace que la arrojen por una ventana y la vieja queda colgada de un árbol donde es encantada por siete hadas, convirtiéndose en una hermosa joven. El rey se enamora de ella y la desposa. Pero la hermana de la antes vieja, envidiosa de su fortuna, no conforme con asistir a la boda y que su hermana la dejara llevarse lo que quisiera, insiste en saber el secreto de su nueva juventud. Su hermana, ya harta de tanta envidia, a pesar de dejarla llevarse lo que quisiera, le dice que se desolló. La vieja sale como loca del palacio y va a la barbería donde solicita que a cambio de todo lo que le dio su hermana, la desolle viva para que le salga una piel lozana y nueva. El barbero se resiste, pero al ver como insiste la anciana y el tesoro que le lleva, ejecuta el trabajo. El final y castigo es desgarrador porque la vieja hizo que se le ejecutara a sí misma su propio castigo por envidia y cuando el barbero termina de desollar el ombligo, no soporta el espectáculo, que la vieja haya perdido control de sus esfínteres y todavía esté hablando de la

⁷¹ Giambattista Basile, “*La Vieja Desollada*” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos* (Madrid, Siruela, 2019) 115-124.

belleza que tendrá y termina con su vida con un balazo por detrás. Honestamente, nos parece que es el peor castigo que ha tenido un antagonista, además de lo crudo que es el cuento, no sólo en la faceta del final sino qué tanto se puede llegar a hacer por envidia o por belleza.

31. **Boda:** El héroe se casa y asciende al trono.⁷² Probablemente, esta función junto con la de *Castigo* sea la que se presente más en los cuentos de hadas y la que también posea la de final. La mayoría de los cuentos terminan con esta función. De los que hemos mencionado aquí como ejemplo, podemos señalar “La Cenicienta”, “Sol, Luna y Talía”, “Blancanieves”, “Las Tres Plumas”, “Las Hadas”, “*Petrosinella*”, “El Dragón”, “Blancanieves y Rojaflor” y, desde luego, existen más.

Ahora bien, dentro de todo el corpus, hemos encontrado que el cuento que tiene la totalidad de las 31 funciones de Propp es el de “La Dama y el León” de los Hermanos Grimm, cuyo resumen se encuentra en el **Anexo A**. Hubiera sido muy fácil desarrollar todo el cuento, pero nos habríamos perdido de dar varios ejemplos de todos los compiladores puesto que esto no es una tesis exclusiva de cuentos de los Hermanos Grimm.



Por otro lado, el sistema ATU es una clasificación de fábulas y cuentos de hadas. Su primera versión fue del folclorista finlandés Antti Aarne en 1910. En 1928, el estadounidense Stith

⁷² Vladimir Propp, “Funciones de los personajes” en *Morfología del Cuento* (Madrid, Akal, 2009) 38-85.

Thompson lo amplió y pasó a llamarse Sistema Aarne-Thompson. Pero fue hasta el 2004 que el alemán Hans-Jörg Uther, continuó el trabajo y lo completó, dando como nombre final la Clasificación ATU o Aarne-Thompson-Uther, quedando de la siguiente manera:

I. Cuentos de animales:

- Animales salvajes (tipos 1 al 99)
- Animales salvajes y animales domésticos (100-149)
- El hombre y los animales salvajes (150-199)
- Animales domésticos (200-219)
- Pájaros (220-249)
- Peces (250-274)
- Otros animales y objetos (275-299)

II. Cuentos folclóricos ordinarios:

A. Cuentos de magia (300-749):

- Adversarios sobrenaturales (300-399)
- Esposo(a) u otro pariente sobrenatural encantado (400-459)
- Tareas sobrenaturales (460-499)
- Ayudantes sobrenaturales (500-559)
- Objetos mágicos (560-649)
- Poder o conocimiento sobrenatural (650-699)
- Otros cuentos de lo sobrenatural (700-749)

B. Cuentos religiosos (750-849)

C. Novelas o Cuentos románticos (850-899)

D. Cuentos del ogro estúpido (1000-1199)

III. Cuentos humorísticos:

- Cuentos acerca de tontos (1200-1349)
- Cuentos acerca de matrimonios (1350-1439)
- Cuentos acerca de una mujer (muchacha) (1440-1524)

- Cuentos acerca de un hombre (muchacho) (1525-1874)
- El hombre listo (1525-1639)
- Accidentes afortunados (1640-1674)
- El hombre estúpido (1675-1724)
- Chistes acerca de clérigos y órdenes religiosas (1725-1849)
- Anécdotas acerca de otros grupos de personas (1850-1874)
- Cuentos de mentiras (1875-1999)

IV. Cuentos de fórmula:

- Cuentos acumulativos (2000-2199)
- Cuentos con trampa (2200-2249)
- Otros cuentos de fórmula (2300-2399)

V. Cuentos no clasificados (2400-2499)⁷³

Desde luego, hubo diferencias entre Propp y este sistema, pero somos firmes creyentes que dónde no hay diferencias ni preguntas, no hay filosofía. Si bien hay diferencias, como ya se ha mencionado, podemos encontrar ejemplos:

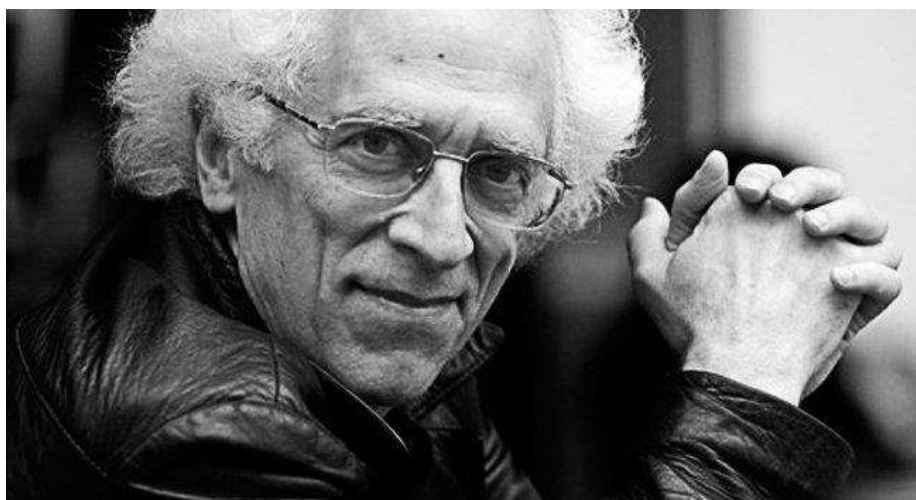
En **Cuentos de Animales** podemos encontrar: “La Cierva Encantada”, “La Culebra”, “La Osa”, “La Paloma”, “La Cucaracha, el Ratón y el Grillo”, “Los Siete Pichones”, “El Cuervo” y “La Oca” de Giambattista Basile; “El Gato con Botas” de Charles Perrault y “El Pájaro Grifo”, “La Gallina y el Pollito”, “El Rey Rana”, “Los Seis Cisnes”, “La Serpiente Blanca”, “Los Siete Cabritos y el Lobo”, “El Zorro y el Caballo”, “El Patito de Oro”, “Los Siete Cuervos”, “La Boda de la Señora Zorra”, “El Pájaro de Oro” y “Pichoncito” de los Hermanos Grimm.

En **Cuentos Folclóricos Ordinarios** entrarían todos aquellos en los que se vea envuelta la magia, un objeto encantado, un familiar que tenga una maldición o una gracia, hadas, misiones imposibles. Los ejemplos sobran y ya hemos dado varios en las funciones de Propp. En **Cuentos Humorísticos**, la clasificación también es bastante grande, quizás de la que podríamos dar ejemplos más claros y representativos son de los cuentos sobre el *hombre estúpido* o que aparenta

⁷³ Hans-Jörg Uther, “Classifying Folktales” en *The Third Revision of the Aarne Thompson Tale Type Index* (FF Network 20, Noviembre, 2000) 11-13.

serlo como Lelo de “Las Seis Plumas” o “El Sacerdote *Scarpafico*” de Straparola en lo referente a chistes acerca de clérigos y órdenes religiosas. En las clasificaciones de **Cuentos de fórmula** y **Cuentos no clasificados**, nos parece que la tarea es más difícil porque ni siquiera es tan específico el Sistema ATU para, dentro de los compiladores estudiados, dar con un cuento específico. Como bien dice Alex Ibarra Peña: “La novedad y la anomalía serían las llamadas detonadores de la sorpresa”⁷⁴ y algo que nos han enseñado los cuentos de hadas es que la sorpresa es la amiga de todos sus protagonistas.

2.2 La Narratología de Tzvetan Tóodorov



El término lo acuñó Tzvetan Tóodorov, historiador, crítico y teórico literario búlgaro y lo definió como la disciplina de la Semiótica que estudia estructuralmente a los relatos, su comunicación y recepción, así como la clasificación de los rasgos principales de la narración. Es una herramienta para el análisis de los relatos.⁷⁵

Sus antecedentes fueron cimentados por Propp y se considera una especie de gramática literaria donde la narración es una manera de contar una secuencia o serie de acciones realizadas por personajes en un lugar determinado, en un intervalo de tiempo estipulado visual y

⁷⁴ Alex Ibarra Peña, *Revisión para una Teoría de la Inferencia: El aporte Peirceano*, Límite, Vol.5, Núm. 22, Universidad de Tarapacá (Arica 2010): 62.

⁷⁵ Manuel Broncano Rodríguez y María Álvarez Maurín, *Aproximación narratológica a los conceptos de personaje, acontecimiento y acontecimiento marco* (Dialnet) 153-172.

lingüísticamente hablando. Se refiere a una sucesión de hechos donde los personajes y el lugar pueden ser imaginarios o reales. El objetivo del autor/escritor es que el lector se imagine los sucesos que se le cuentan.

Probablemente, lo anterior suene redundante, pero desde la perspectiva de la Semiótica, la narración es realizable a través de signos o símbolos y la lingüística considera que un texto narrativo se clasifica en una estructura interna donde predominan las llamadas secuencias narrativas que se constituyen mediante el signo lingüístico, que puede ser percibido por el ser humano mediante sus sentidos y representa un evento comunicativo. Se aplica a sí mismo y explica los sistemas de signos, así que puede definirse como la representación de la realidad, de acuerdo a Saussure.

Sin embargo, lo que más nos importa de Tóдоров, es el estudio que realizó en *Gramática del Decamerón*⁷⁶ debido a que Boccaccio fue una influencia tremenda para Straparola y Basile, quienes siguieron su forma y estilo de escribir de una manera tan parecida que pareciera que le estaban rindiendo homenaje en sus respectivas obras. En este libro, Tóдоров se propone estudiar la narración y el aspecto del discurso literario que lo hace evocar un universo de representaciones. Su trabajo “depende de la narratología, la ciencia del relato... ya que su núcleo fundamental lo constituye frecuentemente el relato”.⁷⁷

Tóдоров pone a *El Decamerón* como un ejemplo privilegiado para estudiar la narración debido a:

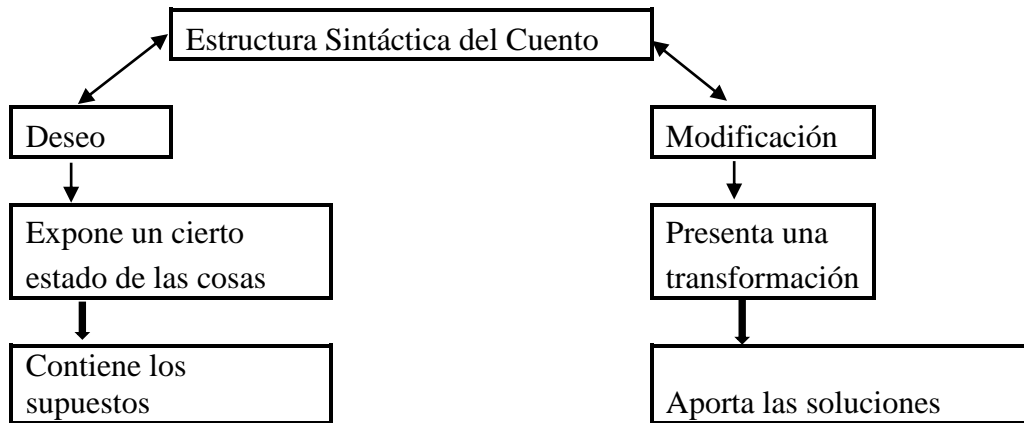
- a) Los cuentos de Boccaccio obedecen a una causalidad de acontecimientos donde la acción y la intriga tienen un papel dominante.
- b) Sus cuentos presentan intrigas relativamente simples, están trazadas en pocas páginas y no tienen más de tres o cuatro personajes.
- c) El gran número de historias contenidas en *El Decamerón*, permiten destacar una mayor cantidad de hechos significativos y se puede proceder a verificaciones de naturaleza y número de conceptos utilizados, complejidad de operaciones y simplicidad.

⁷⁶ Tzvetan Tóдоров, *Gramática del Decamerón* (Madrid, Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973)

⁷⁷ Tzvetan Tóдоров, 21.

- d) De los 100 cuentos, 94 proceden del folclor de diferentes países y autores antiguos o contemporáneos. De los 6 restantes, cuyo origen no está claro, aparecerán más tarde en el folclor o en otros autores de una manera perfectamente asimilada.
- e) Boccaccio siempre introduce un personaje, casi siempre secundario, que sirve de testigo para que el lector no sea el único en conocer todos los secretos y le otorgue conciencia de *voyeur*.⁷⁸ A esto, Tóodorov lo llama “problema del testigo”.
- f) Al final de la historia, se muestra un proverbio, metáfora o reflexión moralizante, acorde al relato.

De acuerdo a Tóodorov, la estructura sintáctica del cuento, quedaría de la siguiente manera:

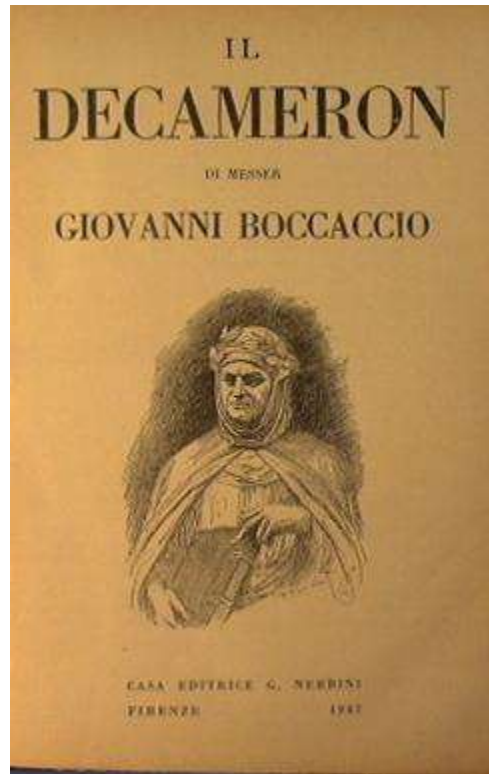


“Una historia no puede comenzar más que por una pregunta y no puede cerrarse más que por una respuesta... Al mismo tiempo, la pareja pregunta-respuesta forma el núcleo mismo del diálogo; por lo tanto, el cuento es también profundamente dialógico. Y, a la inversa, toda pareja de réplicas en un diálogo es un cuento en potencia”.⁷⁹ En el aspecto semántico, la unidad está en el tema del cambio. “Los cuentos de *El Decamerón* no se contentan con describir el sistema de cambio que domina en la sociedad descrita por el libro, sino que aporta la transgresión. Puede decirse que la unidad semántica de los cuentos se realiza en el tema del cambio falseado.

⁷⁸ Es una palabra francesa que viene del verbo “voir” que significa “el que ve”. Una traducción literal podría ser “mirón” o “morboso” si nos acotamos a la parafilia “voyeurismo” que consiste en observar a otras personas teniendo relaciones sexuales o en su carácter más privado.

⁷⁹ Tzvetan Tóodorov, 146.

Tendremos siempre dos elementos presentes: el sistema del cambio establecido que gobierna las relaciones de una sociedad y su ruptura, que constituye el objeto del cuento”.⁸⁰



La base de los cuentos de *El Decamerón* tiene una contradicción irreductible: “la misma acción es el soporte del relato, su justificación, un elemento esencial y su contestación, su parte más exterior, la menos ‘relato’. Es, a un tiempo, la vida y muerte del relato... lleva en sí su propia muerte, es el mayor adversario de sí mismo”.⁸¹ El cuento aporta la nueva regla de que, al mismo tiempo que la destruye, constituye un valor estable cuando el objetivo era poner en tela de juicio los valores. Pongamos un ejemplo de uno de los cuentos de *El Decamerón* para poder observar todo esto que hemos visto que Tódorov observó y la gran influencia que Boccaccio imprimió en el trabajo de Straparola y Basile: “*Ghismunda*”⁸², en particular, da inicio a la cuarta jornada donde se razona sobre aquellos amores que tuvieron un final infeliz. El resumen completo de éste, se encuentra en el **Anexo B**.

⁸⁰ Tzvetan Tódorov, 148.

⁸¹ Tzvetan Tódorov, 156-157.

⁸² Giovanni Boccaccio, “*Ghismunda*” en *Decamerón* (Greenbooks Editore, Kindle Edition, 2019) 4632-4784.

INTRODUCCIÓN

El narrador dice que, a su edad, él considera que no debería hablar de mujeres y de cómo complacerlas, pero que, a pesar de sus detractores, iniciará con su relato.

ARGUMENTO

Tancredo, príncipe de Salerno, mata al amante de su hija y le manda el corazón en una copa de oro; la cual echando sobre él agua envenenada, se la bebe y muere.

ACCIÓN E INTRIGA

Tancredo tiene una hija muy hermosa, llamada *Ghismunda*, a la que casa con un noble, pero la deja viuda. Sin embargo, ella pone sus ojos en *Guiscardo*, un hombre humilde pero noble en sentimientos y a través de una carta, lo cita en una gruta cavada en el monte para poder verse y tener sus encuentros amorosos sin que nadie se entere.

PERSONAJES

Tancredo, príncipe de Salerno, *Ghismunda*, heredera de Tancredo y *Guiscardo*, el hombre humilde, amante de *Ghismunda*.

SIMPLICIDAD DE LA TRAMA

Ghismunda, heredera de Tancredo, se enamora de un hombre humilde, busca la manera de vivir su amor a escondidas en una gruta y lo logran por un tiempo hasta que se confían y un día, dejan de ir a la gruta para estar juntos en el castillo. Pero la mala fortuna hace que ese preciso día, Tancredo decida visitar a su hija en sus aposentos, se quede dormido al no encontrarla y se despierte para ver lo que los amantes están haciendo, entrando en un estado de horror.

CUESTIÓN DEL FOLCLOR

En casi la mayoría de los cuentos, es un “lugar común” que los enamorados pertenezcan a clases sociales diferentes. Lo encontramos en cuentos como “La Cenicienta”, “Las Hadas”, “El Dragón”, etc.

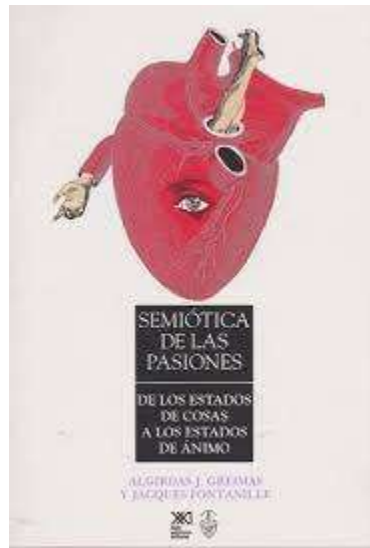
PROBLEMA DEL TESTIGO

El personaje secundario que sirve de “voyeur” es ni más ni menos que Tancredo. De manera absolutamente literal.

FINAL CON PROVERBIO O METÁFORA

Al morir su hija por su propia mano, Tancredo se da cuenta de su error. Boccaccio escribe: “Tal doloroso fin tuvo el amor de *Guiscardo* y de *Ghismunda*, como habéis oído; a los cuales Tancredo, luego de mucho llanto y tarde, arrepentido de su crueldad, con general dolor de todos los salernitanos, honradamente a ambos en un mismo sepulcro hizo enterrar”.⁸³

2.3 La Semiótica Pasional de Greimas y Fontanille



Para Greimas y Fontanille, “el objeto de la semiótica es fenoménico y, al mismo tiempo, paradójicamente ‘real’: la existencia semiótica de las formas es del orden de lo ‘manifiesto’, donde la manifestante es el ‘ser’ del cual se sospecha la existencia y el cual es inaccesible; las formas semióticas son inmanentes, susceptibles de ser manifestadas durante la semiosis. El discurso semiótico será la descripción de las estructuras inmanentes y la construcción de los simulacros

⁸³ Giovanni Boccaccio, “*Ghismunda*” en *El Decamerón*, StreetLib Write, <https://write.streetlib.com>, 4527-4926.

destinados a dar cuenta de las condiciones y precondiciones de la manifestación del sentido y, en cierta medida, del ‘ser’.⁸⁴

Las pasiones requieren ciertas condiciones y precondiciones específicas, además de una sensibilización que les impone la mediación del cuerpo. La persona o sujeto es capaz de transformarse en alguien apasionado que puede perturbar su decir cognoscitivo, discursivo y pragmático, capaz de interrumpir y desviar su propia razón narrativa para iniciar todo un recorrido pasional y perturbarlo con pulsaciones discordantes. La idea que podemos hacernos de una “pasión” cambia de un lugar a otro, de un tiempo a otro tiempo. Un fragmento de discurso o vida puede ser tomada en cuenta como una pasión desde el punto de vista semiótico mediante el factor de la sensibilidad. Es donde el “sentir” desborda al “percibir”. “Este entusiasmo... sube caliente de las entrañas para ahogarse en la garganta... para dar cuenta, entre otras cosas, de la creación artística, así como de todos los excesos semióticos de la cólera y la desesperación. El despliegue de la figuratividad, el carácter ‘representacional’ de toda manifestación pasional, en la cual, el cuerpo afectado se vuelve el centro de referencia de la escenificación pasional entera. Este doblez perturbante lo designamos con el nombre de *foria*.”⁸⁵

La pasión del sujeto, o en el caso de los cuentos de hadas, del personaje, puede ser el resultado un hacer o el potencial para crear o destruir. “La pasión... puede ser considerada por sí misma como un *acto*, en el sentido en que se habla de un ‘acto de lenguaje’: el hacer del sujeto apasionado no deja de recordar el del sujeto discursivo, al que dado el caso puede sustituir; es entonces cuando el discurso pasional... interfiere con el discurso que lo acoge... lo perturba e influye.”⁸⁶

La pasión puede revelarse de varias maneras:

- a) Manipulaciones: como en el caso de “Pulgarcito”⁸⁷, cuando manipula a la esposa del ogro para que le entregue sus riquezas, diciéndole que su esposo ha sido capturado.

⁸⁴ Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille, “La Existencia Semiótica” en *Semiótica de las Pasiones: De los Estados de las Cosas a los Estados de Ánimo* (Puebla, Siglo XXI, 1994), 12.

⁸⁵ Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille, 19.

⁸⁶ Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille, 48.

⁸⁷ Charles Perrault, “Pulgarcito” en *Cuentos de Mamá Ganso* (Ciudad de México, Porrúa, 2014) 121-130.

- b) Seducciones: el caso de “La Vieja Desollada”⁸⁸ donde el rey de Roccaforte es seducido y llega a una pasión desenfrenada por tan sólo lamer un dedo a través de una puerta de quien él cree es una hermosa joven sin saber que está siendo presa de un enamoramiento y necesidad sexual abruptas por el dedo de una anciana.
- c) Torturas: encontramos infinidad de ejemplos de torturas por odio, rabia, venganza, ira, furia, etc. Podemos tomar a las antagonistas de “*Blancabella*”, “*La Gata Cenicienta*”, “*Los Seis Cisnes*”, entre otros.
- d) Búsquedas: dos ejemplos muy claros y que se dan por pasiones distintas son, en primer lugar, “*Barba Azul*”⁸⁹, donde la protagonista, por no poder refrenar su curiosidad, termina envuelta en un momento fórico donde descubre que su marido es un asesino. En segundo lugar, “*La Dama y el León*”⁹⁰ donde por un amor desenfrenado, la protagonista cruza cielo, mar y tierra en busca de su amado por años.

Por lo que podemos observar, la sintaxis pasional no se comporta de modo distinto a la sintaxis pragmática, sino que toma la forma de programas narrativos. El comportamiento pasional pertenece a las manifestaciones somáticas de la pasión como pueden ser el rubor, palidez, angustia, sobresalto, crispación, temblor, etc. Éstas últimas pueden denominarse emociones cuando son manifestadas y es en ese preciso momento cuando el sujeto se acuerda que posee un cuerpo. Desde luego, al momento de llevarlo a la escritura de un personaje, el narrador es el sujeto sintiente que está describiendo las emociones y las pasiones que cada personaje tiene. Y pueden ocurrir dos cosas:

1. El escritor ya sintió esas emociones, pasiones y se las está prestando a sus personajes para hacerlos más realistas.
2. El escritor debe recurrir a la imaginación, a la creación literaria, a la observación de otras personas para poder acercarse lo más posible a esa emoción o pasión que quiere centrar en su obra.

⁸⁸ Giambattista Basile, “La Vieja Desollada” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos* (Madrid, Siruela, 2019) 115-124.

⁸⁹ Charles Perrault, “Barba Azul” en *Cuentos de Mamá Ganso* (Ciudad de México, Porrúa, 2014) 77-83.

⁹⁰ Jacob y Wilhelm Grimm, “La Dama y el León” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019) 241-246.

En los cuentos de hadas, hay algunas pasiones que son más representadas que otras y que mencionaremos a continuación.

Celos

“Pueden ser tanto un desamparo y un sufrimiento como un temor y una angustia, según si el acontecimiento decisivo es anterior o posterior a la crisis pasional”.⁹¹ El sujeto celoso se vuelve hacia el objeto sobre el cual se pregunta a quién ama verdaderamente y hasta qué punto puede confiar en él.

Rivalidad

Es la situación de dos o más personas que se disputan algo. Su sinónimo es el antagonismo. Se presenta cuando varias personas o fuerzas persiguen un mismo objetivo o cuando los sujetos buscan superarse el uno al otro en una competencia de cualquier tipo.

Emulación

Es el sentimiento que lleva a imitar o a superar a alguien en mérito, saber o trabajo. Se consideraba un antiguo sentimiento de la rivalidad o de los celos, pero bien podemos entender ahora que, al emular a alguien, admiramos a esa persona, por eso, suele decirse que la gente imita lo que le gusta. Un cuento que muestra perfectamente la emulación es “Las Hadas”, que ya se ha mencionado anteriormente, donde la madre, al ver el don que se le ha dado a la hija bondadosa, manda con instrucciones estrictas a su otra hija, a imitar el mismo carácter y bondad para que se le otorgue el mismo don, lo que resulta en un verdadero fiasco.

Envidia

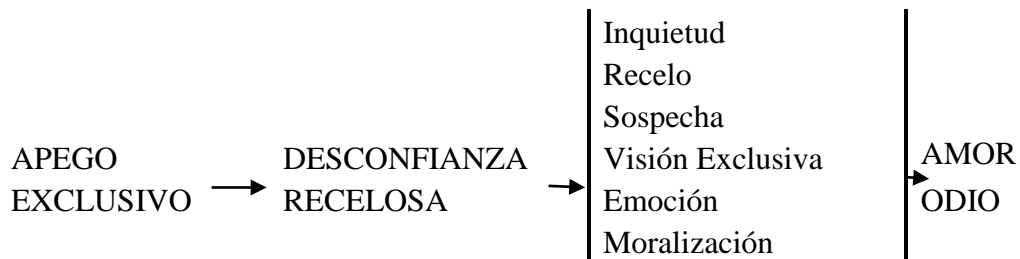
Hay dos formas de envidia: por un lado “es un sentimiento de tristeza, de irritación o de odio que nos anima contra quien posee un bien que no tenemos”⁹² y por otro, puede entenderse como el deseo de gozar de una ventaja o de un placer similar al del otro. Actualmente, se diría como envidia de “la mala” y de “la buena” pero no deja de ser la sensación de poseer algo que no se tiene y alguien más sí. Pero la pulsión se incrementa cuando ese alguien es cercano a nosotros:

⁹¹ Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille, “Los Celos” en *Semiótica de las Pasiones: De los Estados de las Cosas a los Estados de Ánimo* (Puebla, Siglo XXI, 1994), 159.

⁹² Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille, 163.

un amigo o un familiar incluso. La envidia puede desatar competencias insanas y deseos mortales que bien podemos observar desde la época del mito hasta el cuento de hadas más clásico: “Blancanieves”.⁹³

Ahora bien, se dice que “el amor y el odio son cuernos de la misma cabra” y hasta ahora ¿dónde dejaríamos al amor? De acuerdo a Greimas y Fontanille, en los discursos pasionales, suele seguirse una macrosecuencia, una especie de dispositivo que va encadenando los modos propios de la crisis pasional. Su encajamiento da como resultado el siguiente esquema:



De esta manera, la secuencia modal aparece como un encadenamiento de etapas generalizable que rige la competencia discursiva del narrador. Pero dentro de esta macrosecuencia, se encuentra una microsecuencia que obedece estrictamente a las emociones. La inquietud constituye al sujeto apasionado y determina la propensión a una crisis pasional, cualquiera que ésta sea. “La inquietud pone en movimiento la dinámica modal y desemboca en la crisis de celos si el reembrague opera en el campo del apego exclusivo”.⁹⁴ El proceso pasional comienza en la etapa que corresponde al reembrague en que, previamente, es definido el estilo del sujeto apasionado que, según las épocas ha sido interpretada como un “temperamento” en Stendhal o Proust, “destino” en Racine o “surgimiento del caos vital” en Shakespeare.

Las emociones son parte de las pasiones y en ellas hay ambigüedad. Las pasiones están fuera de sí y el que la tiene, padece. Y ya hemos visto que se puede elegir sufrir por odio o por amor. Las dos pasiones más representativas del mito y del cuento de hadas, entre otras, que son

⁹³ Se dice que, en la versión sin censura de los Hermanos Grimm, la antagonista de Blancanieves, no era su madrastra sino su propia madre, lo cual vendría a encajar perfectamente en el grado más alto de envidia.

⁹⁴ Algirdas J. Greimas y Jacques Fontanille, 224.

conectoras para llevar al cuento a una trama interesante y a los personajes a ser personajes con características que nos hacen quererlos, detestarlos, pero no ser indiferentes a ellos.

2.4 Análisis Estructural del Relato

El relato puede soportarse por el lenguaje oral, escrito, a través de imágenes fijas o móviles, gestuales o por una combinación de todos estos aspectos. El análisis del cuento surge de la preocupación por la forma de narración y el relato es una repetición de acontecimientos en los que debemos remitir al arte, talento o genio del autor o relator y posee una estructura que sólo puede buscarse en el relato mismo.

Perrault y los Hermanos Grimm han perdurado en la memoria por mucho tiempo, pero debemos sostener una vez más que sin el trabajo previo de Straparola y de Basile, realmente ellos o hubieran tenido que hacer todo el trabajo o lo hubieran hecho incompleto. Simplemente, Basile, en *El Cuento de los Cuentos o Pentamerón*, tiene, prácticamente, todos los cuentos de Grimm y Perrault compilados y algunos más. No dudamos del trabajo de Perrault y Grimm, pero tampoco es gran mérito tomar los relatos napolitanos, cambiar algunas cosas y situarlos en su territorio. Lo que sí hay que reconocerles es el talento de la adaptación que fue muy buena y por algo permanece.

Para Barthes, la lingüística es el modelo del análisis estructural del relato y se detiene en la frase que constituye una unidad original (un enunciado). El relato es una gran frase, “descubrimos en él... a las principales categorías del verbo: los tiempos, los modos, las personas; además los sujetos mismos opuestos a los predicados verbales no dejan de someterse al modelo oracional”.⁹⁵ Para Gérard Genette, el relato es “la representación de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito”.⁹⁶ En él, debe existir una mezcla, en proporción variable, de acción y acontecimientos que constituyan a la narración y representación de objetos y personajes. Esto es lo que vendría a ser la descripción.

⁹⁵ Roland Barthes, et.al., “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del relato* (Puebla, Premia Editora, 1982) 10.

⁹⁶ Gérard Genette, et.al., “Fronteras del Relato” en *Análisis estructural del relato* (Puebla, Premia Editora, 1982) 196.

Desde el punto de vista lingüístico, las funciones que ya habíamos mencionado con Propp, son unidades de contenido que fecundan al relato con un elemento que madurará más tarde. Como en el caso del *Engaño*. Esa función va a desatar algo. Las funciones corresponden a una funcionalidad del hacer. Los indicios, por otra parte, conciernen a los personajes, son cosas relativas a su identidad, pueden ser características atmosféricas, detalles de vestidos, etc. Para Claude Bremond, existe la necesidad de trazar el plano de las posibilidades lógicas del relato para que el proyecto de una clasificación de los universos de relato, basada en caracteres estructurales precisos, termine provocando una flexibilización.⁹⁷ Para ello, hay ciertas modificaciones necesarias:

1. La unidad de base sigue siendo la función, como en Propp, aplicada a las acciones y acontecimientos que, agrupados en secuencias, dan forma a un relato.
2. Una primera agrupación de tres funciones da pie a la secuencia elemental que corresponde a:
 - a) La función que abre el acontecimiento a prever.
 - b) Una función de acontecimiento de acto.
 - c) Una función de resultado alcanzado o esperado.
3. A diferencia de Propp, ninguna de estas funciones necesita de la que sigue en la secuencia puesto que el narrador conserva la libertad de ponerla en el acto, sostenerla, o simplemente, no producirla.

La catálisis es la que despierta la tensión semántica del discurso y mantiene el contacto entre el narrador y el lector. En el cuento, el tiempo no existe, sólo es un elemento de un sistema semiótico, una ilusión referencial que nos parece real. Y aquí es donde debemos añadir el término de secuencia que es importantísima en el relato porque es la sucesión de núcleos unidos entre sí por una relación solidaria que inicia cuando uno de sus términos no tiene antecedente y cierra cuando otro de sus términos ya no tiene consecuente. Por ejemplo, si decimos que un hada malvada hechiza a una princesa para que cuando toque el huso de una rueca, muera, la secuencia sigue con el hecho de que hay que impedirlo a cualquier costo. Seguiría que un hada buena, le otorgue un don a la princesa para que ésta, en lugar de morir, duerma por un período de 100 años hasta que

⁹⁷ Claude Bremond, et. al., “La Lógica de los posibles narrativos” en *Análisis estructural del relato* (Puebla, Premia Editora, 1982) 99.

llegue un príncipe y la despierte con un beso y así, sucesivamente. Podemos decir que la estructura del relato tiene forma de fuga porque se sostiene a la vez que se prolonga.

Ahora bien, los personajes tienen la necesidad de realizar acciones. Sin ellas ¿qué hay? Un personaje, incluso fugaz o secundario es héroe de su propia secuencia y la acción es el sentido de la *praxis*, del hacer, del realizar algo. Los personajes sólo pueden tomar sentido en la narración, donde hay un dador del relato y un destinatario, ya que no existe relato o cuento sin narrador y sin oyente o lector y es donde se realiza la semiosis, la emisión de un mensaje y cómo lo capta el destinatario.

El dador de relato puede ser el autor, el narrador desde un punto de vista superior como un Dios que todo lo sabe o un personaje del relato mismo. Es muy importante resaltar algo que Lotman señala en *La Semiosfera*: Cuando se lee un relato, es necesario leer otras líneas, lo que el relato no dice pero que está ahí.⁹⁸ Tal vez nos sucede cuando leemos por segunda vez y nos damos cuenta que hay un sarcasmo que no vimos, una línea que apuntaba hacia el culpable, pero parecía tan inocente que estaba frente a nuestros ojos y no la captamos, que es por eso que tenemos que poner atención al relato. No es que necesariamente tengamos que tener un ojo clínico, pero sí la astucia, la intención, la capacidad de leer entre líneas para hallar lo que el narrador trata de decirnos en una especie de código o complicidad.

Ahora bien ¿dónde no hay relato? Esa sería una pregunta algo más complicada después de todo. Pero creemos que ésta sería la respuesta.

- Donde no hay sucesión, no hay relato sino descripción si los objetos están asociados por una contigüidad espacial, deducción si hay una implicación del uno con el otro y efusión lírica si se evocan por metáfora o metonimia.
- No puede haber relato donde no hay integración en la unidad de una acción. Eso sólo sería cronología, una sucesión de hechos.
- No puede existir un relato donde no hay implicación de interés humano, donde los acontecimientos narrados no sean ni producidos por agentes ni sufridos por sujetos pasivos de tipos antropomórfico porque sería sólo en relación con un proyecto humano

⁹⁸ Iuri Lotman, “Sobre la reducción y el desenvolvimiento de los sistemas sígnicos (sobre el problema ‘freudismo y culturología semiótica’” en *La Semiosfera II: Semiótica de la Cultura, del Texto, de la Conducta y del Espacio*, (Madrid, Ediciones Cátedra, 1998) 49.

que los acontecimientos tendrían sentido y se organizarían en una serie temporal estructurada.⁹⁹

El discurso lo podríamos definir como una práctica social que elabora mensajes a partir de un lenguaje contextualizado con el fin de construir formas de comunicación y representaciones del mundo real o imaginario de la gente a través de su repertorio, que es influido por parámetros de tipo cognitivo y socio-cultural dependiendo del momento. Para poder comprenderlo, se necesita del conocimiento de sintaxis, semántica y, desde luego, lo básico de lingüística.

“Cuando las personas comprenden el discurso, los mensajes hablados o impresos no se copian meramente en sus mentes. Más bien, la mente humana construye en forma activa diversos tipos de representaciones cognitivas (esto es, códigos, rasgos, significados, conjuntos estructurados de elementos) que interpretan el *input* lingüístico. Estas representaciones cognitivas pueden incluir palabras, sintaxis, semántica oracional, actos de habla, patrones de diálogo, estructuras retóricas, pragmática, mundos reales e imaginarios y muchos otros niveles”.¹⁰⁰

La coherencia se controla en varios estratos del significado como:

1. Argumentos superpuestos en las proposiciones.
2. Localización espacial de las entidades.
3. Flujo causal de los cuentos.
4. Metas y planes de los protagonistas.
5. Cronología de los episodios.
6. Punto principal o tema.
7. Finalidad del autor al expresar una proposición particular.

La coherencia del discurso y las inferencias de elaboración se monitorean si el lector tiene metas de comprensión para las que un estrato particular es asociado. Los investigadores han explorado las inferencias asociadas a la interacción pragmática entre el escritor y el lector como

⁹⁹ Esta última condición, para que no haya relato, se tomó de Claude Bremond.

¹⁰⁰ Arthur Graesser, et. al., “Cognición” en *El Discurso como estructura y Proceso: Estudios sobre el Discurso, Una Introducción Multidisciplinaria Vol. 1* (Barcelona, Gedisa, 2001) 417.

las actitudes y las reacciones. Tomemos de ejemplo el siguiente análisis del cuento “*Blancabella*” de Straparola¹⁰¹, que, de hecho, podríamos llamarlo, la primera versión de “*Blancanieves*”.



ARGUMENTO

Blancabella, hija del marqués de Mantua, por mandado de una madrina de Don Fernando, rey de Nápoles, fue mandada matar y los criados le sacaron los ojos y le cortaron las tetas y por una culebra fue reducida en su natural forma y con Fernando, su marido, volvió a hacer vida conyugal.

¹⁰¹ Gianfrancesco Straparola, “*Blancabella*” en *Las noches agradables: Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Lemir 21, 2017) 363-372.

INFERENCIAS DURANTE LA COMPRESIÓN DE “*BLANCABELLA*”

META SUPERORDINADA

Blancabella fue mandada matar. – Una meta que motiva la acción intencional de un agente.

META/ACCIÓN SUBORDINADA

Blancabella es apresada por los criados. – Una meta, plan o acción que especifica cómo se logra.

ANTECEDENTE CAUSAL

La comadre de Don Fernando quería matar a *Blancabella*. – Un nuevo suceso o estado en una cadena causal que conecta una proposición explícita con el contexto del paisaje previo.

CONSECUENCIA CAUSAL

Los criados le sacaron los ojos y le cortaron las tetas en lugar de asesinarla. – Un suceso físico o acción en una cadena causal predicha que se despliega a partir de una proposición explícita. Las reacciones emocionales de los personajes no están incluidas.

REACCIÓN EMOCIONAL

Blancabella, con la ayuda de una culebra, es restaurada a su forma original para su contento. – Una emoción experimentada por un personaje en respuesta a un suceso explícito o acción.

ESTADO

Blancabella está lista para volver y recuperar a su marido, Don Fernando. – Un estado actual, a partir del marco temporal de la trama del cuento.¹⁰²

Las seis claves de inferencia se generan cuando el lector tiene conocimiento necesario del mundo para llenar detalles y huecos del relato.

¹⁰² Arthur Graesser, et.al., “Cognición” en *El Discurso como estructura y Proceso: Estudios sobre el Discurso, Una Introducción Multidisciplinaria Vol. 1*, (Barcelona, Gedisa, 2001) 439.

La literatura se escribe para producir respuestas emocionales en el lector como sorpresa, curiosidad, suspenso o para revelar las verdades profundas de la vida y realidad, aunque la trama sea pura ficción. Los textos literarios tienen ambigüedad intencional, violan convenciones lingüísticas y sociales, estimulan al lector a reflexionar sobre el lenguaje y la sociedad y tienen puntos de vista inusuales, lo que, sin duda alguna, poseen los cuentos de hadas.

“Billig considera que el discurso y el contenido de nuestro conocimiento social son una cuestión de conocimiento cultural compartido. Otras perspectivas, aunque aceptan la noción de una ‘cultura común’, también ponen énfasis en la importancia de pertenecer a grupos específicos para la cognición humana y la acción, incluyendo los actos discursivos”.¹⁰³ Lo que es una idea fascinante por parte de Billig es que considera los mecanismos de pensamiento social como universales y ese enfoque considera que el discurso y el contenido de nuestro conocimiento social son una cuestión de conocimiento cultural compartido.

Para finalizar este tema, hay que tomar en cuenta ciertas particularidades del relato:

- a) Se presta al resumen. (Argumento)
- b) Mantiene la individualidad del mensaje.
- c) Es traducible.
- d) La traductibilidad del relato resulta de la estructura de la lengua. En este caso, la traducción puede ser muy buena o pésima. Desgraciadamente, en la mayoría de los casos, suele ocurrir lo segundo porque hay palabras que simplemente no se pueden traducir y simplemente se hace lo que se puede.

Ahora bien ¿cómo pasa el cuento de lo oral a lo escrito? Tenemos que definir todo lo que es “oral”. Por tradición, se pensaría en lo que viene de la lengua, pero estaríamos olvidando otras partes esenciales del cuerpo: los órganos del sistema respiratorio (nariz, cavidad oral, faringe, laringe, tráquea, bronquios y pulmones) y partes de la cabeza donde se encuentran el cerebro, los lóbulos parietal, occipital, frontal y temporal, el cerebelo, el tronco del encéfalo y las áreas de Brocca y Wernicke. La lengua se utiliza para materializar el instrumento de representación del mundo y de comunicación que viene a ser el lenguaje humano. Los movimientos corporales, así

¹⁰³ Susan Condor y Charles Antaki, “Cognición Social y Discurso” en *El Discurso como estructura y Proceso: Estudios sobre el Discurso, Una Introducción Multidisciplinaria Vol. 1*, (Barcelona, Gedisa, 2001) 468.

como los gestos, forman parte de la oralidad, así como las vocalizaciones y los ruidos. La oralidad es parte de la educación lingüística que permite las relaciones sociales.

La situación de enunciación oral prototípica se caracteriza por tres cosas:

1. *Participación simultánea*: Existencia de interlocutores.
2. *Presencia simultánea*: Cara a cara.
3. *Interacción*: Existencia de una relación interpersonal.

La modalidad oral permite diferentes grados de formalidad: cultos, coloquiales, improvisación. Pero lo importante es que, al alternarlos, definimos la organización conversacional y delimitamos el enunciado sin darnos cuenta de ello porque el habla no requiere de un aprendizaje formal, se aprende como parte del proceso de socialización. Según Wittgenstein “aprender una lengua no es otra cosa que apropiarse de una serie de conjuntos de reglas que nos permiten llevar a cabo diferentes juegos de lenguaje.”¹⁰⁴

La competencia comunicativa intenta dar cuenta de todos los elementos verbales y no verbales que requiere la comunicación humana, así como la forma apropiada de usarlos en situaciones diversas. En pocas palabras, es la habilidad de actuar y al hacerlo tenemos que tener en cuenta muchos factores como lo son la entonación, la intensidad, el ritmo, registro de la voz, pronunciación, interacción e incluso la postura y recursos que tenemos al momento de hablar.¹⁰⁵

Teníamos que partir del discurso oral para poder entender como un cuento de hadas pasa a ser un texto escrito. El cuento de hadas es una narración de extensión corta, perteneciente a la ficción y al folclor que tiene como protagonistas a seres fantásticos, increíbles y animales parlantes, incluso seres mitológicos como hadas, brujas, ogros, princesas, duendes, etc. Generalmente, incluye conjuros, encantamientos, hechizos o magia que tienen que ver o son parte importante del relato. Hay dos características que son las que nos van a ocupar en este trabajo: han sido pasados de generación en generación por la vía oral y han sido compilados por folcloristas. ¿Por qué?

1. Porque están tan arraigados en la cultura, que han permanecido hasta el día de hoy, por medio del discurso oral.

¹⁰⁴ Helena Calsamiglia y Amparo Tusón, *Las Cosas del Decir*; Capítulo 2 (Ariel Lingüística, 2007) 41.

¹⁰⁵ Helena Calsamiglia y Amparo Tusón, 15-58.

2. Los folcloristas se han tomado el tiempo de recopilar estos cuentos de manera escrita, lo cual, como ya se ha visto, no es tarea fácil, porque no es lo mismo recoger el entusiasmo, los gestos, la entonación y la magia del discurso oral y ponerlo tal cual en un texto. A este tremendo problema se han enfrentado los italianos Gianfrancesco Straparola (1480-1557), Giambattista Basile (1566-1632), Charles Perrault (1628-1703) y los Hermanos Grimm (1785-1859). Además, tuvieron que añadir algo extra a estos cuentos: hacerlos suyos, de tal manera, que pudieran congeniar con su país de origen. Esto dio pie a que existan versiones del mismo cuento.

Pero para poder internarnos en lo que es el discurso escrito, tenemos que definir lo que es la escritura: “una técnica específica para fijar la actividad verbal mediante el uso de signos gráficos que representan, ya sea icónica o convencionalmente, la producción lingüística y que se realizan sobre la superficie de un material de características aptas para conseguir la finalidad básica de esta actividad, que es dotar al mensaje de un cierto grado de durabilidad.”¹⁰⁶

¿Cuál es la importancia y función primordial del discurso escrito? Subrayar la conservación de la memoria de los acontecimientos. Deben mantenerse por escrito los actos de repercusión social porque son el testimonio de la historia, del individuo y de la comunidad. Esto también permite que la información se difunda y siempre se pueda volver sobre lo escrito para confirmarlo, revisarlo, rebatirlo y testimoniario. Es importante señalar que al discurso escrito se le otorga más valor y prestigio por ser vehículo de expresión y, en consecuencia, a los que lo realizan porque tienen que desarrollarse intelectual, mental, metalingüística, referencial, poética y culturalmente.

Hay dos maneras de poder acercarnos a la comprensión de lo que significa el uso de la lectura y la escritura en una comunidad:

1. *Autónomamente*: En sí misma.
2. *Ideológicamente*: En el contexto sociocultural donde se dan estas prácticas y que proporciona las funciones específicas a la cultura escrita.

¹⁰⁶ Helena Calsamiglia, y Amparo Tusón, *Las Cosas del Decir*, Capítulo 3 (Ariel Lingüística, 2007) 60.

Los sociólogos utilizan a la escritura como criterio para establecer niveles de evolución de las sociedades. Parsons¹⁰⁷ distingue tres tipos:

- a) **Primitivas:** Se utiliza el modo oral de manera exclusiva. Aquí se encuentra el origen del cuento de hadas tradicional. El que pasa de generación en generación, de abuelos a nietos, de padres a hijos y sucesivamente.
- b) **Intermedias:** Se introduce la escritura en élites religiosas o mágicas y luego a otros sectores. En el caso de Straparola, se dice que, probablemente, su mecenas fue el obispo de Lodi; en el de Basile, estuvo bajo el cobijo del dogo Caracciolo d'Avellino y del duque de Mantua; Perrault fue el protegido de Colbert, consejero de Luis XIV. Finalmente, los Hermanos Grimm fueron los que carecieron de un mecenazgo en sí, pero sí gozaron de cierta protección de Federico Guillermo IV de Prusia.
- c) **Modernas:** Se institucionaliza la escritura para toda la población adulta. En este caso es cuando ya podemos ver los libros en las manos de las personas. Straparola con *Las noches agradables: Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*; Basile con *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos*; Perrault con *Cuentos de Mamá Ganso* y los Hermanos Grimm con *Cuentos de la Infancia y del Hogar*.

La función de la lengua escrita permite adquirir información variada, no sólo entretenimiento, prepararse, entrenarse, participar de la vida social y acceder a la cultura escrita. En el cuento de hadas se pueden hallar esbozos de ética, estética, semiótica, psicoanálisis, entre muchas otras cosas.

La adquisición de la lengua escrita no es igual a la oral. Este código es un simbolismo de segundo orden con respecto al de primer orden (que es el sistema simbólico sonoro) y, una vez adquirido, se convierte en simbolismo directo. La escritura y su competencia se someten a un aprendizaje institucionalizado que tiene lugar en centros de instrucción y de educación porque exige un adiestramiento y una preparación específica. El uso escrito de la lengua se convierte en una herramienta de poder y competencia, en un signo de cultura porque el medio en que se mueve el individuo determina sus posibilidades de desarrollo.

¹⁰⁷ Helena Calsamiglia y Amparo Tusón, 62.

El proceso de escritura se desarrolla por etapas empezando por la preescritura, generación de ideas, ordenación, elaboración, reelaboración y resultado final. Flower y Hayes¹⁰⁸ tienen en cuenta tres procesos principales y un monitor que los regula:

1. *Planificación*: Se nutre de la memoria y del proceso pragmático, incluyendo la definición de objetivos, generación de ideas y su organización.
2. *Textualización*: Traduce los contenidos mentales en elementos de lengua, generando decisiones a nivel léxico-semántico, morfosintáctico y ortográfico.
3. *Revisión*: Implica operaciones retroactivas de lectura que van evaluando los resultados de la textualización y acomodación a los objetivos iniciales.

La lectura es el encuentro físico entre un texto y el receptor, es una actividad de descodificación, de naturaleza pasiva, un proceso mental de comprensión e interpretación donde:

- a) El lector es el protagonista de la lectura.
- b) La atención y la memoria actúan para dar sentido e interpretar los enunciados.
- c) Existe una atención selectiva en la lectura.
- d) Hay componentes textuales que favorecen la comprensión y una interpretación eficaz.¹⁰⁹

En una narración, como lo es el cuento, se dan los diálogos. Una conversación es “cualquier discurso producido por más de una persona, de manera que... se limita exclusivamente a los diálogos hablados.”¹¹⁰ Los inicios y desenlaces en las narraciones dependen de la coordinación entre los hablantes, el narrador y el auditorio. Cuando la conversación se da entre al menos dos personas, la contribución de cada uno aporta un entorno adicional, un contexto que cobra sentido en su enunciado.¹¹¹

En el discurso escrito es habitual que se encadenen dos o más oraciones con una dirección concreta. Uno de estos encadenamientos es la argumentación que se define como “un tipo

¹⁰⁸ Helena Calsamiglia y Amparo Tusón, 70.

¹⁰⁹ Helena Calsamiglia y Amparo Tusón, 59-89.

¹¹⁰ Deborah Schiffrin, “El Análisis de la Conversación” en *Panorámica de la Lingüística Moderna*, Vol. IV (Cambridge University Press) 301.

¹¹¹ Deborah Schiffrin, 299-327.

particular de relación discursiva que liga a uno o varios argumentos con una conclusión.”¹¹² Se trata de mostrar cuáles son los elementos, reglas y principios que determinan la organización externa y la interpretación de las argumentaciones. Para que un enunciado se presente como argumento no es imprescindible que efectivamente lo sea. Lo que puede hacerlo bueno lógicamente puede no serlo discursivamente. La diferencia está en la estructura lingüística. Es ahí donde entra la Teoría de la Argumentación (TA) que se ocupa de los medios formales que proporciona la lengua a sus hablantes para orientar, argumentativamente, sus enunciados y de los medios formales que sirven al destinatario para construir su interpretación.

Tenemos que tener en cuenta que, en la relación argumentativa discursiva ni el número de argumentos está predeterminado, ni la conclusión es necesaria y automática. La acumulación de argumentos nunca impone la necesidad lógica de extraer una conclusión determinada. En la relación argumentativa, los argumentos pueden ser implícitos y la conclusión debe resultar fácilmente accesible al interlocutor. En el caso de los cuentos de hadas, Vladimir Propp, en la *Morfología del Cuento*, hizo una clasificación de 31 funciones¹¹³ y, en algunas de ellas, cuando se presentan, nos dan inmediatamente el argumento implícito que sigue en la historia. Por ejemplo:

- a) La función 9 de *Mediación: La fechoría es hecha pública, se le formula al héroe una petición u orden, se le permite o se le obliga a marchar*: Podemos observar que, al momento en que la fechoría se hace de dominio público, el héroe no tiene más que dos opciones: se le da el permiso de marcharse o es obligado a ello.
- b) La función 31 de *Boda: El héroe se casa y asciende al trono*: Parece que el argumento y la conclusión ya son un hecho consumado. Si el héroe contrae matrimonio, es un hecho que será rey.

Ahora bien, las funciones de Vladimir Propp también se pueden utilizar para darle más peso a la historia y, por ende, estaríamos hablando de fuerza argumentativa, lo que hace más poderoso a un relato, y, en consecuencia, más sólido. Pero para hablar de argumentos, tenemos que tener en cuenta los tópicos que se usan para abordar el problema de las reglas que regulan los encadenamientos. Podemos definirlos como “lugares comunes que son admitidos por una sociedad

¹¹² Victoria M. Escandell, “Anscrombe y Ducrot y La Teoría de la Argumentación” en *Introducción a la Pragmática*, Capítulo 6 (Ariel Lingüística, 2010) 93.

¹¹³ Vladimir Propp, “Funciones de los personajes” en *Morfología del Cuento* (Madrid, Akal, 2009) 38-85.

y que establecen vínculos entre enunciados”.¹¹⁴ Los topoi se presentan y funcionan como principios básicos en la regulación de las relaciones argumentativas.¹¹⁵ Y es que, sin argumento, no hay relato.

Aprender a comportarse de acuerdo a las normas de la sociedad es un objetivo de la socialización y contamos con un cierto conocimiento sobre los patrones que rigen la cortesía. Esto no es excluyente de los relatos. Tan es así, que el propio Straparola puso la cortesía por delante en el título de su obra: *Las noches agradables: Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. “Honesto”, “agradable” y “damas” son palabras de extrema cortesía y para una sociedad culta. De los cuatro autores de cuento de hadas que hemos mencionado, el más preocupado en usar un lenguaje culto y mostrar una cortesía excelsa entre relato y relato, es precisamente Straparola. Basile le sigue la huella, pero Perrault y Grimm utilizarán en sus obras un lenguaje mucho más coloquial. Quizás sea porque los italianos estaban más apegados a sus mecenas con los religiosos y militares y por la época renacentista en la que les tocó escribir. De todas maneras, nos parece importante mencionar la cortesía en el relato.

La cortesía se puede definir como “un conjunto de normas sociales, establecidas por cada sociedad, que regulan el comportamiento adecuado de sus miembros, prohibiendo algunas formas de conducta y favoreciendo otras: lo que se ajusta a las normas se considera cortés, y lo que no se ajusta es sancionado como descortés.”¹¹⁶ Las sociedades organizan a sus miembros en estratos cerrados de acuerdo a cada cultura y la clasificación que recibe cada miembro depende de dos rasgos:

1. *Propiedades sociales*: Edad, sexo, rango, títulos, posición social, etc.
2. *Actuación individual*.

De esto, depende muchas veces el tipo de relatos que llegan a nuestras manos. Al momento de escribir, desde luego que habrá personajes que tengan agresividad por ser villanos, pero los que

¹¹⁴ Victoria M. Escandell, 105.

¹¹⁵ Victoria M. Escandell, 91 – 133.

¹¹⁶ Victoria M. Escandell, “El Estudio de la Cortesía” en *Introducción a la Pragmática*, Capítulo 8 (Ariel Lingüística, 2010) 136.

no lo son, “los buenos del cuento” por así decirlo, desarrollan ciertas máximas, como las de Leech¹¹⁷ que son 6:

1. *Máxima de tacto*: Esperar la autorización del superior.
2. *Máxima de generosidad*: Minimizar el beneficio propio.
3. *Máxima de aprobación*: Minimizar el desprecio por el otro.
4. *Máxima de modestia*: Minimizar el aprecio hacia sí mismo.
5. *Máxima de acuerdo*: Minimizar el desacuerdo con el otro.
6. *Máxima de simpatía*: Minimizar la antipatía.

Por supuesto, los villanos irán en contra de estas máximas y harán exactamente lo opuesto. Ejemplos hay muchos, pero casi siempre los ogros, madrastras y hechiceras poseerán estos atributos negativos.

Para enriquecer el relato, es muy común el uso de la metáfora que de acuerdo a Helena Beristáin “es un fenómeno que la tradición ha visto como un traslado de significado, como un desplazamiento semántico que se da a través de un término intermedio que ofrece los rasgos comunes a los dos términos que se combinan.”¹¹⁸ La podemos definir como la utilización de una palabra para designar una realidad distinta a la que convencionalmente representa, se trata del uso de un signo por otro.

La metáfora es una cuestión semántica, ya que se reconoce automáticamente en el momento en que se descubre la incompatibilidad de rasgos semánticos entre los términos puestos en relación. Muchas metáforas se construyen también sobre connotaciones o propiedades contingentes de los objetos designados. También es importante aclarar que no hay equivalentes literales de las expresiones metafóricas y que el uso de metáforas térmicas para referirse al carácter de las personas es uno de los más extendidos.¹¹⁹ Ejemplos de metáforas en cuentos de hadas son:

¹¹⁷ Victoria M. Escandell, 146.

¹¹⁸ Helena Beristáin, p. 312.

¹¹⁹ Victoria M. Escandell, “La Metáfora” en *Introducción a la Pragmática*, Capítulo 11 (Ariel Lingüística, 2010) 187-200.

- a) “Había de poseer un carácter tan bondadoso como un ángel... había de cantar como un ruiseñor y bailar como una hoja movida por la brisa.”¹²⁰
- b) “La reina se puso furiosa, se puso amarilla, se puso verde de envidia...”¹²¹
- c) “Llegada la hora del parto, tuvo una niña tan bonita que parecía una joya, a lo cual, porque en el pecho tenía una hermosa mata de perejil, llamó *Petrosinella*.”¹²²

Ya casi llegamos a lo que es el texto escrito en forma: a la unidad comunicativa de un orden distinto al oracional, a la unidad semántica-pragmática de sentido y no sólo de significado, a la unidad intencional de interacción. La textualización (el proceso de expresar con palabras) se manifiesta a través de su linealización donde el texto se despliega de manera material en tiempo y espacio, en secuencias de enunciados que están en relación de contigüidad.

Un texto tiene un desarrollo secuencial donde:

- a) Lo que aparece primero, orienta lo que sigue.
- b) Hay que marcar las relaciones existentes en su interior, de modo que el mundo de referencia se vaya manteniendo.
- c) La secuencia de enunciados de progresar hacia un fin determinado.

Los estándares que debe cumplir un texto son: cohesión, coherencia, intencionalidad, aceptabilidad, situacionalidad, intertextualidad e informatividad bajo los principios de eficacia, efectividad y adecuación. La estructura global del contenido proviene de la capacidad de resumir y recordar un texto.¹²³

Sin embargo, la estabilidad de un texto se mantiene gracias a la continuidad de los elementos que la integran. La continuidad se refiere a la suposición de que existe una relación entre los diferentes elementos lingüísticos que configuran el texto y la situación en la que el texto mismo se utiliza. Como ya mencionamos, una característica fundamental es la cohesión definida

¹²⁰ Charles Perrault, “La Bella Durmiente del Bosque” en *Cuentos de Mamá Ganso* (Ciudad de México Porrúa, 2014) 59.

¹²¹ Jacob y Wilhelm Grimm, “Blancanieves” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México Porrúa, 2019) 37.

¹²² Giambattista Basile, “*Petrosinella*” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos* (Madrid Siruela, 2019) 158.

¹²³ Helena Calsamiglia y Amparo Tusón, *Las Cosas del Decir*, Capítulo 8 (Ariel Lingüística, 2007) 207-240.

como “la función que desempeña la sintaxis en la comunicación.”¹²⁴ La operación cohesiva principal consiste en establecer los procedimientos mediante los cuales, los elementos y patrones utilizados previamente en el discurso puedan reutilizarse, modificarse o comprimirse.¹²⁵

Otra cuestión muy importante para lograr un texto de calidad es tener en cuenta la intertextualidad. Kristeva la define como “la existencia en un texto de discursos anteriores como precondition para el acto de significación”.¹²⁶ La intertextualidad es un mecanismo semiótico que constituye un área híbrida entre la semiótica y la pragmática. La dimensión semiótica es importante porque regula la relación de los textos entre ellos, incluyendo su valor pragmático como signos dentro de un sistema de signos y el análisis intertextual presupone consideraciones sobre géneros individuales y tipos de discurso. La distinción entre textos, discursos y géneros se entiende en un marco semiótico-social. El estudio de la intertextualidad es de carácter interdisciplinario, es producto de la interpretación del lector, es el verdadero creador de significación en todo proceso comunicativo; en este caso, en el de la lectura de un cuento de hadas que tiene en sus manos y que devino de todo un proceso que inició con el discurso oral.

Para poder mostrar de mejor manera cómo nuestros compiladores llegaron a sus versiones finales, de la oralidad, al texto escrito, vamos a comparar el único cuento que tienen en común los cuatro que es el de “Blancanieves”. Entre ellos comparten muchos otros como “Cenicienta”, pero no lo tiene Straparola y “La Bella y la Bestia” pero no lo tienen los Hermanos Grimm y así, sucesivamente, pero éste es el único que tiene conexión con todos, por eso creemos que es el que debemos de analizar. Sin embargo, debemos aclarar que, en esta parte, nos referiremos a las semejanzas y diferencias que encontramos en cada versión de este cuento y que la versión de Perrault no se encuentra en *Cuentos de Mamá Ganso*. Se obtuvo por medio de los cuentos que Perrault decidió no incluir en su obra final pero que sí compiló. Para leer el resumen del cuento completo de cada uno de los compiladores, estos se encuentran en la sección de **Anexos: Anexo C: “Blancabella” de Gianfrancesco Straparola, Anexo D: “La Esclavita” de Giambattista**

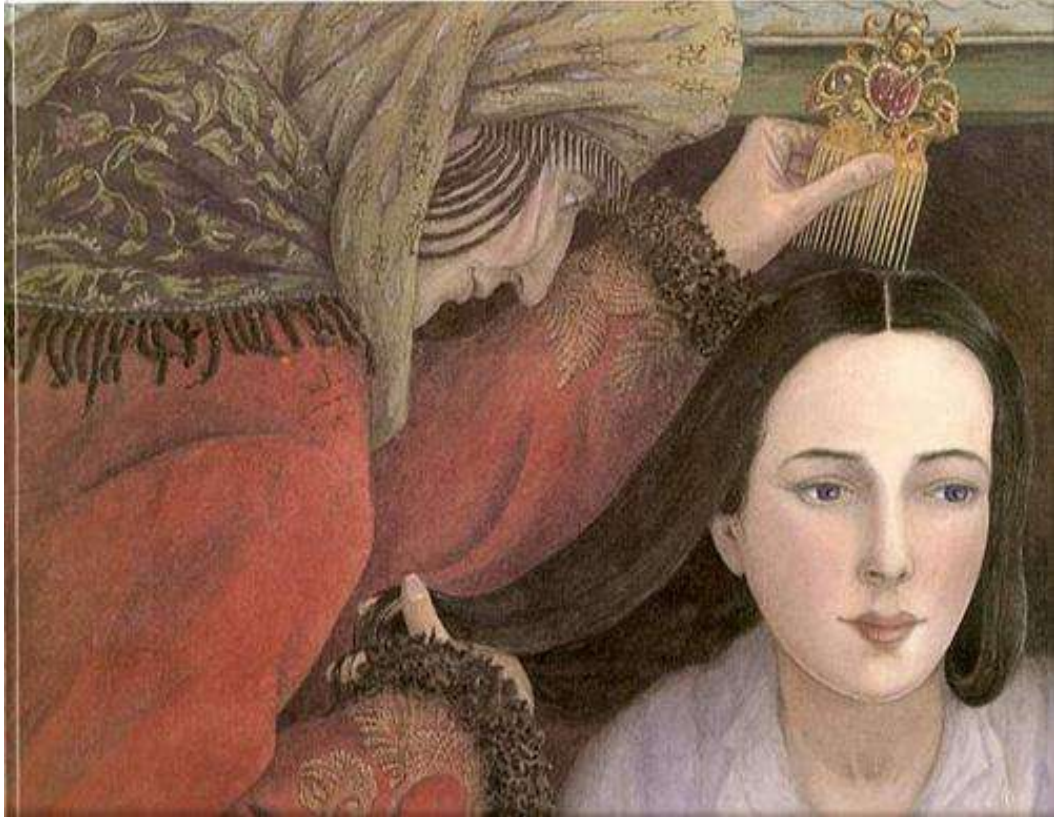
¹²⁴ R. Beaugrande y W. Dressler, “Cohesión” en *Introducción a la Lingüística del Texto*, Capítulo IV (Ariel Lingüística, 1997) 89.

¹²⁵ R. Beaugrande y W. Dressler, 89-134.

¹²⁶ Juana Marinkovich, *El Análisis del Discurso y la Intertextualidad*, Homenaje al Profesor Ambrosio Rabanales, BFUCh XXXVII, 729-742, Universidad Católica de Valparaíso (1998-1999) 1.

Basile, Anexo E: “Blancanieves” de Charles Perrault y Anexo F: “Blancanieves” de los Hermanos Grimm.

SEMEJANZAS Y DIFERENCIAS EN LAS VERSIONES DEL CUENTO DE
“BLANCANIEVES”



Semejanzas

- Perrault y los Hermanos Grimm conservan el mismo título de la obra: “Blancanieves”.
- Las protagonistas de las cuatro versiones son muy bellas y, debido a esto, son odiadas por sus antagonistas.
- En las versiones de Straparola, Perrault y los Hermanos Grimm, son mandadas matar por la antagonista en los inicios del cuento, pero su vida es perdonada.
- Tanto en Straparola, como en Perrault y en los Hermanos Grimm, la protagonista es auxiliada después de que su vida es perdonada por su victimario.

- En Basile, Perrault y los Hermanos Grimm se encuentra muy presente el ataúd de cristal donde reposa la protagonista mientras se le cree muerta.
- El peine es un artículo de suma importancia en este cuento y se encuentra presente en la versión de los cuatro compiladores.
- La boda entre la protagonista y un miembro de la realeza, se lleva a cabo en las cuatro versiones, ya sea al inicio o al final.
- Straparola y Basile comparten un estilo de escritura muy parecido al de Giovanni Boccaccio: presentan el cuento en una determinada noche, con una introducción compuesta por un diálogo entre mujeres y hombres que están teniendo un momento de diversión y que, al mismo tiempo, se encargan de dar una moraleja o un verso cuando el cuento finaliza.
- Straparola y Basile sí mencionan dónde se llevan a cabo los hechos del cuento: “*Blancabella*”¹²⁷ se ubica en Mantua y “*La Esclavita*”¹²⁸ en Selvaoscura.
- Perrault y Grimm comparten casi la totalidad del cuento con unas leves variaciones, casi nulas.
- Perrault y Grimm, no dicen jamás dónde se desarrolla la historia.

Diferencias

- Straparola y Basile nombran las versiones de este cuento de manera diferente: “*Blancabella*” y “*La Esclavita*”, respectivamente.
- En “*Blancabella*”, la antagonista es la comadre del esposo de la protagonista. En “*La Esclavita*”, la antagonista es la esposa del tío. En “*Blancanieves*” de Perrault y los Hermanos Grimm, la malvada es una reina que, además, es una poderosa hechicera, dueña de un espejo que dice la verdad.
- En “*Blancabella*”, la madre queda preñada debido a una culebra. En “*La Esclavita*”, Lillia se queda embarazada al saltar sobre una rosa muy abierta y, con el afán de no tirar un solo pétalo, se lo come, saliendo así preñada de Lisa. En “*Blancanieves*” de Perrault y Grimm es por el deseo de una reina, en un día nevado, al estar cosiendo, de ver su sangre sobre la nieve de tener una hija con piel blanca, pelo negro y labios rojos.

¹²⁷ Gianfrancesco Straparola, “*Blancabella*” en *Las noches agradables: Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes* (Lemir 21, 2017)

¹²⁸ Giambattista Basile, “*La Esclavita*” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos* (Madrid Siruela, 2019)

- En la versión de Straparola, *Blancabella* es mandada matar y los criados, al apiadarse de ella, le cortan las tetas y le sacan los ojos para llevárselos a la comadre como prueba de su muerte. En Perrault y los Hermanos Grimm, quien debe matar a Blancanieves es un cazador y cuando le perdona la vida, en la versión del francés¹²⁹, el cazador mata a un ciervo joven para sacarle el corazón y llevarlo como prueba ante la reina para que lo coma. En la versión de los alemanes¹³⁰, el cazador mata a un jabalí pequeño para extirpar el hígado y los pulmones.
- El peine es sumamente importante en la historia de los cuatro compiladores, pero de manera diferente. En “*Blancabella*” de Straparola, debido al don de su hermana Sanmaritaña, cada vez que alguien peina sus cabellos, de la protagonista caen perlas y piedras preciosas. En “*La Esclavita*” de Basile, Lisa cae bajo la maldición de un hada que, debido al dolor de un tropezón, sentencia que ha de caer bajo el influjo de la muerte cuando su madre le hunda en sus cabellos un peine. Y tanto en Perrault como en los Hermanos Grimm, la reina, con uno de sus disfraces, le hunde en el pelo a Blancanieves un peine envenenado, haciendo que se desmaye.
- El ataúd de cristal se presenta en tres de las versiones de los compiladores. Basile es el primero cuando Lisa, al caer muerta, es puesta en siete ataúdes de cristal, cerrados con llave y encerrada en la última habitación del palacio. Perrault y Grimm también presentan la misma idea, con la diferencia de que sólo la ponen en un ataúd de cristal debido a que no quieren enterrarla porque Blancanieves es demasiado bella y quieren verla todo el tiempo.
- Los castigos de las villanas son diferentes: en “*Blancabella*”, la comadre y sus hijas son metidas en un horno ardiendo hasta morir; en “*La Esclavita*”, la baronesa es mandada de regreso con sus parientes, repudiada por su esposo; en “*Blancanieves*” de Perrault y los Hermanos Grimm, la reina es obligada a usar unas zapatillas de hierro ardiendo y bailar hasta morir.
- “*Blancabella*” se casa con don Fernando en los inicios del cuento. Sin embargo, en “*La Esclavita*” de Basile y en “*Blancanieves*” de Perrault y los Hermanos Grimm, la boda de la protagonista es al final del cuento.

¹²⁹ Charles Perrault, “Blancanieves” en www.soncuentosinfantiles.com, accesado por última vez el 04/11/2021.

¹³⁰ Jacob y Wilhelm Grimm, “Blancanieves” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México Porrúa, 2019)

- El estilo de escritura de Perrault y los Hermanos Grimm es muchísimo más simple que el de los italianos. No usan jornadas, introducción o siguen el patrón de algún autor. Si bien son inspirados grandemente por las historias de Straparola y Basile, lo único que llegan a hacer es poner al final algún verso pequeño que deje una moraleja o, simplemente, se abstienen de hacerlo.

Sin embargo, al analizar este cuento, nos preguntamos cuál pudiera haber sido su origen. Al estar viendo y leyendo sobre mitología griega, descubrimos algo muy importante: el mito de Eris, su manzana dorada y el Juicio de Paris. ¿Qué estamos tratando de decir? Antes de lanzarnos a afirmar algo, sabíamos que la cultura griega, en efecto, es de las más antiguas, pero antes de ella, están la mesopotámica, sumeria, fenicia y egipcia. Estudiamos sus mitos para ver si había cualquiera que estuviera relacionado levemente con el de “Blancanieves” sin resultado alguno. Ahora sí, podíamos afirmar lo que habíamos descubierto: que sí hay un paso del mito al cuento en la historia de “la más bella de todas” en la cultura griega.



La causante de toda esta historia en el mito griego es Eris, hija de la noche, autora de todo mal y diosa de la discordia.¹³¹ Atreo, rey de Micenas, tiene tres hijos: Anaxibia, Menelao y Agamenón. Este último, se casa con Clitemnestra y Menelao con Helena, convirtiéndose en rey de Esparta. Tetis, una de las 50 nereidas y Peleo, rey de Ftía, se casan en una majestuosa boda a la que además de los humanos, también los dioses son invitados, excepto Eris, diosa de la discordia, quien, a pesar del desaire, se presenta en la boda lanzando una manzana dorada del Jardín de las Hespérides con una leyenda que dice: “para la más bella de todas”. Se realiza un juicio para saber qué diosa ostentará el título y Hera (diosa de la familia y esposa de Zeus), Atenea (diosa de la sabiduría) y Afrodita (diosa del amor) son puestas en la terna y Zeus, no pudiendo ser juez y parte, le dice a Paris, hijo de Príamo y Hécabe,¹³² que tome una decisión. Éste termina eligiendo a Afrodita, quien igual que las dos diosas restantes, lo había tentado. Después de ser coronada como “la más bella de todas”, Afrodita le dice a Paris que encontrará en Troya a la mujer mortal “más bella de todas” que se enamorará de él. Esa persona resulta ser Helena, la esposa del rey Menelao, a quien Paris terminará secuestrando, provocando la guerra de Troya. Para ver la historia a detalle, ésta se encuentra en el **Anexo G: La Diosa Eris y el Juicio de Paris**.

Cómo podemos ver, este mito grita “Blancanieves” por todos lados. No nada más tenemos a la antagonista que se presenta a causar discordia y cierta envidia de que ella no fue invitada, sino que trae el símbolo de la manzana que tanto representa a este cuento y la leyenda por excelencia de “la más bella de todas”. E incluso, aquí podemos ver que el título se lo están peleando tres diosas quienes tientan al juez, que es Paris, para ser las elegidas. Se puede sentir que Eris logra su cometido en ocasionar la discordia y en acrecentar los celos, la envidia, la competencia y la soberbia entre las otras diosas. Finalmente, cuando Afrodita es elegida como la diosa más bella de todas, un claro triunfo y ejemplo del final del cuento de “Blancanieves”, en el mito tenemos un *plus*, que es el de saber que también conocemos a la mortal más bella de todas: Helena.

Por lo tanto, al haber revisado otras tesis e investigaciones donde no se menciona este hecho, podemos afirmar que descubrimos que el primer mito que hace referencia a la historia de “Blancanieves” es perteneciente a la cultura griega y que la historia de Eris y el Juicio de Paris es el paso del mito al cuento en esta historia en particular.

¹³¹ Ángel Ma. Garibay, “Eris” en *Mitología Griega* (Ciudad de México, Porrúa, 2022) 145.

¹³² Ángel Ma. Garibay, 288-291.

2.5 Reacciones y emociones en niños y adultos

Actualmente, cuando se oye el término “cuento de hadas”, inmediatamente nos referimos a los niños o a un público infantil. Pero ya sabemos que, en sus orígenes, éstos no iban dirigidos a ellos. Straparola y Basile dejaron muy en claro que sus cuentos de hadas iban dirigidos a la nobleza, a la gente culta, educada y refinada. Por su parte, Perrault y los Hermanos Grimm suavizaron estos cuentos al poner en sus recopilaciones “*Cuentos de Mamá Ganso*” y “*Cuentos de la Infancia y del Hogar*”, respectivamente. Con ello, se lavaban las manos de decir que tenían contenido explícito pero que tal vez les gustaran a los pequeños. Eran compilaciones que las madres o las nanas leían a los infantes a la hora de dormir porque la lectura induce al sueño, es cuando se da el *confabulatori nocturni*,¹³³ donde la noche es el centro de la fantasía. Esto lo vemos claramente en los italianos. Straparola utiliza el *confabulatori nocturni* durante trece noches, mientras que Basile lo hace durante cinco, al más puro estilo del *Decamerón*, donde la fantasía está mezclada con los cuentos, la música, la juventud, los versos y la compañía sensual. Perrault y Grimm cortan esta fantasía de las jornadas, pero el *confabulatori nocturni* es algo que se niega a morir hasta nuestros días.

Pero ¿qué leían en sí los niños de esa época por sí mismos? La respuesta nos la podría dar, de primera mano, Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) filósofo, escritor, pedagogo, naturalista, músico y botánico a través de sus *Confesiones*¹³⁴: “No sé lo que hice hasta los cinco o seis años, ni cómo aprendí a leer. Recuerdo sólo mis primeras lecturas y el efecto que me causaban; desde entonces juzgo que empiezo a tener conciencia de mí mismo, sin interrupción. Había dejado mi madre algunas novelas que leíamos por las noches, después de cenar, mi padre y yo. Al principio, lo hacíamos para que yo me adiestrara en la lectura con libros entretenidos; pero pronto creció el interés de tal manera que nos pasábamos las noches de claro en claro, leyendo alternativamente, sin dejar un libro hasta su conclusión. A veces, mi padre, al oír el canto matutino de las golondrinas, me decía como avergonzado: ‘Vamos, vamos a dormir. Soy más niño que tú’.

Esto nos deja claro que, aunque Rousseau empezó con novelas, y de nuevo, lo hacía por la noche, como niño, nos deja muy en claro que su curiosidad podía más. Bien dice Lotman que “el

¹³³ Expresión que aparece en *Historia Universal de la Infamia* de Jorge Luis Borges, una colección de cuentos donde todos los relatos están basados en hechos reales.

¹³⁴ Jean-Jacques Rousseau, *Confesiones* (Ciudad de México, Océano, 1980) 393-395.

mundo de los salvajes puede equipararse con el de los niños”.¹³⁵ Así como el salvaje, los niños empiezan a aprender por medio de códigos: primero con gestos, después con dibujos, luego viene el habla y, posteriormente, la lectura. El niño siempre parece tener ansias de conocer, de saber y se apasiona. “En poco tiempo adquirí, por tan peligroso método, no sólo una facilidad extraordinaria para leer y escucharme sino también un conocimiento sin par a mi edad, de las pasiones humanas. Sin tener ninguna idea de las cosas, estaba yo familiarizado con todos los sentimientos. Cuando nada había concebido aún, ya lo había sentido todo. Estas confusas emociones que experimentaba sucesivamente no modificaron en nada mi razón, puesto que carecía de ella; pero la templaron de otra manera y me dieron ideas extrañas y novelescas acerca de la vida humana, de las que aún no han podido curarme por completo la experiencia y la reflexión”.¹³⁶ Esto nos indica que, con la lectura, el niño empieza a formarse una idea de lo que es el mundo, las pasiones humanas, las emociones y las ideas sobre la vida.

Rousseau continúa diciendo que “... agotada la biblioteca de mi madre, tuvimos que acudir en el inmediato invierno a la parte que nos había tocado de la biblioteca de mi abuelo. Se encontraban en ella muy buenos libros, por fortuna, como no podía menos de ser procediendo de un pastor verdaderamente sabio, según la moda de entonces y hombre de talento y buen gusto. Fueron trasportados al taller de mi padre *La Historia de la Iglesia y del Imperio* por Le Sueur; *El Discurso sobre la Historia Universal* de Bossuet; *Vidas de Varones Ilustres* de Plutarco; *Historia de Venecia* de Nanis; *Las Metamorfosis* de Ovidio; *Los Caracteres* de La Bruyère; *La Pluralidad de los Mundos* y *Los Diálogos de los Muertos* de Fontenelle; y algunos tomos de Molière; y mientras él trabajaba, yo se los leía, tomándoles una afición rara, quizás única a mi edad. Plutarco fue, sobre todo, mi lectura favorita, curándome un poco de mi afición a las novelas, el gusto que encontraba en releerlo. Bien pronto preferí Agesilao, Bruto, Aristides a Orondato, Artamenes y Juba. Estas interesantes lecturas y las conversaciones a que dieron lugar entre mi padre y yo, formaron ese espíritu libre y republicano, ese carácter indomable y altivo, enemigo de todo yugo y servidumbre, que siempre me ha torturado en las circunstancias menos oportunas para dejarle libre vuelo”.¹³⁷ Tomando en cuenta esto, podemos deducir que estas conversaciones que se daban entre Rousseau y su padre después de las lecturas, también se dan entre el niño y el adulto al acabar

¹³⁵ Iuri Lotman, “Acerca de la Semiosfera” en *La Semiosfera I: Semiótica de la Cultura y el Texto* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1996) 29.

¹³⁶ Jean-Jacques Rousseau, 398-399.

¹³⁷ Jean-Jacques Rousseau, 405-412.

de leer un cuento de hadas o, incluso, con él mismo, dándole carácter a su interpretación y formando sus propias opiniones desde la infancia.

El mundo y el lenguaje infantil representan un sistema independiente y aislado donde los adultos irrumpen a través de un acto de traducción, haciendo equivalencias de situaciones con que es bueno, malo, peligroso, etc. El lobo de “Caperucita Roja” representará el peligro; el hada madrina, la protección; la bruja, la amenaza, etc.

“En la conciencia del niño irrumpen las conversaciones de los adultos... los cuentos maravillosos... introducen una enorme cantidad de signos cuyo significado el niño todavía tendrá que establecer por la vía de la identificación con unidades de contenido de su mundo”¹³⁸. El niño recibe de los adultos símbolos que para él todavía no tienen un significado y reglas. La curiosidad se genera no sólo por esto sino por la cultura misma y esto es de gran interés semiótico: la reacción en el niño al leer el cuento de hadas y la del adolescente o adulto cuando ya puede leer lo que hay entre líneas.

Ahora, respecto a los adultos, el tema ya se pone un poco más escabroso. La bruja, un personaje característico de los cuentos de hadas, halló el cúmulo de la fama en la realidad. Antes de empezar a desmenuzar todo este concepto sobre la creencia de las brujas y lo que llevó a su persecución y caza, tenemos que empezar por definir lo que es una creencia. Utilizaremos la definición de Luis Villoro en *Creer, Saber, Conocer*: “La creencia es la disposición de un sujeto considerada en cuanto tiene relación con la realidad tal como se le presenta a ese sujeto o, lo que es lo mismo, en cuanto tiene relación con la verdad”¹³⁹. Tratemos de explicar esto de una manera más simple. Los hombres son fuentes de información y, como tales, responden a un interés. El éxito y el sentido de la vida dependen de que nos dejemos guiar por lo que el mundo es y lo podemos leer en la conducta ajena, ya que el hombre es un animal social que convive con los demás y las acciones de los otros nos revelan hechos y objetos del mundo que nos rodea de los cuales nos percatamos y requerimos para adecuar nuestra acción a la realidad.

¹³⁸ Iuri Lotman, “Sobre la reducción y el desenvolvimiento de los sistemas sígnicos (sobre el problema ‘freudismo y culturología semiótica’” en *La Semiosfera II: Semiótica de la Cultura, del Texto, de la Conducta y del Espacio* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1998) 233.

¹³⁹ Luis Villoro, “Definición de Creencia” en *Creer, Saber, Conocer* (Ciudad de México, Siglo XXI, 2019) 60.

Ubiquémonos en el Medievo y el Renacimiento. Se empieza a dar en Europa una histeria y un pánico total ya que, como Iuri Lotman lo menciona en *La Semiosfera I*: “el miedo al diablo, que se había vuelto como una encarnación e imagen de la situación trágica en la que se halló el hombre del siglo XVI, acompañaba a una oleada de tratados sobre Satanás, las brujas y sus actos perversos... la envidia y el rencor dictaban acusaciones de hechicería; el miedo y el recelo creaban una atmósfera en la cual una delación se convertía automáticamente en una sentencia y cada nueva hoguera, por una parte, aumentaba la atmósfera de miedo...”¹⁴⁰. La caza de brujas ahondó las divisiones de poder, inculcó el miedo a los hombres y dio poder a las mujeres. La “brujería” tomó forma hasta la Baja Edad Media a pesar de que era usada de manera cotidiana y desde el Imperio Romano era temida por la clase dominante como medio de insubordinación entre los esclavos. Lo que nos empieza a dar indicios de las creencias que estaban estampadas en la mente de la gente sobre la existencia de las brujas eran:

1. El folclor que estaba presente en los relatos que se transmitían de manera oral, de una generación a otra, de donde, desde luego, terminaron surgiendo los cuentos de hadas donde aparecen las brujas, tales como las recopilaciones basadas en los libros de Gianfrancesco Straparola con *Las noches agradables* que, posteriormente, sería conocido como *Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*, el *Pentamerón* o *El Cuento de los Cuentos* de Giambattista Basile y las posteriores recopilaciones de Charles Perrault con *Cuentos de Mamá Ganso* y los famosísimos *Cuentos de la Infancia y del Hogar* de los hermanos Grimm. Estos dos últimos autores tomaron muchísimo de Straparola y de Basile, pero en vez de ambientar los relatos en Italia, los ubicaron en sus propias ciudades de origen, Francia y Alemania, respectivamente.
2. La aparición de la imprenta que facilitó que los libros estuvieran al alcance de las masas. El primer libro más leído era y sigue siendo la *Biblia* y para todos los creyentes, sus palabras son verdaderas e incuestionables. En “Deuteronomio”, 18: 10, 11 y 12, la palabra del Señor es la siguiente: “Que no haya en medio de ti nadie que haga pasar a su hijo o hija por el fuego; que no haya adivinos, ni nadie que consulte a los astros ni

¹⁴⁰ Iuri Lotman, “El progreso técnico como problema cultorológico” en *La Semiosfera I: Semiótica de la Cultura y del Texto* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1996) 226-227.

- hechiceros, que no se halle a nadie que practique encantamientos o consulte los espíritus; que no se halle ningún adivino o quien pregunte a los muertos. Porque Yavé aborrece a los que hacen estas cosas y, precisamente, por esta razón los expulsa delante de ti”.¹⁴¹
3. La publicación del infame libro que fue el más popular, vendido y considerado el libro de bolsillo de la época después de la *Biblia: El Martillo de las Brujas* o *Malleus Maleficarum*, el tratado más importante para la persecución de las brujas, escrito y compilado por dos dominicos alemanes: Heinrich Kramer y Jacob Sprenger en 1487. Su influencia fue tal que llegó a vender miles de copias lo que provocó que se agravaran las crisis de las persecuciones, se incrementara el odio hacia las mujeres y se encubrieran las masacres. Este libro se divide en tres secciones:
 - a) La existencia de la brujería y hechicería.
 - b) Las formas de brujería y los pactos con el Diablo.
 - c) Los métodos y procedimientos para detectar, enjuiciar, sentenciar y destruir brujas.¹⁴²
 4. La publicación de la bula apostólica del Papa Inocencio VIII el 5 de diciembre de 1484 para decretar la realidad de la brujería, derogando el Canon Episcopal del 906 donde la Iglesia decía que creer en las brujas era una herejía. La bula *Summis desiderantes affectibus* que se traduce como “Desear con fervor supremo” (que es un documento que debe obedecerse puesto que el Papa es el representante de Dios en la Tierra) reconocía la existencia de las brujas como: “cualquier persona... desconocedora de su propia salvación y extraviada de la fe católica que se haya abandonado a sí misma a demonios, íncubos y súcubos y por sus embrujos y encantamientos, conjuros y hechizos malditos y otras artes, enormidades y ofensas horrendas... de una manera blasfema renuncian a la fe que es suya por el sacramento del bautismo y a la instigación del enemigo de la humanidad, no se resguardan de cometer o perpetrar las más espantosas abominaciones

¹⁴¹ Varios Autores, “Deuteronomio” en *Biblia Latinoamericana* (Madrid, Ediciones Paulinas Verbo Divino, 1993) 242-243.

¹⁴² Heinrich Kramer y James Sprenger, *Malleus Maleficarum: El Martillo de las Brujas* (Scotts Valley, IAP, 2009)

y los excesos más nauseabundos, excesos para el peligro mortal de sus propias almas... y el riesgo de maldición eterna”.¹⁴³

5. Entre 1435 y 1487, se escribieron 28 tratados sobre brujería, entre los cuales se encuentran los ya mencionados y los reconocidísimos *Constituto Criminalis Carolina*, promulgados por Carlos V y *Demomania* de Bodin.¹⁴⁴

Con estos cuatro factores como antecedentes, podemos empezar a comprender por qué las creencias en las brujas estaban tan arraigadas. Más del 80% de las personas juzgadas y ejecutadas en Europa en los siglos XVI y XVII por brujería fueron mujeres. Los tratados de brujería explicaban que las mujeres eran más susceptibles por su “lujuria insaciable” debido a sus debilidades morales y mentales. En este caso particular, Villoro definiría a la creencia como un caso por pulsiones, esto es, deseos, querer o temores, particularmente estos últimos. La creencia pudiera tener un interés psicológico, desde luego, pero aquí “responde más bien a la necesidad de saber si el objeto... forma parte o no del mundo real, esto es, a un interés epistémico”.¹⁴⁵



¹⁴³ Paul Halsal, *Innocent VIII: Bull Summis desiderantes, 1484*, (Medieval Sourcebook, Universidad de Fordham) 5-8.

¹⁴⁴ Silvia Federici, “La Gran Caza de Brujas en Europa” en *Calibán y la Bruja: Mujeres, Cuerpo y Acumulación Originaria* (Madrid, Traficantes de Sueños, 2010) 229.

¹⁴⁵ Luis Villoro, “Definición de Creencia” en *Creer, Saber, Conocer* (Ciudad de México, Siglo XXI, 2019) 61.

Muchas generaciones pasaron, de abuelos pasando sus memorias a sus nietos, de niños creciendo, convirtiéndose en adolescentes, posteriormente en padres y relatando sus cuentos, las pesadillas y el pánico a sus hijos. “La bruja comenzó a ser asociada a la imagen de una vieja lujuriosa, hostil a la vida nueva, que se alimentaba de carne infantil o usaba los cuerpos de los niños para hacer sus pociones mágicas – un estereotipo que más tarde sería popularizado por los libros infantiles”.¹⁴⁶ La creencia de la conformación de las brujas hace que los niños tengan miedo desde su infancia por los cuentos de hadas, la educación de sus padres y desarrollen miedos posteriores en la adultez cuando la sociedad, la Iglesia y sus recuerdos del folclor y los cuentos, los hagan caer en la creencia fehaciente de las brujas en un escenario de caos, muerte y persecución en Europa. Lo que nos llevaría a tratar de contestarnos la siguiente pregunta: ¿Por qué las creencias de las brujas se llegan a afianzar en algún momento de nuestra vida?

Iniciemos en el caso de los niños. ¿Cómo empiezan a creer? De acuerdo a Iuri Lotman, todo inicia con la lengua. “En la conciencia del niño irrumpen las conversaciones de los adultos... Los cuentos maravillosos... introducen una enorme cantidad de signos desde textos íntegros hasta palabras sueltas (pero también signos figurativos) cuyo significado el niño tendrá que establecer por la vía de la identificación con unidades del contenido de su mundo”¹⁴⁷. Ahora bien, el niño también recibe de los adultos las reglas a seguir, lo que es bueno o malo, lo indecoroso, lo decente, lo que aprueba y reprende la sociedad. Los cuentos, que tradicionalmente, se leen antes de dormir, casi siempre llevan una moraleja. Pero la curiosidad del niño es inevitable. ¿Cómo se le explica a un niño, en plena cacería de brujas, que las hadas y los ogros no existen, pero las brujas sí? Es ahí, cuando Villoro nos presentará una explicación que además de epistemológica y filosófica, toda persona ha vivido en carne propia.

Se le inculca al niño que las brujas existen. Además, está el reforzamiento del folclor, de los cuentos de hadas que oye o lee, las conversaciones de adultos que escucha y agreguemos también la fantasía que él mismo tiene. Sin embargo, imaginando que el niño, ya transformándose en adolescente haya presenciado una acusación de brujería, lo único que vio fue a una mujer. Sus creencias están allí, le dicen que, en efecto, es una bruja. La percibe a través de sus sentidos. La

¹⁴⁶ Silvia Federici, 247.

¹⁴⁷ Iuri Lotman, “Sobre la reducción y el desenvolvimiento de los sistemas sígnicos (sobre el problema ‘freudismo y culturología semiótica’” en *La Semiosfera II: Semiótica de la Cultura, del Texto, de la Conducta y del Espacio*, (Madrid, Ediciones Cátedra, 1998) 233.

ha aprehendido. Lo que le dice la Iglesia, el *Martillo de las Brujas* y los cuentos de hadas, lo ve en aquella mujer. ¿Qué es lo que ve? Para la caza de brujas se utilizó la propaganda con el fin de generar psicosis en la población. Se les acusaba de:

1. Vender su cuerpo y alma al demonio.
2. Asesinar a veintena de niños y succionar su sangre por medios mágicos.
3. Fabricar pociones con restos humanos.
4. Destruir ganado y cultivos.
5. Levantar tormentas.
6. Adivinar el futuro.
7. Ser caníbales.
8. Sodomía.
9. Adoración a los animales tales como las cabras, yeguas y sapos, a los que se les consideraba instrumentos del demonio.
10. Generar una excesiva pasión erótica en los hombres hasta dejarlos impotentes.
11. Practicar abortos.
12. Ofrecer niños al Demonio.
13. Realizar el pacto con el Diablo, llamado *conjuratio*, que consistía en la promesa de amor, poder y riqueza por la que la bruja estaba dispuesta a vender su alma e infringir todas las leyes naturales y sociales. Este pacto solía realizarse durante el aquelarre, la mítica reunión de brujas nocturna donde bailaban y compartían sus crímenes.

¿Pero quiénes eran las acusadas? Mujeres campesinas pobres, granjeras, trabajadoras asalariadas, mujeres viejas que vivían de la asistencia pública, mendigas, viudas o mujeres que vivían solas o abandonadas. Su “crimen” era el *malacchio* o “mal de ojo” que es la maldición del mendigo a quien se le niega una limosna, la demora en el pago de la renta y la petición de asistencia pública.

Con estas supuestas características, cualquier mujer era una candidata a serlo. Porque, además, hay que añadir las características del folclor que se usaban para describir a una bruja en los cuentos de hadas y que también eran usadas para cazarlas:

1. Pueden parecer dulces y confiables, pero en realidad son caníbales.

2. Son acaudaladas, poseen huertos y no les gusta la servidumbre.
3. Son reinas que han llegado a pertenecer a la nobleza por sus encantamientos.
4. No necesariamente son feas o viejas.
5. Son envidiosas, orgullosas, temerarias y celosas.
6. Tienen ojos de color y su nariz es larga.



Con estos nuevos agregados, la lista de candidatas a bruja se hace inmensa. Ninguna mujer estaba a salvo de ser juzgada. Incluso, la propia reina Ana Bolena de Inglaterra, fue acusada de brujería. Pero volvamos con nuestro adolescente. Ve a la mujer. Observa cómo la encadenan. Si es una bruja y el pueblo le está lanzando cosas, la van a llevar a juicio y posteriormente a la hoguera ¿Por qué no usa su magia y se salva? Hasta ese momento, el adolescente tenía la disposición y la intención de creer en lo que le habían dicho sus padres, la sociedad y los relatos. Pero nos encontramos en un caso donde se cuestiona el por qué no usar sus poderes para salvarse si, de todas maneras, por todo lo que sabe, ya está condenada su alma. Pero todos a su alrededor, incluyendo sus padres, gritan, abuchean, sienten terror, pánico y algunos se desmayan ante la presencia de una mujer que hizo un pacto con el Diablo.

Nuestro adolescente entonces se vería ante un umbral de preguntas. “¿Acaso creo porque todo me indicaba desde mi niñez a creer que las brujas existen? ¿Porque la Iglesia lo dice y soy un fiel creyente y devoto? ¿Porque mis padres no me mentirían en algo tan escabroso y temible? ¿Porque todo el mundo no puede estar equivocado de que las brujas existen y por eso aparecen en los cuentos?” Pero, ve a todos los demás, con esa histeria y temor y decide que lo que más le conviene es postergar sus respuestas. Como diría Villoro: “Porque todo el mundo lo cree y si yo no lo aceptara me tendrían por un ignorante, un necio o un loco”.¹⁴⁸

Sin embargo, hay que entender una cosa. Está en su poder decidir creer o no porque la creencia es un acto de voluntad. En él, como en muchos otros, seguramente, ya existía la semilla de la duda. “¿Son estas mujeres brujas? ¿Creo o no?” Aquí es necesario introducir un concepto muy importante: el de razón. Villoro habla de ella como “una acción que puede analizarse en dos elementos: un querer (el fin que nos proponemos con la acción, lo que queremos con ella y una creencia la creencia de que la acción contribuye a lo que queremos)”.¹⁴⁹ Se refiere a razones para creer, que justifiquen, en este caso la conformación de las brujas. La justificación establece la relación de la creencia con la verdad y es una actividad que sucede en un lapso de tiempo porque se necesita hacer de una proposición tras otra para dar razón a una creencia. Es como preguntar “¿pero por qué?” continuamente sin parar, dándonos respuesta hasta que hallamos quedado satisfechos, no podamos continuar porque nos hayamos quedado atascados o simplemente tengamos que suspender este proceso porque sería infinito. El adulto es el que normalmente hace este proceso de justificación de creencias siempre y cuando sea una persona que tenga un interés por descubrir ese “*algo más*” que hay detrás de las cosas y de los hechos.

Regresemos con nuestro adolescente ya convertido en adulto. Se hizo toda esta serie de preguntas. Cayó en cuenta que no tenía la certeza suficiente y que podía estar equivocado. Que tal vez creía en presunciones y en realidad no tenía razones suficientes para creer que aquellas mujeres eran brujas porque no eran coherentes sus creencias después de haber efectuado su proceso de deliberación. “Mientras compartimos una mitología o un dogma porque nos adherimos a la palabra revelada o al testimonio de los hombres encargados de transmitirla, resulta impropio suponer motivos personales, tal vez inconscientes, que expliquen nuestra creencia. Sólo ante la duda puede

¹⁴⁸ Luis Villoro, “Razones para Creer” en *Creer, Saber, Conocer* (Ciudad de México, Siglo XXI, 2019) 75.

¹⁴⁹ Luis Villoro, 78.

surgir la sospecha de que la creencia esté motivada por deseos o intereses”.¹⁵⁰ En este caso, nos parece que estos años de cacería fueron una triste conjugación de sucesos que se desataron y que finalizaron con una masacre brutal.

Tuvo que llegar el Siglo de las Luces y la Ilustración para que la cacería de brujas cesara. Aun así, eso no sucedió del todo. Los cuentos de Straparola, Basile, Perrault y Grimm seguían imprimiéndose y los niños seguían temiéndole a las brujas con la amenaza de los padres que aún permanece hasta nuestros días de “Si no te portas bien, vendrá la bruja y te llevará”. La *Biblia*, el *Martillo de las Brujas* y la bula de Inocencio VIII permanecieron, al igual que entre las damas de la corte francesa se enseñaba el arte de leer las cartas, cosa que se atribuía a una hechicera y se veía como algo normal.

En aquella época, era clave que si poníamos en duda las razones de una persona para creer en las brujas y tratábamos de hacerle ver que en realidad estaba creyendo por motivos irracionales, ésta iba a responder aduciendo razones que fundaban su creencia como su educación desde la niñez, los cuentos de hadas, que la sociedad lo creía, que la Iglesia y la *Biblia* creían en las brujas, que había libros que atestiguaban cómo reconocerlas y enjuiciarlas: el procedimiento habitual, después de apresarlas era desnudarlas, afeitarlas completamente, pincharlas con largas agujas en todo su cuerpo¹⁵¹, incluidas sus vaginas, en busca de la señal con la que el Diablo, supuestamente, marcaba a sus criaturas. Frecuentemente, eran violadas para investigar si eran vírgenes o no. Si no confesaban, sus miembros eran arrancados, sentadas en sillas de hierro bajo las cuales se encendía fuego¹⁵², sus huesos se quebraban y al ser colgadas o quemadas, sus hijas e hijos eran azotados para que vieran a su madre ardiendo. Su creencia sólo iba a cesar cuando no hubiera posibilidad de dar razones, incluso aunque no estuviera justificada del todo.

Desde luego, hubo personas que defendieron a estas mujeres y que pagaron caro el precio. Como lo menciona Iuri Lotman, “eruditos juristas como el célebre legista sajón Karptzof, fundamentaban con datos científicos la no aplicabilidad del procedimiento judicial habitual a los procesos de brujas y el conocido humanista Jean Bodin escribió que ni una sola bruja de un millón sería acusada y castigada si se le aplicara el procedimiento judicial habitual: las sospechas son

¹⁵⁰ Luis Villoro, “Motivos para creer” en *Creer, Saber, Conocer* (Ciudad de México, Siglo XXI, 2019) 105.

¹⁵¹ Cualquier parecido con el juicio de la heroína de “Los Seis Cisnes” no es mera coincidencia.

¹⁵² De nueva cuenta, tampoco es coincidencia que la reina-bruja de “Blancanieves”, versión de los Hermanos Grimm, terminara con zapatillas de hierro, encendidas en el fuego, obligada a bailar hasta morir.

suficiente justificación para la tortura porque los rumores nunca surgen en el vacío”.¹⁵³ Ioann Vir, discípulo de Erasmo, intentó demostrar en un tratado científico que las brujas eran mujeres mentalmente enfermas que sólo merecían lástima y no la muerte y el mismísimo Bodin lo acusó de estar relacionado con la hechicería. Otros ejemplos son el arzobispo de Tréveris, Johann von Scheneburg que quemó en la hoguera al rector de la universidad después de acusarlo por tener indulgencia por estas mujeres y el obispo de Bamberg, Johann Georg II, quemó por esa misma causa al canciller, a cinco burgomaestres y a varios funcionarios de la ciudad. Debemos apreciar la valentía de estos escasos defensores que trataron de ganar estos procesos de brujas.

¿Y por qué lo hicieron? Porque una persona, aunque tenga razones para fundamentar una creencia, puede negarse a considerarlas suficientes para aceptarla porque el hecho de que fuera verdadera le es repugnante, le angustia y choca con sus intereses profundos además de haber tenido un proceso de deliberación diferente. Nadie puede obligar a otra persona a creer por gusto o deseo, aunque sí puede darse el caso de que alguien se haga “como que cree”, en este caso en particular, para salvar su propia vida. Pero Karptzof y Vir tenían algo que denominamos convicción: tenían la seguridad personal de sustentar con fuerza, empeñar su palabra y dar la vida por defender a estar mujeres acusadas de brujería. Tenían una seguridad racional que dependía de sus motivos y no de las razones de sus creencias, ya que la convicción siempre se acompaña de emociones. Y éstas fueron las que les costaron la vida en su afán de defender a estas mujeres.

Seamos sinceros. “El uso de encantamientos está tan extendido que no hay hombre o mujer que comience algo o haga algo... sin primero recurrir a algún signo, encantamiento, acto de magia o método pagano... Aquí todos participan en las prácticas supersticiosas con palabras, nombres, poemas, usando los nombres de Dios, de la Santísima Trinidad, de la Virgen María, de los Doce Apóstoles... Estas palabras son pronunciadas tanto abiertamente como en secreto, están escritas en pedazos de papel, tragados, llevados como amuletos. También hacen signos, ruidos y gestos extraños. Y después hacen magia con hierbas, raíces y ramas de cierto árbol; tienen su día y lugar especial para todas estas cosas.”¹⁵⁴

¹⁵³ Iuri Lotman, “El progreso técnico como problema cultorológico” en *La Semiosfera I: Semiótica de la Cultura y del Texto* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1996) 228.

¹⁵⁴ Silvia Federici, 238.

Pero aún queda una pregunta en el aire. ¿Por qué las creencias de las brujas se llegan a afianzar en algún momento de nuestra vida? Tenemos algunas posibles respuestas.

- a) En la niñez, porque somos aún ingenuos, crédulos y no distinguimos del todo bien entre la realidad y la fantasía. Así como soñamos con que un hada madrina se nos aparecerá a cumplir nuestros deseos, también estamos conscientes que el opuesto, es la bruja que nos castigará por no obedecer. Los cuentos de hadas nos refuerzan esa idea desde pequeños y no podemos evitar fantasear con el hecho de que puedan existir.
- b) En la adolescencia ¿quién no ha soñado con la idea de hacer algún encantamiento, una pócima, tener poderes sobrenaturales, leer las cartas y adivinar el futuro? Sabemos que las brujas no son como las describía el *Malleus Maleficarum*, pero existe todo un fenómeno sobre la hechicería y brujería que ahora la dividen en magia blanca y magia negra. La curiosidad mata al gato y hay muchísimos libros sobre el tema y artículos disponibles en Internet.
- c) En la adultez, cuando insultamos a alguien, solemos decirle: “¡Eres una maldita bruja!” Inmediatamente estamos condenando a una persona que no nos agrada con ese sustantivo. Sigue permaneciendo en nuestro vocabulario como un insulto hacia alguien que no nos cae bien. Sabemos que no lo es en el sentido estricto de la palabra, pero aun así insistimos en llamarla “bruja”.

Sin lugar a dudas, la cacería de brujas nos dejó marcados para siempre. Tenemos recordatorios en todos los lugares posibles. En la historia, en los cuentos, en el cine, en gente charlatana que se hace llamar “bruja”, en los pueblos, en las ciudades y personas que siguen acudiendo a ellas para pagarles por algún trabajo o que les lean las cartas. Sólo una advertencia personal: hay que tener cuidado en lo que nos metemos. Creamos o no en su existencia, las brujas siguen estando presentes en los cuentos, en la cultura y eso, dice mucho.

2.6 Los Italianos en el Cementerio Semiótico

Primeramente, debemos empezar por definir lo que es un cementerio semiótico. Es un lugar que pertenece a la semiosfera: un gran espacio que puede ser considerado un organismo único

fuera del cual es imposible la existencia misma de la semiosis. El cementerio semiótico se ubica en “todo pedazo de una estructura semiótica o todo texto aislado que conserva los mecanismos de reconstrucción de todo el sistema... La destrucción de esa totalidad provoca un proceso acelerado de ‘recordación’- de reconstrucción del todo semiótico por una parte de él. Esta reconstrucción de un lenguaje ya perdido, en cuyo sistema el texto dado adquiriría la condición de estar dotado de sentido, siempre resulta de la creación de un nuevo lenguaje y no la recreación del viejo como parece desde el punto de vista de la autoconciencia de la cultura. La presencia constante en la cultura de una determinada reserva de textos con códigos perdidos conduce a que el proceso de creación de nuevos códigos a menudo sea percibido subjetivamente como una construcción (‘rememoración’) de códigos viejos”.¹⁵⁵ La fuente de los cementerios semióticos son los mitos sagrados. Todo texto tiene un nivel de profundidad simbólico que nunca desaparece y la función de los símbolos es jalar la cultura a nuestros tiempos. Es por eso que el cementerio semiótico siempre se encuentra en un estado de latencia.

Podríamos explicarlo de una manera más simple. Es un limbo en el que ciertos autores, en nuestro caso particular, pero también filósofos, artistas, cineastas, diseñadores de moda y todos aquellos que son capaces de producir semiótica, pueden caer llegar ahí. Conocen las mieles del éxito y, de pronto, son olvidados y enterrados. Hay algunos afortunados que han logrado permanecer fuera de este cementerio como lo son los grandes clásicos porque siempre han sido referencia y son atemporales. Pero, referenciando al tiempo, éste es cíclico y logra sacar de este olvido a varios autores que logran consolidarse de nueva cuenta. Como dice Lotman, la semiótica logra “rememorarlos”.

Perrault y los Hermanos Grimm, en cuestión de compiladores de cuentos de hadas, nunca han caído en este cementerio semiótico. Su fama es indiscutible y en esta área son los reyes. Pero en el caso de Straparola y Basile, la historia ha sido muy distinta. Son muy poco los que conocen a los italianos siendo que ellos son los que influenciaron poderosamente a los que, hasta el día de hoy, ostentan el sitio de honor en lo que a cuentos de hadas se refiere. Es una necesidad imperante

¹⁵⁵ Iuri Lotman, “Acerca de la Semiosfera” en *La Semiosfera I: Semiótica de la Cultura y del Texto* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1996) 31.

desenterrarlos de este cementerio semiótico de donde nadie los ha sabido sacar con el debido respeto que se merecen.

¿Por qué los italianos deberían salir de este cementerio?

1. Sin su influencia, las obras de Perrault y Grimm ni siquiera hubieran existido o, de haberlo hecho, no habrían sido tan buenas.
2. El estilo de escritura de los italianos es muy especial. Hacen uso de arcaísmos, de versos, siguen el plan de escritura que Aristóteles trazó en la *Poética*, lo combinaron con *El Decamerón* de Boccaccio e hicieron una simbiosis espectacular.
3. Tienen en su haber, cuentos originales. Fueron tanto compiladores como *ergo-scriptor*. Eso los lleva a una categoría superior que Perrault y los Hermanos Grimm, lo que después, en años posteriores, retomaría Hans Christian Andersen.
4. Se atrevieron a escribir finales atroces, a dejar las escenas crudas en los cuentos para que, de verdad, el lector se estremeciera. No suavizaron ni censuraron sus obras ni sus palabras.
5. Hay que celebrar a los que vinieron primero. Las obras de Straparola y Basile son un compendio de lo fabuloso y lo grotesco a nivel de toda Italia y del mundo. ¿Dónde está el reconocimiento? ¿Por qué tener que recurrir a tesis e investigadores para saber sobre ellos? ¿No es algo inexplicable?

El cementerio semiótico es caprichoso. Tiene tiempos cíclicos donde los que ahora están, de pronto se evaporan y otros surgen a ocupar su lugar. Pero creemos que los italianos han permanecido demasiado tiempo en este lugar y algo o alguien los tienen que sacar para que den ejemplo o midan fuerzas con los escritores de cuentos de hadas contemporáneos.

CAPÍTULO 3

LA FILOSOFÍA EN LA LITERATURA DE LOS CUENTOS DE HADAS

3.1 El final feliz

Una de las características de estos cuentos es el final feliz, o al menos, en su mayoría, lo tienen, aunque la verdad es que no es así. El final feliz tiene un tono de ingenuidad, de sentimentalismo y de romance, pero sabemos y creemos, como todas las secuencias de los cuentos maravillosos nos lo han mostrado, que los estados de ánimo son transitivos. No se puede permanecer siempre en una sola emoción precisamente porque somos humanos y los cuentos reflejan eso, incluso aunque sean animales parlantes los que tengan esas emociones. De acuerdo. “*Y fueron felices por siempre... Y fueron felices y comieron perdices...*” ¿Qué pasa después? El autor de cuentos maravillosos es bastante ingenioso al cortar en el momento justo. Y nos parece muy prudente citar a Kant: “La felicidad no es un bien asequible, eso es para el cielo, en cambio, la libertad, sí”. La libertad es hija del error y no es estable, por tanto, la felicidad tampoco lo es.

Ricoeur establece la primacía de la ética sobre la moral y marca un argumento importante: “Intencionalidad ética es la intencionalidad de la vida buena con y para otro en instituciones justas”.¹⁵⁶ Pero cuando se habla de vida, sin duda, nos pasa por la cabeza el concepto de planes y narraciones. Veamos lo que expone al respecto:

“El secreto del encaje de las finalidades reside en la relación entre práctica y plan de vida... rectificamos continuamente nuestras elecciones iniciales... El término de vida que figura tres veces en las expresiones ‘plan de vida’, ‘unidad narrativa de una vida’, ‘vida buena’... pone sobre sí mismo la mirada de la apreciación. La idea de unidad narrativa de una vida nos garantiza así que el sujeto de la ética no es otro que aquel a quien el relato asigna una identidad narrativa”.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Paul Ricoeur, “VII Estudio. Tender a la Vida Buena...” en *Sí mismo como otro* (México Siglo XXI Editores, 2006) 176.

¹⁵⁷ Paul Ricoeur, 183-184.

Vayámonos por partes para tratar de desmenuzar mejor el mensaje que Ricoeur quiere darnos:

1. *“El secreto del encaje de las finalidades reside en la relación entre práctica y plan de vida...”*: Si ya tenemos vida y vamos a tender a la vida buena, es evidente que vamos a tener metas en nuestro plan de vida, ya sea a corto, mediano o largo plazo. Estas metas, Ricoeur las llamó finalidades. Puede haber de diferentes tipos, respecto a alcanzar una educación, casa o relación amorosa mejores, pero estas finalidades son personales y dependen de cada persona con y para el otro que la rodea.
2. *“Rectificamos continuamente nuestras elecciones iniciales...”*: La vida no siempre se estanca en una emoción o situación y muchísimo menos las personas. Es por eso que tenemos que estar modificando o rectificando la elección que habíamos hecho en un inicio, no porque no fuera buena, sino porque las circunstancias cambian.
3. *“El término de vida que figura tres veces en las expresiones ‘plan de vida’, ‘unidad narrativa de una vida’, ‘vida buena’... pone sobre sí mismo la mirada de la apreciación”*: Aquí nos encontramos con que vida se puede decir de tres maneras y la que más nos interesa es la de “unidad narrativa de una vida” porque las otras dos ya se pueden dar por entendidas.

Unidad narrativa de una vida. Empecemos por definir lo que sería una narración: “Una gran frase donde existe una historia (el argumento) que comprende una lógica de las acciones y una sintaxis de los personajes, además del discurso que comprende los tiempos, los aspectos y los modos del relato”.¹⁵⁸ A los ojos del otro, nuestra vida es una narración, un relato, donde nosotros y ellos somos los personajes, nuestros problemas y elecciones son el argumento de cada día; en cualquier momento, podemos llegar a un clímax, una catarsis y nuestro propósito es la vida buena: el final feliz típico del cuento de hadas. ¿Por qué citamos al cuento de hadas como ejemplo? Porque si tendemos a la vida buena, queremos como fin la felicidad. Además, nos parece una maravilla por parte de Ricoeur que el término de vida lo plantee como “unidad narrativa de una vida” porque

¹⁵⁸ Roland Barthes, et.al., “Introducción al Análisis Estructural de los Relatos” en *Análisis Estructural del Relato* (Puebla, Premia Editores, 1982) 10-11.

lo podemos ver ejemplificado en cuentos, novelas y, al verlo por escrito, sentirnos identificados con personajes ficticios y tomar de ellos inspiración para nuestra propia vida.

4. “*La idea de unidad narrativa de una vida nos garantiza así que el sujeto de la ética no es otro que aquel a quien el relato asigna una identidad narrativa*”: Es precisamente de lo que estábamos hablando en el punto anterior. El sujeto de la ética es el personaje la narración. Somos nosotros y los otros. Barthes dice que, en el relato, cada personaje es su propio héroe. Y precisamente eso lo podemos llevar a la vida real. Nosotros y los que nos rodean somos los héroes de nuestra propia vida.

Definitivamente, estudiar, recapitular y comprender mejor a Ricoeur a través de este concepto de la unidad narrativa nos deja claras muchas cosas:

- a) Que entender la vida a través de la narración, nos hace más fácil comprender el sí mismo con el otro.
- b) Que la Ética se puede ver planteada perfectamente en la Literatura, como en los cuentos y novelas.
- c) Que es muy importante ver reflejada la Ética en los cuentos de hadas porque tender a la vida buena y tener como fin último la felicidad, es una característica fundamental de este tipo de relatos que van dirigidos a los niños y que éstos pueden entender estos conceptos aún a su corta edad por su espíritu animista. Les es fácil comprender que, si hacen cosas buenas para ellos y para los demás, eventualmente, conseguirán como meta la felicidad.

3.2 Leer lo que no está ahí

La lectura es un trabajo que requiere de atención. Nos hace reflexionar, comprender, conocer cosas que no sabíamos o constatar cosas de las que ya teníamos conocimiento. El cuento de hadas nos permite ir a un mundo de fantasía y como en todo relato, el clímax es el que nos deja anonadados. Recordemos las palabras de Julio Cortázar: “*El cuento gana por knock out*”. Sólo hay una oportunidad en estos relatos cortos de impresionar al lector, aunque Propp diga que todos los cuentos maravillosos están cortados por la misma tijera y que sólo cambian las funciones y

personajes. Pero es el ingenio del escritor o adaptador el que hace que el cuento tenga esa catálisis, ese suspenso y final, que, aunque esperado, nos tenga al filo de la butaca.

Lotman maneja un concepto que ya hemos mencionado antes que es el de leer lo que no está ahí. Y nos parece que tiene un tinte filosófico porque nos hace más contemplativos al momento de realizar la lectura. Es como se dice popularmente “leer entre líneas”. Como si el narrador nos estuviera transmitiendo un código secreto que sólo el lector puede descifrar entre puntos suspensivos, pausas, diálogos aparentemente inocentes pero que, al terminar la lectura, nos damos cuenta que ahí estaba sucediendo algo. El narrador nos estaba ofreciendo pistas que, tal vez, por una lectura rápida o superficial, no supimos apreciar. Y viene la pregunta filosófica por excelencia: ¿por qué? Las respuestas pueden ser muchas. Desde que tenemos que aprender a leer de una manera más consciente, fijarnos más en los detalles, fijar una especie de complicidad con el narrador y atrevernos a intuir lo que va a pasar después, independientemente de las funciones de Propp que ya conocemos. Sobre todo, en los cuentos de Basile menos conocidos donde lo grotesco aparece y la sorpresa es algo que nos envuelve como una nube de polvo que no vimos venir.

Sin embargo, también es muy necesario mencionar a Roman Ingarden, quien en *La Obra de Arte Literaria*¹⁵⁹ nos dice que, al leer un relato, la atención se dirige a las objetividades representadas, pero pasamos por alto otros estratos, notándolos apenas de soslayo. “Algunos lectores ingenuos se interesan sólo por las vicisitudes de los objetos representados, mientras que casi todo lo demás les es inexistente”¹⁶⁰.

Esto se explica por las circunstancias de la lectura y el papel de la literatura para el hombre práctico, pero esto es un concepto falso de la obra literaria. Esto es falso por dos razones:

1. De todos los estratos de la obra, sólo uno, perjudicando a los demás, pareciera como si fuera la obra completa.
2. Como resultado, se pasa por alto algo que es directamente dependiente del estrato de los objetos y que, en la obra, se constituye como su meollo, por el cual todo lo demás en la obra se constituye en los accesorios.

¹⁵⁹ Roman Ingarden, “El papel de las objetividades en la obra de arte literaria y la llamada idea de la obra” en *La Obra de Arte Literaria* (Bogotá, Taurus, 1998)

¹⁶⁰ Roman Ingarden, 339.

¿Cuántas veces hemos leído un relato, asegurado quién era el culpable, se dio un giro de tuerca, nos quedamos pensando, lo releímos y una línea del cuento nos lo estaba diciendo sutilmente frente a nuestras narices y no le hicimos caso? Personalmente, muchísimas. Por eso, comprendemos lo que Lotman quiere decir con poner atención en lo que no está ahí. Porque, de hecho, sí está.

Ahora bien, según Ingarden, existen cualidades metafísicas o esencias como lo sublime, lo trágico, lo espantoso, lo impactante, lo inexplicable, lo demoníaco, lo santo, lo pecaminoso, lo triste, la indescriptible brillantez de la buena fortuna, tal como lo grotesco, lo encantador, lo luminoso, lo pacífico, etc. “Estas cualidades no son ‘propiedades’ de objetos en el sentido usual del término, ni son, en general, ‘rasgos’ de un estado psíquico, sino más bien, suelen revelarse en dispares situaciones o eventos”¹⁶¹.

En lo cotidiano, las situaciones en que estas cualidades se revelan, ocurren con muy poca frecuencia. Pero llega el día en que un evento nos envuelve en la atmósfera de lo que leímos en la obra, ya sea horrible o brillante, triste o feliz, nos identificamos con lo leído y esa conexión hace de ese evento un punto culminante de la vida porque nos vemos reflejados en los que el escritor plasmó en su obra, independientemente de la edad, de si somos niños, adolescentes o adultos y vemos en ella cosas que las habíamos dejado pasar y las comprendemos. Volvemos a la obra y captamos ese mensaje escondido. Las cualidades metafísicas o esencias se revelan cuando “... son lo que hace que valga la pena vivir la vida y, querámoslo o no, el secreto anhelo para que su revelación sea concreta vive en nosotros en todos los aspectos de nuestra vida, en todos los asuntos y en todos los días. Su revelación se constituye en la cima y lo profundo de la existencia”¹⁶².

A partir de esto, podemos afirmar que:

1. La revelación de las cualidades metafísicas o esencias es de valor positivo.
2. Particularmente, no permiten una determinación puramente racionalmente y no es posible “asirlas”.
3. Revelan un “sentido más profundo de la vida y la existencia en general, debido al hecho de que ellas mismas constituyen este “sentido escondido”.

¹⁶¹ Roman Ingarden, 342.

¹⁶² Roman Ingarden, 342.

“El arte, en particular, puede darnos, por lo menos, en microcosmos y como reflejo, lo que nunca podemos alcanzar en la vida real: una calmada contemplación de las cualidades metafísicas”¹⁶³. Éstas no son manifestadas por la obra en sí: son solamente predeterminadas por las situaciones objetivas y ellas mismas son mantenidas listas. Pueden ser manifestadas solamente en una situación objetiva que es genuinamente aparente, esto es, solamente por la concretización en la lectura. No es lo mismo leer la obra a que alguien nos la cuente. Sí puede tener impacto, pero no será el mismo porque ya pasó por el filtro de la persona que lo leyó. No hay nada mejor que enfrentarse directamente con la obra porque lo que alguien sintió y leyó entre líneas no será lo mismo que otra persona encuentre en su experiencia personal.

3.3 La Censura

Actualmente, si le preguntamos a un niño cuál es el castigo de la madrastra de “Blancanieves”, nos contestará que se cayó de un acantilado porque eso es lo que vio en la versión animada del cine o en las versiones adaptadas posteriormente. Pero para los que leímos la versión sin censura de Grimm, sabemos que su fin fue muy diferente: la madrastra, después de tres intentos de asesinar a la protagonista, se cree triunfadora y sin saberlo, es invitada a la boda de Blancanieves con el príncipe y se asombra de verla viva. Blancanieves le cuenta a su amado lo que su madrastra le hizo y éste, en castigo, hace que sus hombres le pongan unas zapatillas de metal ardientes para que baile hasta que se desmaye, los pies le queden destrozados y, eventualmente, muera. Y éste es tan solo uno de los castigos más leves que se le han impuesto a un villano en los cuentos de hadas. Si le contamos este final al niño, éste no sólo no nos creerá, sino que tendremos que comprobarle, con cuento en mano, que ése es el verdadero final. Y no sólo del de “Blancanieves” sino el de muchos otros cuentos que han sido censurados, cortados de tajo, por no decir, masacrados.

¹⁶³ Roman Ingarden, 344.



Mencionamos anteriormente que con los títulos que les dieron a sus compilaciones Perrault y los Hermanos Grimm fue que estos cuentos empezaron a ser asociados a la literatura infantil. Pero incluso, éstos censuraron algunos de sus cuentos, ya que en la primera edición de *Cuentos de la Infancia y del Hogar*, las críticas fueron terribles por el alto contenido sexual como fue el caso de “Rapunzel” para ocultar que la razón por la que la bruja le corta sus largos cabellos, no es porque ella le habla del príncipe sino porque los vestidos no le quedan porque está engordando debido a que está embarazada, señal de que un hombre la ha estado visitando y teniendo relaciones sexuales con ella. Otros más, sufrieron una serie de cortes debido a quejas de los padres por lo que los hermanos decidieron escuchar a la crítica y a los padres y, a partir de la segunda edición de su compilación de cuentos, decidieron “suavizar” los textos para que las historias fueran aptas para los niños, retirando detalles como:

- a) Violación: “Sol, Luna y Talía” de Basile, que es la primera versión de “La Bella Durmiente” y de “Rapunzel” de los Hermanos Grimm son ejemplos claros.
- b) Violencia: Familiar, donde la hay verbal y física como en el caso de “El Rey Puerco” de Straparola; “La Cenicienta” en todas sus versiones; “La Pulga” de Basile”; “Barba Azul” de Perrault; “Las Hadas”, “Las Tres Plumas” y “Blancanieves” de los Hermanos Grimm.

- c) Embarazos: “Sol, Luna y Talía” y “Rapunzel” entran en esta categoría si se trata de embarazos no deseados. En embarazos deseados, hay múltiples ejemplos que no nos alcanzarían las páginas para enumerarlos.
- d) Canibalismo: “Sol, Luna y Talía” de Basile; “Pulgarcito” de Perrault; “Hansel y Gretel” y “Blancanieves” de los Hermanos Grimm. Si bien no se lleva a cometer el acto, hay un intento de llevarlo a cabo.
- e) Mutilaciones: “*Blancabella*”, que podría considerarse una primera versión de “Blancanieves” en Straparola, “La Vieja Desollada” que se lleva, por mucho, el primer lugar, en esta categoría de Basile y “La Cenicienta” de los Hermanos Grimm.
- f) Intentos de asesinato: “*Blancabella*” de Straparola, considerada la primera versión de “Blancanieves” y todas sus versiones; “El Dragón” y “Sol, Luna y Talía” de Basile; “Barba Azul” y “Pulgarcito” de Perrault; “Los Seis Cisnes”, “Caperucita Roja” y “La Dama y el León” de los Hermanos Grimm.
- g) Violencia Intrafamiliar: “El Rey Puerco” de Straparola que sería la primera versión de “La Bella y la Bestia”; “La Cenicienta” en todas sus versiones, “La Pulga” de Basile; “Barba Azul” de Perrault; “Hansel y Gretel”, “Las Tres Plumas”, y “Las Hadas” de los Hermanos Grimm.
- h) Muerte: Es casi imposible que ningún cuento se salve de una muerte y casi siempre se dan al inicio o al final.
- i) Depresión: La mayoría de las heroínas de los cuentos de hadas sufren esto. “Blancanieves”, “La Cenicienta”, “La Bella Durmiente” en todas sus versiones son un caso claro, al igual que la heroína de “La Dama y el León” de los Hermanos Grimm.

Pero retomemos, principalmente, el caso de la violación. En la Edad Media y todavía en el Renacimiento, la violación se define como el delito de forzar a una mujer y se configura no en el consentimiento sino en la honorabilidad. Es preciso mencionar la figura jurídica *Ius Primae Noctis*, conocida como Derecho de Pernada¹⁶⁴ que era el derecho feudal tácito que establecía la potestad

¹⁶⁴ Carlos Barros, “Rito y Violación: El derecho de pernada en la Edad Media” en *Actas de las Primeras Jornadas de Historia de las Mujeres*, (Argentina, Universidad de Luján, 1991) [cbarros.com/vista-cb/?link=https://h-debate.com/wp-content/old_debates/cbarros/spanish/pernada_castellano.htm](https://h-debate.com/wp-content/old_debates/cbarros/spanish/pernada_castellano.htm)

señorial de mantener relaciones sexuales con toda doncella, sierva del feudo, la primera noche de su matrimonio. Esto suponía, la violación legal de cualquier mujer por parte de un noble.

En el Derecho Canónico del Medievo, no se consideraba el consentimiento sino la virginidad de la mujer y sólo era violación cuando ésta había sido desflorada, hecho llamado *stuprum violentum* (que es comparable a lo que Segato llama “violación cruenta” porque se enmarca en la categoría de un delito) y que está redactado en *Las Siete Partidas* de Alfonso X (1221-1284)¹⁶⁵, documento redactado en Castilla durante su reinado y cuya toda información relacionada a la violación como condiciones, penas y castigos se encuentra en la VII Partida.

Una definición contemporánea para efectos de comparación con la medieval sería la siguiente: “Delito sexual que consiste en tener relaciones sexuales no consensuadas con otra persona, considerado como un acto de agresión en la violencia de género. Existe cuando se realiza cualquier penetración sin consentimiento por la vagina, ano o boca empleando fuerza, violación, intimidación o cualquier otro medio para anular la voluntad de la víctima.”¹⁶⁶ Algo a considerar y que nos sirve de manera muy puntual, es el hecho de que no existe consentimiento legítimo cuando son menores de edad, como en el caso de Rapunzel, incapacidad mental o personas en estado de inconsciencia como Talía en “Sol, Luna y Talía”. Así que, en efecto, hay violación en los dos cuentos citados.



¹⁶⁵ Juan Antonio Arias Bonet, “Sobre presuntas fuentes de las Partidas” en *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense*, Madrid (Número Extraordinario) 11-23.

¹⁶⁶ Merrill D. Smith, *Encyclopedia of Rape* (Londres, Greenwood Press, 2004) archive.org/details/encyclopediarape00smit

“Tanto las pruebas históricas como etnográficas muestran la universalidad de la experiencia de la violación. El acceso sexual al cuerpo de la mujer sin su consentimiento es un hecho sobre el cual todas las sociedades humanas tienen o tuvieron noticias.”¹⁶⁷ Esto se puede ver con claridad en el mito, en obras literarias y, desde luego, en los cuentos.

Rita Segato maneja varias aristas en las que se puede manejar la violación: como un acto punitivo y disciplinador, como cuestión de estado, como resguardo de herencia y continuidad de la genealogía, como agresión a otro hombre, entre otros casos. Pero vamos a tocar lo que a nosotros nos encajan y van mejor.

1. Como un movimiento de restauración de un poder perdido para el violador: Veámoslo desde el punto de vista del rey que viola a Talía. Está casado con una ogra a quien no ama y no puede darle hijos y que tiene un carácter terrible.¹⁶⁸ Es ella quien lleva las riendas de todo. Si lo analizamos así, cuando viola a Talía, estamos de acuerdo con Segato en que está restaurando su poder perdido. Es un hombre castrado en su matrimonio y se restaura al poseer indebidamente a Talía.
2. Como una demostración de fuerza y virilidad, pero y aquí viene lo que nos interesa: el desempeño del acto de la violación varía y “la víctima es tratada con cuidado, como ocurre en los casos en los cuales el victimario cubre el suelo donde la obligará a tenderse o modifica el tipo de relación sexual después de enterarse que es virgen...”¹⁶⁹. Este cambio de desempeño donde ya el victimario parece ser hasta un gentil caballero con su víctima, ocurre en los dos cuentos de los que hemos hablado. No hay en ambos una violación cruenta *per se*, aunque sí la haya. Y es por eso que necesitamos entrar al tercer punto.
3. La violación alegórica: Segato introduce este concepto donde la violación participa de un orden simbólico y donde pareciera que no habrá una intención de abuso o manipulación sexual pero sí la habrá manipulando la fantasía de la víctima. Esto se da

¹⁶⁷ Rita Laura Segato, “La estructura de género y el mandato de la violación” en *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*, Buenos Aires Prometeo Libros, 2010) 24.

¹⁶⁸ Giambattista Basile, “Sol, Luna y Talía” en *Pentamerón o El Cuento de los Cuentos* (Madrid, Siruela, 2002) 431-434.

¹⁶⁹ Rita Laura Segato, 33.

de una manera maravillosa en “Rapunzel” porque el príncipe no la “fuerza”, precisamente, pero le forma una esfera de fantasía con palabras hermosas que hay unas líneas en el cuento, que persisten a pesar de la censura que sufrió y que los adultos no podemos dejar pasar:

“Desapareció con esto el miedo de Rapunzel, le tendió la mano al príncipe y pensó en sus adentros:

- Le querré mucho más que a esa vieja bruja.”¹⁷⁰

Esto prueba que la violación alegórica es todavía mucho más perversa que la violación cruenta o cualquiera de sus variaciones. En nuestra opinión, es meterse en la mente de la víctima, en sus fantasías, emociones y querer es algo muy maquiavélico. También hace acto de presencia en “Sol, Luna y Talía”, ya que cuando el rey vuelve a para volver a violar a Talía y ya está despierta gracias a uno de sus hijos, éste hace uso de un discurso para justificar su violación. Y viene al caso una frase de Segato donde dice que “la apropiación del cuerpo femenino, en determinadas condiciones, no constituye necesariamente un delito”.¹⁷¹ Sea o no una violación alegórica o un movimiento de restauración de un poder perdido o la haya tratado como una virgen, no deja de ser un delito y la persona, un criminal que merece un castigo, ya sea por ser un narcisista, por ser un autodestructivo o por tener una figura materna negada.

Lo curioso es que estos dos violadores, el rey y el príncipe, no sólo se salieron con la suya, sino que vivieron felices para siempre. No queremos vernos sarcásticos, pero ¿Qué le dejan de conocimiento a sus lectores? No hay que ser muy inteligentes para saberlo. Les están dando la teoría de la violación alegórica, de la que habla Segato. Un niño no lo ve, por su ingenuidad. Pero un adolescente y un adulto, sí. Y si tienen una psique un poco desequilibrada, ahí ya tenemos problemas.

Aunque, en defensa de Basile y de Grimm, sí hicieron sufrir un poco a sus violadores, aunque para nuestro gusto personal, la pena pudo ser mayor. El rey de “Sol, Luna y Talía” pensó que se había comido a sus propios hijos y que perdería a Talía en un pozo lleno de serpientes y reptiles, pero terminó arrojando ahí a su “amadísima” esposa ogresa para poder casarse y vivir

¹⁷⁰ Jacob y Wilhelm Grimm, “Rapunzel” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Islas Baleares, Maison Carrée, 2016) 3-6.

¹⁷¹ Rita Laura Segato, 29.

feliz con Talía. En “Rapunzel”, el príncipe cae de la torre, empujado por la bruja, queda ciego al caer en un arbusto lleno de espinas, pasa cinco años gritando el nombre de su amada hasta que la encuentra y aquí hay otro detalle que se censuró: al encontrarla y cuando las lágrimas de ella le curan su ceguera, se da cuenta que no está sola, tiene dos gemelos, sus hijos. Es cuando se va con ellos a su castillo a vivir, por fin, la felicidad merecida. ¿Merecida? Es algo debatible.

Sin embargo, Bruno Bettelheim nos dice que “puede aprenderse mucho de los cuentos de hadas sobre los problemas de los seres humanos y de las soluciones correctas a sus predicamentos en cualquier sociedad, más allá que cualquier otro tipo de relato que sea comprensible para un niño.”¹⁷²

De hecho, había cuentos sin censura que gozaban de gran popularidad porque había en ellos una moral que los niños entendían: que hacer algo malo, tarde o temprano, les podía pasar factura. Existe un cuento que no pertenece a ninguno de nuestros compiladores, muy antiguo, que se les contaba a los niños que se mordían las uñas diciéndoles que, por la noche, vendría un monstruo a cortar sus manos para que dejaran el hábito. Y funcionaba, tanto que el cuento gozaba de propaganda con dibujos de niños con la mano cortada y los niños dejaban el mal hábito. El cuento que sí entra dentro de nuestro *corpus* de estudio e ilustra perfectamente esta moralidad que los niños comprenden es el de “La Cenicienta”, versión de Charles Perrault, donde las hermanastras se cortan pedazos del pie para que la zapatilla de cristal les quede. Sin embargo, las palomas alertan al príncipe de que no son la novia correcta, que vea los pies sangrantes de las impostoras. Aunque las hermanastras le piden perdón a Cenicienta y acuden a su boda, las palomas se acercan a ellas y les sacan los ojos por haber sido tan crueles. Los niños no ven esta acción como algo grotesco. Al contrario, lo entienden y comprenden que personas que se portan mal con el prójimo deben recibir un castigo digno de su conducta.

¿Qué nos quiere decir Bettelheim con esto? Nosotros entendemos que no podemos censurar el contenido de los cuentos de hadas para siempre. A final de cuentas, el niño puede leer y entender la moral de los cuentos de hadas originales o bien, crecerá, leerá el original y se va a sentir estafado. Depende de nosotros expresar lo que un cuento de hadas nos transmite y cómo lo interpretamos. Ése es el propósito de la semiótica.

¹⁷² Bruno Bettelheim, “La importancia de la externalización” en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Ciudad de México, Paidós Booket, 2020) 90.

3.4 La Infancia y la Minoría de Edad

Como ya vimos en el **Capítulo 2**, Rousseau, en sus *Confesiones*, nos habla de las lecturas que él hacía de niño. No hay ninguna realmente apropiada para un infante. Él comenzó directamente con libros para adultos. ¿A qué se debió? La infancia no aparece en la antigüedad. Se tiene que realizar un vínculo con ella. En la época medieval, donde podemos ubicar a Straparola y Basile, sabemos que los cuentos de hadas que escribieron no iban dirigidos a los niños sino a la nobleza, a la gente educada. Con Perrault y los Hermanos Grimm, ya ubicados en la Ilustración y el Romanticismo, había un espíritu del pueblo donde se podía constituir el espíritu de la infancia con la educación y concebir a la escuela como un taller de humanidad. Los niños podían ser moldeados a través de las ideas culturales que se tuvieran con hábitos, valores, reglas, etc.

El niño es un sujeto educable que sabe que no todo es “color de rosa”. La infancia es una formación de la ley donde hay tabúes y prohibiciones y donde escuchar cuentos de hadas por la noche o leerlos es un pozo de deseos ocultos con un contenido latente donde, por un lado, se muestran cosas inquietantes y, por el otro, se manifiestan leyes y valores oficiales.

Empecemos por saber cuál es el lado oscuro de la infancia. De acuerdo al Dr. Alberto De Lachica Medina, egresado del Instituto Nacional de Psiquiatría y de la Universidad de Barcelona, todos los niños tienen miedo a que los padres mueran o los abandonen.¹⁷³ Eso también explicaría la aversión de los niños a las madrastras malvadas de los cuentos de hadas. La madre ha muerto y los ha abandonado con una extraña. ¿Y por qué sucedía eso? Antes del siglo XIX, muchísimas mujeres morían en pleno parto, dejando a sus hijos huérfanos. Los padres no podían lidiar con la carga y volvían a casarse, pero tenían que trabajar y dejaban a los hijos a cargo de personas con quienes se casaban por acuerdo. Y viene la figura del padre ausente. Muerte y abandono son los dos miedos más grandes que un niño padece antes de los diez años.

Es por eso que se recomienda que los niños vayan teniendo lecturas de acuerdo a su edad como lo indica la siguiente gráfica:

¹⁷³ Dr. Alberto De Lachica Medina, *Entrevista realizada por Aura Muñoz Romo* (Morelia, 3/03/2022). La entrevista completa se encuentra en el **Anexo H: Entrevista al Dr. Alberto De Lachica**

EDAD	LECTURAS RECOMENDADAS
1 año	Libros con animales, texturas y objetos grandes.
1 a 3 años	Libros de situaciones cotidianas.
3 a 6 años	Cuentos de hadas simples y fábulas.
6 a 10 años	Cuentos de hadas, humor, aventuras, fantasía e informativos.

De esta manera, se empieza a moldear y a templar al niño con las narraciones adecuadas para su educación. El niño comienza a entender los valores éticos y de convivencia entre los 3 y 4 años, es por eso que comprende los castigos a los villanos, las recompensas de los héroes y heroínas de los cuentos de hadas y las moralejas de las fábulas de una manera simple y llana. A partir de los 6, el infante comienza a aplicar el pensamiento abstracto, es decir, una cosa ya significa varias, entiende de niveles, el doble sentido, el humor, la ironía, el sarcasmo y están inmersos en la fantasía que ofrece el cuento de hadas, la magia y su misterio.

Entre los 7 y 10 años, el miedo a la muerte de los padres y el abandono, persiste, pero es el momento en que se deja la fantasía atrás. Se deja de creer en las brujas, en los ogros, en los dragones y la magia porque el lenguaje con los otros, ayuda a dejar de creer. El niño comienza a cuestionarse, a preguntarse si lo que ha leído puede ser posible y a pensar que, si los protagonistas de las lecturas que ha llevado a cabo, han podido salir adelante, él también lo puede hacer. Aquí entra perfectamente el discurso y la cognición del niño con los que lo rodean.

Pero ¿qué ocurre cuando no se respetan este tipo de lecturas y, como Rousseau, los llenamos de libros que no son acordes a su edad o les damos relatos totalmente edulcorados, donde no hay lucha, enfrentamiento y todo es hermoso?

1. En el primer caso, no les damos la oportunidad de leer lo que les corresponde y que son totalmente capaces de entender. Si les ofrecemos sólo libros para adolescentes y adultos en su infancia, lo más probable es que se conviertan en personas frías, obstinadas, recelosas, paranoicas y con realidades crudas.
2. En el segundo caso, ofrecerles sólo relatos dulces y suavizados, los llevará a creer que existen valores que no se aplican a la realidad, pasiones y sentimientos que no son creíbles, situaciones donde todo es blanco o negro y no hay puntos medios. Se

convertirán en personas que piensan que sólo hay valores positivos y los negativos no son de este mundo.

Toda esta información nos lleva a una pregunta final. ¿Qué pasa si el niño no es capaz de superar la fantasía en su debido momento? Si la fantasía persiste y seguimos creyendo en príncipes azules, castillos encantados, brujas y hechizos todopoderosos, el infante no podrá madurar para pasar a la adolescencia y muy probablemente pueda desarrollar trastornos mentales como bipolaridad, trastorno limítrofe de la personalidad, ataques de pánico, entre otros, porque se dedicará a vivir su vida como un eterno cuento de hadas.

Por otra parte, no olvidemos que la gran pregunta de la Ilustración, que es la época donde ubicamos a Perrault y los Hermanos Grimm es precisamente *¿Qué es la Ilustración?*¹⁷⁴ a lo que Kant respondió que era la salida del hombre de su auto culpable minoría de edad. Definamos minoría de edad como la “incapacidad de valerse del propio entendimiento sin tutela alguna”.¹⁷⁵

Se es culpable cuando su causa no es la falta de entendimiento sino la flojera y el ser cobarde para seguir dependiendo cómodamente de alguien. “A juicio de Kant, debemos atrevernos a pensar por nosotros mismos; para él, la máxima de la Ilustración es *¡Sapere aude!*”¹⁷⁶ La razón no es un cúmulo de conocimiento o verdad sino una facultad que tiene su comprensión en el ejercicio y la explicación. Su función vital es la de vincular, relacionar, construir puentes, integrar y armonizar el todo del quehacer humano.

“Uno mismo es culpable de la minoría de edad cuando la causa de ella no está en la falta de entendimiento sino en la falta de decisión y valor para, por sí mismo, usar sin la guía del otro”.¹⁷⁷ Pereza y cobardía son dos de las causas por las cuales se permanece en la minoría de edad a lo largo de la vida por el placer de estarlo habiendo ya obtenido la libertad de la tutela porque:

1. Es cómodo ser menor de edad ya que los demás toman las decisiones.
2. El esfuerzo no tiene necesidad de aparecer en lo absoluto.

¹⁷⁴ Immanuel Kant, *¿Qué es la Ilustración?* (Ciudad de México, UNAM, 2010).

¹⁷⁵ Immanuel Kant, *¿Qué es la Ilustración?*, 55.

¹⁷⁶ Immanuel Kant, 59-60. *¡Sapere aude!* es una expresión de Horacio a la cual Kant glosa como ¡Ten el valor de servirte de tu propio entendimiento! o ¡Ten la valentía de utilizar tu propia inteligencia!

¹⁷⁷ Immanuel Kant, 82.

Debido a esto, pocos hombres y mujeres logran, con el esfuerzo de su propia mente, salir de la minoría de edad y proseguir con paso firme al uso público de la razón con plena libertad. El hombre tiene que salir de esta minoría de edad sobre todo en cuestiones religiosas ya que esto lo conduce a sesgos perjudiciales y hasta humillantes, si no se está de acuerdo con el clero.

Podemos notar que hay una coincidencia de opiniones entre Kant y el Dr. Alberto de Lachica. La razón y el lenguaje son la fórmula mágica para madurar y no quedarnos atorados en una inmadurez que puede costarnos, según Kant, la libertad, y según De Lachica, la salud mental. Desde los 7 años el niño ya está listo para dejar esta minoría de edad en cuestión mental y, legalmente, a los 18, la persona ya debe ser capaz de tomar decisiones y ser responsable de sus consecuencias. ¿Pero qué sucede? Si combinamos la pereza, la cobardía, la comodidad de que los demás tomen las decisiones y encima, la persona se queda encerrada en su torre de marfil, esperando a su príncipe azul o un hermoso zapato de cristal para vivir feliz por siempre, el resultado es fatal. La caída de la torre es dolorosa, no sólo en la teoría, sino en la vida real. Y otra cosa en la que coinciden el filósofo y el doctor es que la religión pudiera perjudicar. Pensamos que mientras el niño, adolescente y adulto, no se manejen en ambientes fanáticos, todo puede llegar a un final feliz. Y si no hay religión de por medio, también.

3.5 ¿Por qué sí existe Filosofía en el Cuento de Hadas?

Hemos tratado de demostrar a lo largo de este trabajo, que el cuento de hadas toca varios temas de interés filosófico. Comencemos con el que pensamos que, de entrada, tiene más peso al momento de la lectura que es la ética. No solamente porque de entrada se persigue un final feliz como una de sus características y que Aristóteles en la *Ética Nicomáquea* dice que es el fin último del hombre¹⁷⁸ sino porque Ricoeur, en el VIII estudio de *Sí mismo como otro*, establece las siguientes ideas sobre la buena voluntad, deber y autonomía en una frase que es la siguiente: “Una voluntad buena sin restricción es, en principio, una voluntad sometida constitucionalmente a limitaciones. Para ésta, lo bueno sin restricción reviste la forma del deber, del imperativo, de la

¹⁷⁸ Aristóteles, *Ética Nicomáquea* (Madrid, Gredos, 1985) 24.

restricción moral. Todo el proceso crítico consiste en remontar desde esta condición finita de la voluntad hasta la razón práctica concebida como autolegislación, como autonomía”.¹⁷⁹

Dividamos esta idea en partes para poder apreciar lo que Ricoeur nos está intentando decir y poder entenderlo mejor.

1. *“Una voluntad buena sin restricción es, en principio, una voluntad sometida constitucionalmente a limitaciones...”*: Antes que nada, tenemos que definir voluntad. Para Kant, es la facultad de obrar según la representación de las leyes. ¿Pero qué es restricción? La característica de la idea de deber en virtud de las limitaciones que caracterizan a una voluntad que tiene finitud. Con la palabra “constitucionalmente”, entendemos que estamos hablando sobre la ley. Así que reformulemos. Tenemos voluntad buena cuando obramos de acuerdo a la ley y no violamos sus prohibiciones.
2. *“Para ésta, lo bueno sin restricción reviste la forma del deber, del imperativo, de la restricción moral...”*: La forma del deber es la del imperativo categórico. ¿Cuál es el imperativo categórico de Kant? “Obra sólo según aquella máxima por la cual puedas querer que al mismo tiempo se convierta en una ley universal”¹⁸⁰. ¿Cómo entenderíamos el imperativo categórico de una manera más sencilla? Obremos de tal modo que usemos a la humanidad tanto en nuestra persona como en la persona de cualquier otro. La buena voluntad está sometida al deber y esa es la del imperativo categórico donde el otro siempre está presente.
3. *“Todo el proceso crítico consiste en remontar desde esta condición finita de la voluntad hasta la razón práctica concebida como autolegislación, como autonomía...”*: Remontémonos a Aristóteles. El núcleo central del ἔθος era la acción en tanto πράξις y una buena acción es la virtuosa, la que está en el término medio.¹⁸¹ Kant cambia el foco: el núcleo central es la voluntad que cumple con sus deberes. La autonomía es la obediencia

¹⁷⁹ Paul Ricoeur, “VIII Estudio. La Intencionalidad de la Vida Buena y Obligación...” en *Sí mismo como otro* (México, Siglo XXI Editores, 2006) 217.

¹⁸⁰ Paul Ricoeur, 219.

¹⁸¹ Aristóteles, *Ética Nicomáquea* (Madrid, Gredos, 1985) 35.

verdadera, la que se da a sí misma su norma, la cual es, desde luego, el imperativo categórico.¹⁸²

¿Cómo podríamos ejemplificar esto de una manera todavía más sencilla? Vayamos al cuento de hadas de “La Cenicienta”, versión de los Hermanos Grimm. Conocemos la premisa. Una linda doncella queda huérfana y es obligada por su madrastra y hermanastras a ser la sirvienta de su propia casa, es maltratada a pesar de su bondad, pero en un baile, conoce a un príncipe, pero debido a un encantamiento, ella debe volver a su casa y deja olvidado su zapatito de cristal. El príncipe la busca, desesperadamente, pero ella es encerrada por su malvada familia hasta que, al fin, logra liberarse para probar que ella es la desconocida dueña del zapato y logra su felicidad.¹⁸³ Cenicienta es poseedora de una voluntad buena, no viola la ley de salirse de su casa. Al contrario, se queda a pesar de ser obligada a convertirse en sirvienta porque es bondadosa y está pensando en tratar a su familia política como quisiera que la trataran a ella: con respeto, con amor, con el imperativo categórico. Cumple sus deberes con voluntad verdadera, con obediencia. Cenicienta se está dando a sí misma su norma, es decir, está actuando con autonomía, lo que desencadenará que, posteriormente, obtenga su recompensa: conocer a su príncipe y alcanzar la felicidad.



Pero ¿por qué hemos tratado de explicarlo a través del cuento de “La Cenicienta”?

¹⁸² Immanuel Kant, *Fundamentación de la metafísica de las costumbres* (Madrid, Editorial Alianza, 2012) 101-165.

¹⁸³ Jacob y Wilhelm Grimm, “La Cenicienta” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar* (Ciudad de México, Porrúa, 2019) 53-59.

- a) “Los cuentos de hadas, a diferencia de cualquier otro tipo de literatura... insinúan que existe una vida buena y gratificadora al alcance de cada uno, a pesar de las adversidades”.¹⁸⁴ Creemos firmemente que el primer contacto que establecemos con la ética, aunque no lo percibamos en ese momento, es cuando, de niños, nos son leídos los cuentos de hadas porque nos vemos envueltos en ese mundo mágico, de fantasía, donde todo es posible. Y, cuando de adultos, los leemos desde una nueva perspectiva, encontramos claves con las cuales podemos explicar asuntos más elaborados, como la idea que plantea Ricoeur.
- b) Suele pasar que nos planteamos estas cuestiones de un modo abstracto y no como nos afectan a nosotros y a los otros. No nos preocupamos por la existencia de una voluntad buena, deber y autonomía para nosotros y para los otros. Nos abocamos hacia la posible adversidad.
- c) La respuesta está frente a nuestros ojos: Si obramos con una buena voluntad, no violentamos la ley, tratamos a los demás como quisiéramos que nos trataran y, conscientes de nuestra autonomía, no usamos a los otros como medios sino como fines, habremos llegado, sin duda, a buen puerto. Y muy probablemente, caminando las baldosas de la felicidad.
- d) A través de este ejercicio, no sólo hemos podido analizar a Ricoeur, que hizo un trabajo magistral al crear puentes entre el trabajo de Aristóteles y el de Kant. Nos dimos cuenta que también podemos crear puentes con la Literatura, en especial, con el cuento de hadas. La cuestión es saber poner atención a los detalles para poder lograr, aunque sea de una manera mínima, lo que Ricoeur logró con dos grandes de la tradición filosófica.

¹⁸⁴ Bruno Bettelheim, “La vida vislumbrada desde el interior” en *Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas* (Ciudad de México, Paidós Booket, 2020) 34.

CONCLUSIONES

En 1937, Walt Disney estrenó “Blancanieves y los siete enanitos”, su primer largometraje de animación, la historia de una hermosa niña, su malvada madrastra y siete enanos que la ayudan. Fue una sensación. A partir del estreno de la película, se empezó a crear la fantasía de vestidos hermosos, castillos, el príncipe y la heroína que debe tener su final feliz, casándose en una boda fastuosa. Pero, hay que aceptar que hay poquísimos cuentos que siguen este arco de funciones, como la morfología de Propp nos puso en claro en el **Capítulo 1**. Tal vez, por eso y por lo aprendido en el **Capítulo 3** sobre la maduración del niño de la fantasía, es que los folcloristas y nosotros mismos, terminemos odiando a Walt Disney por sus versiones tan edulcoradas y por su verticalidad a la hora de presentar cuentos que han pasado por generaciones, compiladores y que borra de tajo con detalles importantes, finales censurados y “obliga” a la gente a no matizar un relato, rico en niveles, pasiones, argumento y adornarlo con propaganda y bandas sonoras que perduran más tiempo que la historia del cuento en sí.

¿Por qué empezamos hablando de “Blancanieves”? Creemos que uno de los logros más importantes que conseguimos en esta tesis fue haber descubierto el origen mítico, el gen, la semilla de la cuál brotó este cuento de hadas, encontrándola en el mito griego de la diosa de la discordia Eris y su manzana dorada, acompañada del juicio de Paris. Implicó estudios en la mitología mesopotámica, fenicia, asiria y egipcia, que son más antiguas que la griega, lo cual no quita que, en otros cuentos, como “La Cenicienta” sí las halla. Pero nuestro análisis se centró en el único relato que tenían en común nuestros cuatro compiladores que era:

“Blancabella” de Straparola

“La Esclavita” de Basile

“Blancanieves” de Perrault

“Blancanieves” de los Hermanos Grimm

MISMA VERSIÓN DEL
CUENTO DE HADAS

Eso nos hizo cuestionarnos... ¿por qué hay tantas versiones de una historia? Evidentemente, podemos encontrar rastros de los cuentos de hadas en los mitos como ya se comprobó. Los mitos, alrededor del mundo, son más parecidos de lo que creemos. Hay un Cielo, un Inframundo, hubo una Inundación que acabó con todo en la tierra, se espera el Retorno de un Dios... Por lo tanto, si existe esa similitud alrededor del mundo, es lógico que también existan en los cuentos de hadas de extremo a extremo. Tal y como lo hicimos con “Blancanieves, para poder rastrear el gen de un cuento de hadas, tenemos que crear un árbol genealógico con las diferentes versiones que se tengan del relato en cuestión, verificar las variantes entre cada compilador e ir dividiéndolas en vertientes, como si fueran las ramas de nuestro árbol a medida en que se añaden y pierden detalles. En este punto, podemos ver de qué parte del mundo viene el compilador, buscar algún detalle o semejanza entre las variantes y vertientes con algún mito, empezando por la cultura más antigua hasta dar con algo que se acerque a los cuentos que se reunieron en el árbol genealógico. Esto se puede hacer con cada uno. Nosotros lo hicimos con “Blancanieves”. Y ya ha quedado demostrado que es posible hacerlo.

Una parte importante de la globalización es que nos podemos dar cuenta que existen diferentes versiones de un mismo cuento, compararlas y quitarnos de encima las divisiones culturales y lingüísticas para tener un mejor conocimiento de lo que se ha estado contando una y otra vez por siglos y por diferentes autores. Estos relatos han sobrevivido tanto tiempo por una razón: explican los problemas fundamentales para la experiencia humana y eso es lo que hace la cognición. Esto funciona perfectamente para los niños, los adolescentes y los adultos. A estas alturas ya no importa si los cuentos de hadas iban dirigidos a la nobleza o a los ilustrados. Todos pueden aprender de ellos y gozar de su lectura.

Del **Capítulo 1**, hemos concluido que la *Poética* de Aristóteles es una base fundamental para el cuento de hadas, aparte del mito, por su manera tan particular de planear los esbozos de escritura que después los vemos reflejados, primero en Boccaccio y luego en dos de nuestros compiladores: Straparola y Basile. Y hemos visto también, en boca de Rousseau y de Kant, la transición al movimiento de la Ilustración donde encontramos otro estilo de escritura y maneras de pensar en Perrault y los Hermanos Grimm. Nos dimos cuenta que, aunque parezca injusto, la fama puede ser aliada de nacer en la época correcta.

Del **Capítulo 2**, es donde hayamos aprendido bastante. No sólo dialogamos con los cuentos y los compiladores, sino que hicimos análisis comparativos, vimos y descubrimos la misma historia en diferentes versiones y entendimos plenamente el concepto de narratología y semiótica del cuento. La semiosis no se vive solamente a través de la lectura, también de los gestos, del habla, de la tradición de cada pueblo al igual que de las pasiones de los personajes del cuento y del narrador, con la reacción y emoción del niño y del adulto sobre un personaje condenado a ser el villano de por vida, como lo fue (y sigue siendo) la bruja o el deseo eterno de vivir en un castillo de ilusiones.

Del **Capítulo 3**, hemos concluido que el final feliz es algo que siempre se perseguirá tanto en el cuento de hadas como en la filosofía. El propósito del hombre es tener una vida buena y el propósito de los personajes también lo es al buscar su recompensa, ya venga en forma de boda o premio después de haber librado su batalla: el bien contra el mal. Algo que tiene un tinte muy ético y que hemos puesto pruebas de que los niños, entienden este concepto con los cuentos de hadas sin necesidad de presentarles versiones censuradas. Precisamente, desde la Ilustración, nos damos cuenta que no había infancia y por ello, los cuentos de hadas eran dirigidos a los adultos y nobleza. Kant es el que se encarga de presentarnos el término de la minoría de edad que es muy aplicable en la actualidad. Tenemos que impulsarnos hacia adelante, usar nuestra inteligencia y no dejar que los demás decidan por nosotros sólo por la comodidad que eso representa. Y si existe la censura, se debe aplicar a cosas verdaderamente importantes como a los valores rígidos, la falta de compromiso y motivación. Los cuentos de hadas siempre tendrán un lugar para los niños y su lectura no sólo es útil sino recomendada y necesaria para un sano crecimiento y desarrollo psicosocial. La literatura es la mejor amiga, como bien dijo Rousseau en *Emilio*, de la infancia, la adolescencia y la madurez, nos hace aprender, soñar, divertirnos y sí... filosofar.

Los mejores cuentos de hadas son aquellos que pueden adaptarse (sin mutilarlos, por supuesto) pero también lo son aquellos que hablan sobre las verdades fundamentales para todas las personas sin importar la época: la muerte de un ser querido, el deseo de ser feliz, las pasiones que los hombres y mujeres pueden llegar a experimentar, la discriminación, la violación, la aspiración a una vida mejor, el anhelo de encajar en la sociedad, el asesinato, el arrepentimiento tardío, corregir los errores de la vida a tiempo, ser víctima de abusos, entre muchas cosas más.

Lo fantástico es que hemos logrado comprobar que los niños sí aprenden de los cuentos de hadas, aunque, originalmente, no hayan sido escritos para ellos, pero lo hacen y desde una edad muy temprana. La moralidad, los valores éticos los comprenden a la edad de 3 años y sin la necesidad de presentarles cuentos censurados. Es maravilloso como un infante nos puede sorprender y en caso de duda, podemos preguntarle a cualquier niño, sobrino, o nieto sobre qué ha aprendido de los cuentos de hadas y hallaremos más de una respuesta relativa a un lobo feroz con demasiada astucia que recibió un merecido castigo o una bestia a la cual se tiene que amar porque lo más importante es la belleza interior.

BIBLIOGRAFÍA

- Aristóteles. *Ética Nicomáquea*. Madrid: Gredos, 1985.
- Aristóteles. *Poética*. México: UNAM, 1946.
- Arias Bonet, Juan Antonio. “Sobre presuntas fuentes de las Partidas” en *Revista de la Facultad de Derecho de la Universidad Complutense*. Madrid: (Número Extraordinario)
- Barros, Carlos. “Rito y Violación: El derecho de pernada en la Edad Media” en *Actas de las Primeras Jornadas de Historia de las Mujeres*. Argentina: Universidad de Luján, 1991. cbarros.com/vista-cb/?link=https://h-debate.com/wp-content/old_debates/cbarros/spanish/pernada_castellano.htm
- Basile, Giambattista. *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos*. Madrid: Siruela, 2019.
- Basile, Giambattista. “Cenerentola o La gata Cenicienta” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos*. Madrid: Siruela, 2019.
- Basile, Giambattista. “El Dragón” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos*. Madrid: Siruela, 2019.
- Basile, Giambattista. “La Pulga” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos*. Madrid: Siruela, 2019.
- Basile, Giambattista. “La Vieja Desollada” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos*. Madrid: Siruela, 2019.
- Basile, Giambattista. “Sol, Luna y Talía” en *Pentamerón o El Cuento de los Cuentos*. Madrid: Siruela, 2002.
- Basile, Giambattista. “Petrosinella” en *Pentamerón, El Cuento de los Cuentos*. Madrid: Siruela, 2019.

- Barthes, Roland, et. al. *Análisis estructural del relato*. Puebla: Premia Editora, 1982.
- Barthes, Roland, et, al. “Introducción al análisis estructural de los relatos” en *Análisis estructural del relato*. Puebla: Premia Editora, 1982.
- Baumgarten, Alexander G. *Reflexiones Filosóficas acerca de la poesía*. Argentina: Aguilar, 1975.
- Beristáin, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 1995.
- Bettelheim, Bruno. “La importancia de la externalización” en *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Ciudad de México: Paidós Booket, 2020.
- Bettelheim, Bruno. “La vida vislumbrada desde el interior” en *Psicoanálisis de los Cuentos de Hadas*. Ciudad de México: Paidós Booket, 2020.
- Boccaccio, Giovanni. *El Decamerón*. México: Editorial Época, 1973.
- Boccaccio, Giovanni. “Ghismunda” en *El Decamerón*. Greenbooks Editore: Kindle Edition, 2019.
- Bremond, Claude, et.al. “La Lógica de los posibles narrativos” en *Análisis del relato*. Puebla: Premia Editora, 1982.
- Broncano Rodríguez y Álvarez Maurín, Manuel y María. *Aproximación narratológica a los conceptos de personaje, acontecimiento y acontecimiento marco*. Dialnet: 153-172.
- Calsamiglia, Helena y Tusón Amparo. *Las Cosas del Decir*. Capítulo 2. Ariel Lingüística: 2007.
- Calsamiglia, Helena y Tusón Amparo. *Las Cosas del Decir*. Capítulo 3. Ariel Lingüística: 2007.
- Calsamiglia, Helena y Tusón Amparo. *Las Cosas del Decir*. Capítulo 8. Ariel Lingüística: 2007.
- Charaudeau, Patrick. “Los géneros: Una perspectiva socio-comunicativa” en *Lingüística Iberoamericana: Los géneros discursivos desde múltiples perspectivas, teorías y análisis*. Madrid: Iberoamericana Vervuert. Vol. 52, 2012.

- Condor y Antaki, Susan y Charles. “Cognición Social y Discurso” en *El Discurso como estructura y Proceso: Estudios sobre el Discurso, Una Introducción Multidisciplinaria Vol. I*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- De Lachica Medina Alberto. *Entrevista realizada por Aura Muñoz Romo*. Morelia: 3/03/2022
- Diccionario de la RAE. “Epopéya”. Accesado el 28/06/2021. <https://dle.rae.es/epopeya>
- Diccionario de la RAE. “Comedia”. Accesado el 28/06/2021. <https://dle.rae.es/comedia>
- Escandell, M. Victoria. “Anscrombe y Ducrot y La Teoría de la Argumentación” en *Introducción a la Pragmática*. Capítulo 6. Ariel Lingüística: 2010.
- Escandell, M. Victoria. “El Estudio de la Cortesía” en *Introducción a la Pragmática*. Capítulo 8. Ariel Lingüística: 2010.
- Federici, Silvia. “La Gran Caza de Brujas en Europa” en *Calibán y la Bruja: Mujeres, Cuerpo y Acumulación Originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- Garibay, Ángel Ma. *Mitología Griega*. Ciudad de México: Porrúa, 2022.
- Gennette, Gérard et al. “Fronteras del relato” en *Análisis estructural del relato*, Puebla: Premia editora, 1982.
- Goddard y Wierzbicka, Cliff y Anna. “Discurso y Cultura” en *El discurso como interacción social: Estudios sobre el discurso II, Una Introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Gedisa, 2000.
- Graesser, Arthur, et. al. “Cognición” en *El Discurso como estructura y Proceso: Estudios sobre el Discurso, Una Introducción Multidisciplinaria Vol. I*. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Greimas, A.J. “Elementos para una teoría de la interpretación del relato mítico” en *Análisis estructural del relato*. Puebla: Premia editora, 1982.
- Greimas y Fontanille, A.J. y Jacques. *Semiótica de las Pasiones: de los estados de cosas a los estados de ánimo*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2017.

- Grimm, Jacob y Wilhelm. *Cuentos de la Infancia y del Hogar*. Ciudad de México: Porrúa, 2019.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. “*Aschenputtel* o La Cenicienta” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar*. Ciudad de México: Porrúa, 2019.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. “Blancanieves” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar*. Ciudad de México: Porrúa, 2019.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. “Blancanieves y Rojaflor” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar*. Ciudad de México: Porrúa, 2019.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. “Caperucita Roja” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar*. Ciudad de México: Porrúa, 2019.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. “El Pájaro Grifo” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar*. Ciudad de México: Porrúa, 2019.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. “La Dama de las Nieves” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar*. Ciudad de México: Porrúa, 2019.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. “La Dama y el León” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar*. Ciudad de México: Porrúa, 2019.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. “Las Tres Plumas” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar*. Ciudad de México: Porrúa, 2019.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. “Los Seis Cisnes” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar*. Ciudad de México: Porrúa, 2019.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. “Rapunzel” en *Cuentos de la Infancia y del Hogar*. Islas Baleares: Maison Carrée, 2016.
- Guillén, Claudia. *Apuntes de Cuento II*. Morelia: Diplomado de Creación Literaria, INBA, CONACULTA y Gobierno del Estado de Michoacán, 2013.
- Halsal, Paul. *Innocent VIII: Bull Summis desiderantes, 1484*. Universidad de Fordham: Medieval Sourcebook.

- Ibarra Peña, Alex. *Revisión para una Teoría de la Inferencia: El aporte Peirceano*. Universidad de Tarapacá: Límite, Vol.5, Núm. 22 (Arica 2010)
- Ingarden, Roman. “El papel de las objetividades en la obra de arte literaria y la llamada idea de la obra” en *La Obra de Arte Literaria*. Bogotá: Taurus, 1998.
- Ingarden, Roman. “El papel de las objetividades en la obra de arte literaria y la llamada idea de la obra” en *La Obra de Arte Literaria*. Bogotá: Taurus, 1998.
- Kant, Immanuel. *Fundamentación de la metafísica de las costumbres*. Madrid: Editorial Alianza, 2012.
- Kramer y Sprenger, Heinrich y James. *Malleus Maleficarum: El Martillo de las Brujas*. Scotts Valley: IAP, 2009.
- Lotman, Iuri. “Acercas de la Semiosfera” en *La Semiosfera I: Semiótica de la Cultura y el Texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- Lotman, Iuri. “El progreso técnico como problema cultorológico” en *La Semiosfera I: Semiótica de la Cultura y del Texto*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.
- Lotman, Iuri. “Sobre la reducción y el desenvolvimiento de los sistemas sígnicos (sobre el problema ‘freudismo y culturología semiótica’)” en *La Semiosfera II: Semiótica de la Cultura, del Texto, de la Conducta y del Espacio*. Madrid: Ediciones Cátedra, 1998.
- Magallón Portolés, Carmen. “Representaciones, roles y resistencias, de las mujeres en contextos de violencia” en *Revista Crítica de Ciências Sociais. Mulheres e guerras: representações e estratégias*. Universidade de Coimbra, Centro de Estudos Sociais da Coimbra: Equipa Editorial, Núm. 96, <http://rccs.revues.org/4797>
- Netflix Docuserie. “Cuentos de hadas” en *Explained: En pocas palabras*. Vox Production, Temporada 3. 15/10/2021.
- Perrault, Charles. *Cuentos de Mamá Ganso*. Ciudad de México: Porrúa, 2014.
- Perrault, Charles. “Blancanieves”. www.soncuentosinfantiles.com

- Perrault, Charles. “Cendrillon o Cenicienta y el zapatito de cristal” en *Cuentos de Mamá Ganso*. Ciudad de México: Porrúa, 2014.
- Perrault, Charles. “Barba Azul” en *Cuentos de Mamá Ganso*. Ciudad de México: Porrúa, 2014.
- Perrault, Charles. “El Gato con Botas” en *Cuentos de Mamá Ganso*. Ciudad de México: Porrúa, 2014.
- Perrault, Charles. “La Bella Durmiente del Bosque” en *Cuentos de Mamá Ganso*. Ciudad de México: Porrúa, 2014.
- Perrault, Charles. “Las Hadas” en *Cuentos de Mamá Ganso*. Ciudad de México: Porrúa, 2014.
- Perrault, Charles. “Pulgarcito” en *Cuentos de Mamá Ganso*. Ciudad de México: Porrúa, 2014.
- Perrault, Charles. “Riquete, El del Copete” en *Cuentos de Mamá Ganso*. Ciudad de México: Porrúa, 2014.
- Propp, Vladimir. *Morfología del Cuento*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Propp, Vladimir. “El cuento como totalidad” en *Morfología del Cuento*. Madrid: Ediciones Akal, 2009.
- Propp, Vladimir. “Funciones de los personajes” en *Morfología del Cuento*. Madrid: Akal, 2009.
- Ricoeur, Paul. “VII Estudio. Tender a la Vida Buena...” en *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Ricoeur, Paul. “VIII Estudio. La Intencionalidad de la Vida Buena y Obligación...” en *Sí mismo como otro*. México: Siglo XXI Editores, 2006.
- Rousseau, Jean-Jacques. *Confesiones*. Ciudad de México: Océano, 1980.

- Segato, Rita Laura. “La estructura de género y el mandato de la violación” en *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2010.
- Schiffrin, Deborah. “El Análisis de la Conversación” en *Panorámica de la Lingüística Moderna*. Cambridge: Cambridge University Press, Vol. IV.
- Smith, Merrill D. *Encyclopedia of Rape*. Londres: Greenwood Press, 2004.
- Straparola, Gianfrancesco. *Las noches agradables: Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Lemir 21, 2017.
- Straparola, Gianfrancesco. “Blancabella” en *Las noches agradables: Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Lemir 21, 2017.
- Straparola, Gianfrancesco. “El Rey Puerco” en *Las noches agradables: Honesto y agradable entretenimiento de damas y galanes*. Lemir 21, 2017.
- Tóodorov, Tzvetan. *Gramática del Decamerón*. Madrid: Taller de Ediciones Josefina Betancor, 1973.
- Tóodorov, Tzvetan. “Las categorías del relato literario” en *Análisis estructural del relato*. Puebla: Premia editora, 1982.
- Uther, Hans-Jörg. “Classifying Folktales” en *The Third Revision of the Aarne Thompson Tale Type Index*. FF Network 20 (Noviembre, 2000)
- Varios Autores. “Deuteronomio” en *Biblia Latinoamericana*. Madrid: Ediciones Paulinas Verbo Divino, 1993.
- Villoro, Luis. “Definición de Creencia” en *Creer, Saber, Conocer*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2019.
- Villoro, Luis. “Razones para Creer” en *Creer, Saber, Conocer*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2019.
- Villoro, Luis. “Motivos para creer” en *Creer, Saber, Conocer*. Ciudad de México: Siglo XXI, 2019.

- Wikipedia. “Gianfrancesco Straparola”. Accesado el 14/08/2021, https://es.wikipedia.org/wiki/Gianfrancesco_Straparola
- Wikipedia. “Marian Roalfe Cox”. Accesado el 01/04/2022, https://en.wikipedia.org/wiki/Marian_Roalfe_Cox

ANEXOS

ANEXO A “LA DAMA Y EL LEÓN” DE LOS HERMANOS GRIMM

Un padre de familia, a punto de iniciar un viaje, pregunta a sus hijas lo que desea que les traiga de obsequio a su regreso: la mayor pide perlas; la segunda diamantes y la menor, una alondra. El hombre consigue todo, excepto el ave, pero a su regreso se topa con un castillo en cuya cima ve a una alondra que canta. Le pide a uno de sus criados que la atrapen, pero en ese momento, aparece un león rugiendo, el que amenaza con devorar al que quiera robar a su alondra. El hombre, temeroso, le dice que está dispuesto a pagar la suma de dinero que desee por su falta, pero que le perdone la vida.

El león decide que sólo puede salvarse si le promete darle lo primero que encuentre al volver a su casa. Si consiente, puede llevarse a la alondra. El hombre duda, pero piensa que quizás le salga a su encuentro su perro o un gato y acepta la oferta. Sin embargo, la que sale a su encuentro, es su adorada hija menor, quien brinca de alegría al ver que le lleva la alondra prometida. El hombre se echa a llorar y le cuenta que tiene que entregarla al león del castillo. La muchacha comprende que su padre debe cumplir su promesa y a la mañana siguiente, se interna en el bosque.

Para su sorpresa, la joven fue bien recibida y se da cuenta que, durante la noche, el león y sus cortesanos se convierten en humanos porque son víctimas de un encantamiento. El príncipe le pide a la muchacha que acepte ser su esposa a pesar de su condición y ella acepta. Durante un tiempo, viven felices, gozando de noche y durmiendo de día. El príncipe da la noticia de que habrá una fiesta en la casa de su esposa porque su hermana se casará y que, si quiere ir, sus leones la podrán acompañar. La joven asiste y la familia se alegra porque la había creído muerta desde hace tiempo. Pero la muchacha les cuenta su historia, que se ha casado y que vive feliz, regresando posteriormente al castillo. Pero cuando llega el turno de casarse de su otra hermana, la joven le pide al príncipe que la acompañe.

El problema es que si un rayo de luz que no fuese la del día, lo tocaba, se transformaría en paloma, saldría volando y volaría por espacio de siete años seguidos. La esposa le promete que, si la acompaña, ella lo protegerá contra todo rayo de luz. Para ese momento, ya les había nacido un pequeño principito al que llevarían consigo. Para proteger al príncipe, construyen una caseta con delgadas paredes que no dejaran entrar la luz y ahí debía permanecer el león cuando se encendieran las antorchas de la boda. Sin embargo, la caseta estaba hecha de madera fresca, haciéndose en ella una grieta, lo que fue la perdición, ya que un rayo de luz se coló, el príncipe cambia de forma y cuando la joven abre la puerta, encuentra a una paloma que le dice que durante siete años volará alrededor del mundo, pero que cada siete pasos, dejará caer una gota de sangre y una pluma blanca para dejar rastros de su camino. Que, si es capaz de seguirlo, lo liberará del encanto.

La joven acepta el reto sin dudar y sigue a la paloma a través del mundo entero hasta que se cumplen los siete años. Pero un día, los rastros de la paloma desaparecen y la dama se siente desesperada. Primero se dirige al sol y le pregunta si no ha visto a una paloma volando. El sol niega haberla visto pero le regala un cofrecito para un día de apuro. La dama agradece el obsequio, espera la noche y se dirige a la luna para hacerle la misma pregunta. La luna niega haber visto una paloma, pero le obsequia un huevo para un gran apuro. La dama agradece y continúa caminando. Al sentir el viento de la noche, le hace la misma pregunta. Éste niega haberla visto, pero se ofrece a preguntarle al viento del Este, al del Oeste y al del Sur, quien afirma que la paloma blanca iba volando sobre el Mar Rojo cuando se convirtió de nuevo en león pero que ahora está luchando con un dragón que es una princesa encantada.

El viento de la noche se apiada de la dama y le da instrucciones de lo que debe hacer: ir al Mar Rojo, encontrar en la orilla derecha unos juncos altísimos, contarlos, cortar el onceavo, golpear al dragón con él y sólo así, el león vencerá y ambos recuperarán su forma humana. Después aparecerá un buitre que la llevará a ella y a su amado a su hogar. El viento de la noche le da a la dama una nuez para que cuando esté en medio del Océano, la parta y salga de las aguas un alto nogal donde el buitre pueda descansar para que tenga fuerzas de llegar a la otra orilla. Si olvida partir la nuez, ella, su amado y el buitre caerían al Océano.

La dama sigue todas las instrucciones, pero cuando el león y el dragón recuperan su forma humana, la princesa rapta al príncipe y huye en el buitre hacia su reino. La pobre esposa, abandonada, comienza a llorar, pero recupera su valor y se propone encontrar a como dé lugar a

su esposo. Preguntando, llega al reino de la princesa y se entera que está a punto de celebrar su boda con el príncipe. Recuerda el obsequio que le había dado el sol para un apuro y lo abre, encontrando un vestido tan brillante como el astro rey. Se lo pone para entrar al castillo y todos, incluyendo la novia, la contemplan con asombro y envidia. La novia le pregunta si se lo quiere vender y ella le responde: “Ni por oro ni por plata, sino por carne y por sangre lo daré”.

La novia perpleja, le pregunta por el significado de esa respuesta y la dama le pide hablar con el novio esa noche en su recámara. La novia no quería, pero deseaba tanto el vestido que concede el permiso, no sin antes decirle al chambelán que le haga beber al príncipe un narcótico durante la noche. Mientras el novio está profundamente dormido, la verdadera esposa se sienta a su lado y le dice con dolor que lo ha seguido siete años, subió al sol, a la luna, buscó a los cuatro vientos, lo ayudó a vencer al dragón y, ahora, se olvida de ella. Sin embargo, el príncipe no puede oír sus reclamos, pero sí un murmullo y al día siguiente, la dama es echada del castillo y obligada a entregar el vestido. La dama, desesperada, recuerda el huevo que le dio la Luna y lo abre, saliendo de él una gallina y doce pollitos, todos de oro, siendo la cosa más preciosa que jamás hubiera visto. La dama empieza a pasear por el prado, seguida por la gallina y los pollitos. La novia los ve y la pregunta a la dama si se los puede vender y ésta se niega a menos que le de otra noche con el novio en su recámara. La novia consiente, planeando engañarla una vez más.

El príncipe recuerda que entre sueños oyó un murmullo y le pregunta al chambelán sobre ello. Éste le dice que recibió la orden de darle un narcótico para que no pudiera hablar con una joven que había estado en sus aposentos. El príncipe le ordena que no ponga ningún narcótico y lleve a la dama directo con él.

La noche pasa y cuando la dama comienza a relatar su mala suerte y su reclamo, el príncipe reconoce la voz de su mujer y le dice que el encantamiento ha cesado. Que todo ha sido un mal sueño ya que la princesa lo había obligado a olvidarla, pero ahora todo está bien. Ambos se abrazan, huyen del castillo, temiendo al padre de la princesa que era un mago. Montan en el buitre que les hace cruzar el Mar Rojo y cuando están en medio del Océano, rompen la nuez que le había entregado a la dama el viento de la noche. Un magnífico nogal surge de las aguas y ahí el pájaro puede descansar para volver a volar con ellos sobre el lomo para llevarlos de nuevo a su castillo y encontrar a su hijo, alto, hermoso y vivir los tres juntos para siempre.

ANEXO B “GHISMUNDA” DE GIOVANNI BOCCACCIO

Tancredo, el príncipe de Salerno, tiene una sola hija a la que ama profundamente y debido a ello, no quería separarla de él y retrasaba su casamiento. Sin embargo, *Ghismunda* se casa con el hijo del duque de Capua, pero éste muere y, al quedarse viuda, regresa a vivir con su padre. Como era demasiado hermosa y su padre era muy sobreprotector con ella, decide buscar la manera de conseguirse un amante.

Ghismunda comienza a fijarse en los hombres a su alrededor y pone sus ojos en el paje de su padre, *Guiscardo*, quien es muy humilde, noble y la excita. A su vez, *Guiscardo* está enamorado de ella. Ambos buscan la manera de amarse sin que nadie se entere: *Ghismunda* debe escribir una carta, ponerla en el hueco de una caña y hacer que la sirvienta hiciera encendiera un fuego para que *Guiscardo* supiera que había un mensaje para él. Para poder reunirse y amarse, la cita sería en una gruta cavada en el monte a la que le daba luz un respiradero y que tenía una escalera secreta por la cual *Ghismunda* podía bajar sin ser vista. *Guiscardo*, a su vez, hace una soga con ciertos nudos y lazadas para poder subir a la recámara cuando *Ghismunda* no quisiera bajar a la gruta.

Pasa un tiempo muy feliz para los amantes hasta que una noche, mientras están en la alcoba de *Ghismunda*, entregados al placer, Tancredo se despierta, los oye y ve lo que su hija y su paje están haciendo. Su primer instinto es gritarles, pero se controla, opta por guardar silencio y se esconde para poder ver toda la escena completa. Cuando los amantes se despiden, sin darse cuenta que Tancredo está ahí, *Guiscardo* baja a la gruta usando la cuerda y Tancredo, desde una ventana, baja al jardín para eludir a su hija.

La noche siguiente, *Guiscardo* es apresado por Tancredo acusándolo de ultraje y *Guiscardo* se defiende, diciendo que todo lo hizo por amor. Tancredo come junto a su hija, se encierra con ella en su alcoba y le recrimina que se haya entregado a *Guiscardo*, que no se atreva a negarlo porque él lo vio con sus propios ojos. Le dice que tiene a su amante apresado, pero que no sabe qué hacer con ella debido al gran amor que le tiene y lo mucho que le duele que haya escogido a alguien tan vil y humilde para amar como a su paje.

Ghismunda, imaginando que *Guiscardo*, probablemente, ya esté muerto, decide no suplicar, no llorar y acepta su amor ya que es joven, tiene deseos y que lo hizo por amor, que ante Dios todos son iguales y amenaza a Tancredo con realizar en ella lo mismo que le haga a *Guiscardo*. Tancredo se sorprende ante lo dicho por su hija, pero no cree en su amenaza y, al día siguiente, ordena que sus criados estrangulen a *Guiscardo*, le arranquen el corazón y se lo lleven en una gran y hermosa copa de oro a su hija con la siguiente indicación: “Tu padre te envía esto para consolarte con lo que más amas, como le has consolado tú con lo que él más amaba”.

Ghismunda, al ver el contenido de la copa, toma hierbas y raíces venenosas, las destila, se despide de *Guiscardo* con dulces palabras, diciendo que pronto se unirá a él y vierte el destilado mortal sobre la copa donde se encuentra el corazón de su amado. Lo besa y toma la bebida mortal, acomodando la copa junto a su pecho. Tancredo se entera de lo que su hija ha hecho y llega rápidamente a su alcoba, llorando por lo que *Ghismunda* acaba de hacer.

Al sentir la muerte cerca, *Ghismunda* le dice a su padre que, si alguna vez la amó de verdad, que la sepulte al lado de *Guiscardo* de manera pública y que se guarde sus lágrimas. Tancredo comprende su error cuando *Ghismunda* exhala su último suspiro y decide enterrar a los dos amantes en el mismo sepulcro.

ANEXO C “*BLANCABELLA*” DE GIANFRANCESCO STRAPAROLA

Blancabella nace porque su madre es preñada por una pequeña culebra y es tan blanca y bella que, debido a esto, recibe su nombre, además de tener gran virtud y gentileza divinos. Tiempo después, *Blancabella* descubre que la culebra que preñó a su madre, es su hermana, llamada Sanmaritaña, quien la baña con un vaso de leche blanca y con otro de agua rosada, diciéndole que no habrá otra mujer más hermosa que ella con la condición de que no se case, además de otorgarle el don de que, al peinarse, de sus cabellos caigan perlas y piedras preciosas.

Los padres de *Blancabella* deciden casarla con don Fernando, rey de Nápoles y, concluido el matrimonio, recuerda la advertencia de su hermana. Pero don Fernando tiene una comadre que tenía dos hijas y pretendía casar a una de ellas con él por lo que desarrolla enojo y odio hacia *Blancabella*. Sin embargo, ocurre que don Fernando tiene que salir de su reino debido a la guerra, dejando a su esposa preñada y encomendada a su comadre quien aprovecha para mandar a sus criados a matarla. Éstos la llevan al bosque y teniendo misericordia de ella, le cortan las tetas y le sacan los ojos para llevarlos a la comadre como prueba de su muerte.

La comadre hace que una de sus hijas se meta en la cama de don Fernando para que se haga pasar por *Blancabella*, pero cuando éste vuelve, duda de que sea su mujer, se hunde en el dolor y la comadre inventa que es porque su esposa ha enfermado. Mientras tanto, *Blancabella* le grita a su hermana Sanmaritaña por ayuda, pero ésta no acude. Un anciano se apiada de ella, la lleva a su casa, una de sus hijas la cuida y se sorprende que cuando cepilla sus cabellos, caen perlas. *Blancabella* pide que la lleven de regreso al lugar donde la encontraron para volver a pedirle ayuda a su hermana quien, finalmente, acude a la orilla del río y cogiendo algunas hierbas, se las pone en el pecho y en los ojos, haciendo que *Blancabella* vuelva a su estado normal y Sanmaritaña, se acerca a unas rocas, se despoja de su piel y queda en forma humana.

Blancabella vuelve con el anciano que la socorrió y éste se queda admirado al verla totalmente repuesta. *Blancabella*, Sanmaritaña, el anciano y su familia se mudan a Nápoles donde Sanmaritaña, con una vara de laurel, crea un hermoso palacio. Don Fernando se maravilla ante la estructura y llama a su falsa esposa y a la comadre quienes sienten temor cuando don Fernando ve

caminando a *Blancabella* y Sanmaritaña y les pregunta de dónde son. Ellas contestan que son forasteras y él las invita a su palacio.

Llegado el día del convite, don Fernando, la falsa esposa y la comadre, reciben a *Blancabella*, Sanmaritaña y damas de compañía de ambos palacios. Es entonces que Sanmaritaña pide que alguna proponga algo con lo que todos se puedan divertir. Silveria, una de las damas, canta con su laúd la historia de *Blancabella* sin mencionar el nombre de ésta ni de la comadre. Al terminar, Sanmaritaña le pregunta a don Fernando qué castigo le impondría a la culpable de tal acto tan monstruoso. Éste, estupefacto y horrorizado, responde que deberían meterla viva en un horno ardiendo para que se queme y que, aun así, le parece poco el castigo. Es entonces que Sanmaritaña se levanta y apunta con su dedo hacia la comadre, llena de ira, diciéndole a don Fernando que él acaba de dar la sentencia para la traición que ha realizado su familiar en contra de su esposa, presentando a *Blancabella* como su verdadera mujer y para probarlo, hace que Silveria comience a peinar su pelo, del cual empiezan a caer perlas y piedras preciosas.

Don Fernando reconoce a *Blancabella*, la abraza lleno de amor y manda ejecutar en ese preciso instante el castigo que él mismo dio a su comadre y a sus dos hijas. Después de esto, la familia del anciano que ayudó a *Blancabella* es recompensada, sus hijas reciben buenos matrimonios y *Blancabella*, don Fernando y Sanmaritaña viven felices y en paz por el resto de sus días.

ANEXO D “LA ESCLAVITA” DE GIAMBATTISTA BASILE

Lillia, la hermana del barón de Selvaoscura, apuesta con sus amigas a saltar una bella rosa muy abierta sin tirarle un pétalo. Al hacerlo, tira uno, pero se lo come para ganar y queda preñada de una preciosa niña a la que llama Lisa.

Varias hadas acuden al nacimiento de Lisa y cada una le da un encantamiento, pero la última se tuerce el pie y suelta una maldición de que, a los siete años, su madre, al peinarla, dejará el peine hincado en su cabeza y morirá.

Lisa, al cumplir los siete años, es presa de la maldición del hada y su madre la introduce en siete ataúdes de cristal, uno dentro del otro, los cuales coloca en la última habitación del palacio, guardándose las llaves. Pasado un tiempo, el dolor la pone al borde de la muerte, llama a su hermano y le hace prometer que no abrirá nunca la última habitación y que guardará las llaves en su escritorio. El hermano le da su palabra y Lillia muere. Al pasar el tiempo, el barón se casa y le hace prometer a su esposa que no abra la habitación cuya llave guarda sobre el escritorio, pero ésta, por celos y curiosidad, lo hace, destapa los ataúdes y ve a Lisa crecida, convertida en una hermosa criatura. La toma por el pelo y al hacerlo, el peine cae al suelo, haciendo que Lisa despierte. La baronesa, rabiosa, le corta el pelo, le propina una paliza, le pone un traje andrajoso y la maltrata hasta cansarse.

Cuando regresa el barón, al encontrar una muchacha tan maltratada, pregunta quién es y su esposa le responde que es una esclava enviada por su tía. Pero un día, el barón va a acudir a una feria, les pregunta a todos qué quieren que les compre, incluyendo a la esclavita. La baronesa se encoleriza, pero él se empeña y la esclavita pide una muñeca, un cuchillo y una piedra pómez, advirtiéndole al barón que, si los olvida, no podrá cruzar el primer río que encuentre en su camino. El barón compra las cosas excepto las de la esclavita y cuando va a cruzar el río no puede hacerlo así que regresa, compra lo que la esclavita pidió, logra cruzar el río y, una vez en casa, reparte todas las cosas que había comprado.

Lisa se va con sus obsequios a la cocina y frente a ellos comienza a llorar y lamentarse, contando todas sus desventuras mientras afila el cuchillo con la piedra y amenaza con suicidarse,

pero la muñeca le responde que la ha escuchado. Sin embargo, Lisa no sabe que el barón ha oído toda la historia. Éste entra para arrancarle el cuchillo de la mano y Lisa le cuenta con lujo de detalle y el barón se alegra de, por fin, poder abrazar a su sobrina.

Inmediatamente después, la saca de la casa para confiarla a un pariente, ya que Lisa está muy demacrada a causa del mal trato de la baronesa. Al cabo de unos meses, recupera su belleza en todo su esplendor y vuelve a la casa, haciéndose pasar por una sobrina y después de un gran banquete, el barón hace que Lisa cuente toda la historia, incluyendo la crueldad de su esposa, lo que hace llorar a todos los invitados. Tras esto, despide a su mujer, enviándola de regreso con sus parientes mientras que Lisa se casa con un apuesto hombre.

ANEXO E “BLANCANIEVES” DE CHARLES PERRAULT

Una reina, cosiendo junto a la ventana, se pincha el dedo y ve la sangre caer en la nieve. Desea tener una hija con piel blanca como la nieve, labios rojos como la sangre y pelo negro como el ébano. Su deseo se cumple y llama a su hija Blancanieves.

La madre de Blancanieves muere y el rey se casa con una hechicera poderosa que posee un espejo mágico a quien le pregunta todos los días quién es la más hermosa de la Tierra. Pero la hechicera se enfurece cuando Blancanieves, al cumplir diecisiete años, se convierte en la más hermosa y decide asesinarla a través de un cazador.

El cazador se lleva a Blancanieves al bosque con la misión de extraerle el corazón, pero se arrepiente, la deja escapar y le lleva a la reina el corazón de un ciervo joven para que el cocinero lo guise y ésta se lo coma.

En el bosque, Blancanieves descubre una casa que pertenece a siete enanos y decide entrar a descansar. Éstos se apiadan de ella y la dejan quedarse si mantiene la casa limpia, cocina, hace las camas, lava, cose y teje con la advertencia de no dejar entrar a nadie mientras ellos estén en las montañas. La reina, a través del espejo mágico, se da cuenta que Blancanieves está viva, sigue siendo la más hermosa y está viviendo con los enanos.

La reina usa tres disfraces para tratar de matar a Blancanieves. Primero, se disfraza de vendedora ambulante, ofreciendo cintas para el cuello y cuando Blancanieves se prueba una, la reina la aprieta tan fuerte que la joven se desmaya y es revivida cuando los enanos se la retiran del cuello. Después, la reina se disfraza de una anciana que vende peines y le ofrece uno envenenado a Blancanieves, quien cae desmayada y revive cuando los enanos se lo quitan de la cabeza. Por último, la reina se disfraza de la esposa de una granjera y ofrece una manzana a Blancanieves, cortándola por la mitad, comiéndose la parte blanca y dándole a la joven la parte roja envenenada, cayendo en un profundo sopor, del cual los enanos no la pueden revivir. Dándola por muerta, los enanos fabrican un ataúd de cristal para verla todo el tiempo.

El tiempo pasa y un príncipe viajero ve a Blancanieves en su ataúd. El príncipe queda encantado con su belleza y se enamora al instante. Les ruega a los enanos que le den el cuerpo de

Blancanieves y ordena a sus sirvientes que trasladen el ataúd a su castillo. Pero en un movimiento del ataúd, el trozo de manzana envenenada se sale de la garganta de la joven, haciéndola despertar. El príncipe le declara su amor y planean su boda.

Por otro lado, la reina vuelve a preguntar a su espejo mágico quién es la más hermosa y el espejo le responde que la que será nueva y joven reina es ahora la más bella. Sin saber que se trata de Blancanieves, la reina es invitada al matrimonio y cuando la reina reconoce a su hijastra, intenta pasar desapercibida, pero Blancanieves la reconoce inmediatamente y le cuenta a su ahora esposo todo lo que su madrastra le hizo. Como castigo por sus malos actos, el príncipe, ahora rey, manda a que confeccionen, inmediatamente, un par de zapatos de hierro que son calentados hasta quedar rojos. Luego obliga a la reina a ponérselos y bailar hasta que cae muerta.

ANEXO F “BLANCANIEVES” DE LOS HERMANOS GRIMM

Una reina, cosiendo junto a su ventana, se pincha su dedo índice y ve caer la sangre en la nieve. Desea con toda su alma tener una hija con piel blanca como la nieve, labios rojos como la sangre y pelo negro como la madera de su ventana. Su deseo se cumple y llama a su hija Blancanieves.

En el parto, la reina muere y el rey se casa con una mujer muy hermosa y altanera que no puede soportar que alguna sea más hermosa que ella y, para cerciorarse, posee un espejo mágico que le dice que ella es la más bella, siéndolo hasta que Blancanieves, al cumplir siete años, se convierte en la más hermosa de todas. La mujer se muere de la envidia y manda a un cazador a darle muerte.

El cazador se lleva a Blancanieves al bosque con la misión de matarla y extraerle el hígado y los pulmones. Pero Blancanieves suplica por su vida y promete no volver jamás. El cazador le perdona la vida y, en su lugar, mata a un jabalí pequeño para sacarle el hígado y los pulmones, los cuales la reina devora, creyendo que le pertenecen a Blancanieves.

En el bosque, Blancanieves tiene mucho miedo a lo desconocido y hasta que se hace de noche, ve una casita a la cual entra a dormir. En ella, todo es pequeño y dispuesto para siete personas de tamaño chiquito. Come y se queda dormida hasta que más tarde, llegan los dueños que son siete enanitos que trabajan de mineros en las montañas y descubren a Blancanieves quien les cuenta su historia. Los enanitos le ofrecen su casa si la cuida, les hace la comida, les lava la ropa y se las zurce a lo que Blancanieves acepta, pero le advierten que no abra la puerta mientras no estén porque su madrastra podría ir a buscarla, ya que, a esas alturas, la reina sabe que fue burlada y Blancanieves sigue viva.

La reina usa tres disfraces para intentar asesinar a Blancanieves. Primero se disfraza de vendedora de lazos y cintas y cuando Blancanieves se prueba una, la reina la aprieta tan fuerte, que la joven se desmaya y no vuelve en sí hasta que los enanos llegan y se la retiran del cuello. Después, la reina se disfraza de una vendedora de peines, le ofrece uno que está envenenado a Blancanieves y se lo encaja en la cabeza. Ésta se desmaya y no vuelve en sí hasta que los enanos

llegan a quitárselo de la cabeza. Por último, la reina se disfraza de una anciana que trae una canasta llena de manzanas. Le ofrece una a Blancanieves y para que no desconfíe de ella, la parte por la mitad y la reina se come la parte blanca de la manzana y le da a la joven la parte roja que estaba envenenada. Blancanieves cae inmediatamente al suelo y cuando llegan los enanos, por más que la mueven, le aflojan la ropa y buscan en su cabello, no la pueden revivir. Creyéndola muerta, pero viendo que conservaba su hermosura y buen color, construyen un ataúd de cristal para verla siempre, grabando encima de la tapa con letras de oro “Princesa Blancanieves” y llevando el ataúd a lo más alto de la montaña.

Pasa mucho tiempo y Blancanieves seguía hermosa, parecía dormida. Pero un día, un príncipe pasa por la montaña, la ve y les ofrece a los enanitos lo que sea por el ataúd, pero ellos se niegan. El príncipe les pide que, entonces se lo regalen porque él cuidara de Blancanieves como a nadie porque ya no puede vivir sin verla. Los enanitos aceptan y el príncipe llama a sus criados para poder mover el ataúd, pero en el bosque, se tropiezan con unos arbustos y, con el golpe, a Blancanieves se le sale de la boca el pedazo de manzana envenenada, abriendo los ojos y levantándose. El príncipe, loco de felicidad, le declara su amor y le propone matrimonio.

La joven acepta y el padre del príncipe les prepara una boda magnífica. La madrastra de Blancanieves recibe una invitación y cuando se empieza a poner su vestido para ir a la boda, le pregunta a su espejo mágico quién es la más hermosa. El espejo le contesta que la novia del joven príncipe ahora es la más bella. Enferma de rabia, sin saber quién era la novia del príncipe, corrió hacia la boda viendo a Blancanieves, muerta de la sorpresa. Pero no sabía que la joven ya le había contado al príncipe y a su padre de su historia y los criados le tenían preparadas unas zapatillas de hierro ardiendo, poniéndoselas como castigo, haciéndola bailar tanto hasta que murió por el dolor.

ANEXO G LA DIOSA ERIS Y EL JUICIO DE PARIS

Eris es la hija de la Noche y autora de todo mal en la guerra, lucha o riña por ser la diosa de la Discordia. Es la fuerza que destruye. Como Zeus quiere que la tierra se aligere de habitantes, manda a Eris que vaya al banquete de bodas de Peleo y Tetis a pesar de no haber sido invitada. Allí, suscita un debate acerca de cuál de las diosas es la más bella, que vendrá a desembocar en el Juicio de Paris y en la Guerra de Troya como consecuencia final. Según fuentes tardías, llega a la puerta y echa una manzana con la inscripción: “Es para la más hermosa”. Sin embargo, se dice que llega al banquete con la manzana proveniente del Jardín de las Hespérides, haciendo que este fruto no sea cualquiera: en este jardín, las manzanas son de oro y siempre son custodiadas por un dragón y se dice que son demasiado santas para que estén entre los hombres. La manzana recibe su color dorado por los colores del cielo, entre verdes, amarillos y rojos. También representa el don sagrado que las sacerdotisas ofrecen al rey que representa al sol y se dice que, partida la manzana, da las cinco puntas de la estrella.¹⁸⁵

Paris es el último hijo varón de Príamo y Hécabe. Se encontraba con sus rebaños en el monte Gárgaro cuando Hermes se le presentó con las diosas Hera, Atenea y Afrodita por orden de Zeus. Hermes portaba una gran manzana de oro, que había llevado Eris a una boda con la inscripción: “Para la más bella de todas”. Le dice que, al ser muy hermoso y diestro en cuestión de amores, Zeus ha decidido que resuelva cuál de las tres diosas es la más bella. Paris decide que va a partir la manzana en tres para darle a cada diosa su parte, pero Hermes le dice que no es posible, que debe elegir sólo a una.

Paris decide obedecer, pero con la condición de que las vencidas no se vuelvan posteriormente en su contra a lo que las diosas aceptan. Al ser Paris el árbitro de este juicio, les pide a las diosas que se desnuden. La primera en hacerlo es Afrodita y Atenea le exige que se quite su cinto mágico que le da el amor a quien lo pueda amor, pero ésta le exige a Atenea que se quite su yelmo. Mientras ellas se pelean, Paris se dirige a Hera y le pide examinarla. Ésta se desnuda y

¹⁸⁵ Cuando se habló de las brujas, cabe mencionar que la manzana también era un símbolo de protección para ellas puesto que, al partirla en dos, se forma el “pie de bruja”, que no es otra cosa más que las cinco puntas de la estrella y que también recibe el nombre de pentáculo, cuando se trata de acusar a alguien de hechicera. En este caso, Eris sería el equivalente a la reina hechicera del cuento de “Blancanieves”, es decir, una bruja.

le promete que, si le da la manzana, lo hará señor de Asia y de grandes tesoros. Paris se queda callado y es el turno de Atenea quien lo tienta diciéndole que, si la elige, lo hará vencedor en todas las batallas y lo ayudará a ser el más fuerte, hermoso y sabio de los hombres. Paris se rehúsa porque él es un simple cuidador de rebaños. Llega el turno de Afrodita y ésta le dice que él es muy bello como para estar solo. Que él tiene que estar en un palacio con la mortal más bella de todas, una mujer llamada Helena, que está casada pero que está segura que al verlo, abandonará a su marido y lo seguirá.

Paris se interesa por la mujer que Afrodita le describe y le pide que le hable más de ella. Afrodita le revela que es hija de Zeus, que la engendró convertido en cisne, que es blanca, suave, sutil y amable. Que ella, al ser la diosa del amor, puede hacer que Helena sea suya si le da la manzana: lo mandará a recorrer Grecia junto a su hijo Eros.

Paris toma entonces una determinación. La manzana de Eris, con la inscripción “para la más bella de todas” será para Afrodita. Hera promete acabar con Troya y Atenea dirigir las armas para que eso ocurra.

El rey Príamo manda traer el mejor de los toros para un concurso en celebración de los funerales de uno de sus vástagos. Paris acude a Troya y asiste a los juegos. Gana dos veces el premio y los hijos del rey, Héctor y Deifobo, deciden matarlo con dagas al salir del estadio, pero Angelao corre y le grita a Príamo que Paris es su hijo. Con gran sorpresa, el rey llama a su esposa Hécabe para examinar al joven que tenía una marca y un cascabel en la mano, señales que había dejado su madre cuando lo habían mandado matar. Paris es reconocido como el hijo menor de Príamo, príncipe de Troya y se realiza una gran fiesta.

Sin embargo, los sacerdotes de Apolo le mandan decir al rey que debe matar a Paris, aún siendo su hijo porque él será el causante de la ruina y caída de Troya, pero Príamo los ignora gritando a los cuatro vientos: “*¡Que Troya se acabe pero que mi precioso hijo no muera!*”.

Desde luego, Príamo desconocía que la profecía de los sacerdotes resultaría cierta por lo ocurrido en el juicio que instó Eris con su manzana y el juramento vengativo de Hera y Atenea.

ANEXO H ENTREVISTA AL DR. ALBERTO DE LACHICA

Entrevista realizada por Aura Muñoz Romo el 3/03/22 al

Dr. Alberto De Lachica Medina,

Experto en Psicoterapia y Psicoanálisis,

Egresado del Instituto Nacional de Psiquiatría,

Universidad de Barcelona, Certificado por el

Consejo Nacional de Psiquiatría de México

Cédula Profesional 3020262

Aura: Dr. De Lachica, muchas gracias por su tiempo, sé que es un hombre muy ocupado, pero de verdad le agradezco que se tome la molestia en contestar estas preguntas en las cuales quisiera que me diera un poco de luz desde su punto de vista.

Dr. De Lachica: Ningún problema, adelante, en lo que pueda ayudarte.

Aura: Sé que ha trabajado con niños. ¿Cuál cree usted que pueda ser el lado oscuro de la infancia?

Dr. De Lachica: Bueno, primero tenemos que establecer que la infancia es el periodo entre el primer año de vida hasta máximo los 11 años. El lado oscuro son los miedos que tienen los niños y absolutamente todos le temen a que sus padres se mueran o a que los abandonen. Lo puedes notar incluso cuando uno de los padres abandona la habitación o el hogar por unas horas, el niño se pone ansioso hasta no verlo llegar. Para ellos, la pregunta que más miedo les da es: si mis padres se mueren o me abandonan... ¿Qué voy a hacer? Sentirse indefenso a esa edad es algo terrorífico.

Aura: En su opinión ¿por qué la infancia es una época de culpabilidad?

Dr. De Lachica: Personalmente, creo que tiene que ver con la religión judeo-cristiana, la carga de saber que nos están quitando el pecado original en la infancia cuando nos bautizan y nos están preparando para hacer la primera comunión. Si lo pienso desde el punto de vista científico, la

infancia es un periodo de vida muy corto para hablar y experimentar los cambios y la muerte. Al niño no se le habla de eso y éste se ve obligado a crear sus propias imágenes y culpas porque cree que todo se relaciona a él.

Aura: ¿En qué momento el niño empieza a madurar después de haber sido moldeado con lecturas como los cuentos de hadas y cómo las aplica?

Dr. De Lachica: Bueno, primeramente, para que el niño pueda madurar a través de la lectura, se le tiene que proporcionar la lectura correcta según su edad. Por ejemplo, en el primer año de vida, se recomienda que le den grandes libros con animales, texturas, objetos en tercera dimensión que le llamen la atención. De 1 a 3 años, ya es recomendable que se le den libros sencillos con situaciones cotidianas en la casa, en la calle, de sus pasatiempos. De tres a seis años, ya entrarían, como tú lo mencionas, los cuentos de hadas más sencillos, porque estamos de acuerdo que hay niveles, y las fábulas con animales, las clásicas de Jean de la Fontaine porque al ser animales parlantes, captan su atención. De 6 a 10 años, el niño ya está despierto y le puedes dar cuentos de hadas del más alto nivel, cuentos de humor, que sean disparatados, de aventuras, de fantasía e informativos. Ya estamos cubriendo, como quien dice, un espectro suficientemente amplio para prepararlo en las lecturas profundas que posteriormente vendrán. Pero, volviendo a tu pregunta, el niño es capaz de entender los valores éticos y de convivencia entre los 3 y 4 años. A partir de los 6, el niño ya aplica el pensamiento abstracto, una cosa significa varias y entiende de manera perfecta el doble sentido, el humor, la ironía, el sarcasmo y algunos, hasta el albur.

Aura: Doctor, me acaba de surgir una duda. ¿Cuándo los niños dejan de creer en la fantasía? Por decir algo, en las brujas, en los ogros, en los encantamientos... ¿Y qué pasaría si no dejan de creer en ella?

Dr. De Lachica: ¡Ah, vaya! ¡Esa es una excelente pregunta! Verás, como ya te dije antes, el miedo más grande de los niños es el de ver morir a sus padres o que éstos se vayan. Desde luego, el miedo también se va a reflejar en figuras como brujas, ogros, dragones, criaturas míticas o ser transformados en animales pequeños por algún encantamiento. Pero alrededor de los 7 años, el niño ya tiene desarrollado un lenguaje bastante estructurado con el cual empieza a desarrollarse él mismo y con los demás. Empieza a criticar las lecturas y pensamientos con sus compañeros de clase y amigos, lo cual ayuda a que deje de creer en cosas fantásticas porque sus propios argumentos y los ajenos, ayudado por su discurso y cognición, lo convencen de que es sólo ficción.

Poco a poco, deja de tener pesadillas, empieza a mostrarse valiente frente al mundo y a retarse a sí mismo...

Aura: Pero...

Dr. De Lachica: Pero si la fantasía persiste, se queda, la ficción también lo va a hacer. ¿Qué va a ocurrir? El niño no va a madurar, el adolescente tampoco y el adulto seguirá con una eterna inmadurez que yo, como psiquiatra, te digo que estos casos desembocan en trastornos mentales como bipolaridad, trastorno de personalidad múltiple, trastorno limítrofe de personalidad, síndrome de Peter Pan, ataques de pánico, entre otros porque viven su vida como si fuera un cuento de hadas del que no quieren salir jamás.

Aura: Creo que me sentí identificada con lo último que acaba de decir...

Dr. De Lachica: Todos en algún momento hemos deseado vivir en un cuento de hadas. Pero debemos tener en claro que los cuentos, cuentos son. Ayudan a que el niño aprenda moral, valores, pero tampoco debemos suavizárselos demasiado como lo hacen las versiones de Disney. En mi opinión, es preferible darles el cuento de manera oral o en un libro con ilustraciones que una película alterada, edulcorada, que maneja propagandas que no son creíbles, donde sólo hay valores escogidos, escisiones entre el príncipe y el verdugo y puntos medios inexistentes. Eso, para la ensoñación, puede pasar, pero para modelo de vida, es sumamente peligroso.

Aura: Me ha dado muchísimo en qué pensar. Gracias por su tiempo y por sus valiosas respuestas.

Dr. De Lachica: Por nada. Gracias a ti.