

La colección **Punto de encuentro**, de la Cátedra Miguel Delibes, es un proyecto editorial que se propone ofrecer a los lectores —en forma de antologías o de amplias selecciones de textos— el resultado de algunas de sus múltiples actividades de difusión y promoción de la literatura y la cultura española de los últimos años.

**Punto de encuentro** vendrá a ser así el lugar en el que confluyan diferentes voces de actualidad y a donde el lector podrá dirigir su atención con la seguridad de encontrarse con algunos de los protagonistas de una literatura viva, que va haciéndose día a día, y que es reflejo de las preocupaciones e intereses del más inmediato presente.

- [I] *Orfeo XXI. Poesía española contemporánea y tradición clásica.* Pedro Conde Parrado, Javier García Rodríguez (eds.)
- [II] *Los trabajos de Thalía. Perspectivas del teatro español actual.* Emilio de Miguel Martínez (ed.)
- [III] *Mundos mínimos. El microrrelato en la literatura española contemporánea.* Teresa Gómez Trueba (ed.)
- [IV] *Musas hermanas. Arte y literatura en el espejo del relato.* Susana Gil-Albarellos, Mercedes Rodríguez Pequeño (eds.)
- [V] *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual.* María Pilar Celma Valero y José Ramón González (eds.)
- [VI] *Encuentro de generaciones. Mirando hacia el 50.* David Pujante (ed.)
- [VII] *Los nuevos mapas. Espacios y lugares en la última narrativa de Castilla y León.* Carmen Morán (ed.)
- [VIII] *Miguel Delibes. Itinerarios de vida y escritura.* Renata Londero y María-Teresa de Pieri (eds.)
- [IX] *Historias mínimas. Estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato.* Eva Álvarez Ramos y María Martínez Deyros (Eds.)



Universidad de Valladolid



Desde tiempos ancestrales el cuento ha formado parte del devenir humano. En todas sus formas, míticas y legendarias, e íntimamente ligado a la oralidad se ha consolidado como un relato etiológico, una forma de conocimiento del hombre y de cuanto le rodea y acontece. Estamos ante un patrimonio legitimado de la cultura popular. Pero, ¿qué queda de las formas primitivas en el relato breve o hiperbreve actual? ¿Qué estrechos lazos anudan la cultura popular a la nueva oralidad de la Web 2.0? Pretendemos, desde una aproximación multidisciplinar, dar respuesta a estas cuestiones. Por este motivo, hemos recurrido a escritores, críticos y educadores a fin de encontrar las conexiones del cuento actual con el cuento de siempre.

El volumen ha sido editado por Eva Álvarez Ramos y Carmen Morán Rodríguez.

Cuento actual y cultura popular  
La ficción breve española y la cultura popular, de la oralidad a la web 2.0

10

# CUENTO ACTUAL Y CULTURA POPULAR

## LA FICCIÓN BREVE ESPAÑOLA Y LA CULTURA POPULAR, DE LA ORALIDAD A LA WEB 2.0

EDICIÓN E INTRODUCCIÓN DE EVA ÁLVAREZ RAMOS Y CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

Cátedra Miguel Delibes

Eva Álvarez Ramos es doctora en Filología Hispánica y Profesora Ayudante Doctora de la Universidad de Valladolid. Ha editado el volumen sobre el cuento, *Acción y efecto de contar: estudios sobre el cuento hispánico contemporáneo* y coeditado otro relativo a la minificción, *Historias mínimas: estudios teóricos y aplicaciones didácticas del microrrelato*. Forma parte del Grupo de Investigación Reconocido Literatura española contemporánea. Siglos XX y XXI y del equipo investigador de un proyecto dedicado a la narrativa breve española actual financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad.

Carmen Morán Rodríguez es doctora en Filología Hispánica y Profesora Titular de la Universidad de Valladolid. Es autora de numerosos estudios y artículos sobre literatura española contemporánea. Recientemente ha publicado *Hologramas. Realidad y relato del siglo XXI*, junto con Teresa Gómez Trueba. Es miembro del Grupo de Investigación Reconocido Literatura española contemporánea, e Investigadora Principal, junto con Pilar Celma, del Proyecto NABEA, dedicado a la Narrativa breve española actual.



# CUENTO ACTUAL Y CULTURA POPULAR

La ficción breve española y la cultura popular,  
de la oralidad a la web 2.0

PUNTO DE ENCUENTRO

[X]

Colección dirigida por  
JOSÉ RAMÓN GONZÁLEZ

# CUENTO ACTUAL Y CULTURA POPULAR

La ficción breve española y la cultura popular,  
de la oralidad a la web 2.0

*Edición de*

EVA ÁLVAREZ RAMOS Y CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

CÁTEDRA MIGUEL DELIBES

VALLADOLID — NUEVA YORK

2018

*© de la coordinación, edición y selección de los estudios*

Eva Álvarez Ramos y Carmen Morán Rodríguez

*© de los estudios*

Ana Abello Verano, Rocío Arana Caballero, Guadalupe Arbona Abascal, Eva Álvarez Ramos, Gonzalo Cancedo, Óscar Esquivias, Hugo Heredia Ponce, Elisa Martín Ortega, José Enrique Martínez, Carmen Morán Rodríguez, Manuel Fco. Romero Oliva y María Mar Soliño Pazó

*© de la presente edición*

Cátedra Miguel Delibes  
Facultad de Filosofía y Letras  
Prado de la Magdalena, s/n  
47011 Valladolid

*Gestión editorial, diseño y cubierta*

Marina Lobo

ISBN 978-84-8448-994-8

D.L. VA 819-2018

Gráficas Maxtor

La edición de este libro se ha realizado en el marco del Proyecto de Investigación I+D «La narrativa breve española actual: estudio y aplicaciones didácticas» (DGICYT FFI2015-70094-P), financiado por el Ministerio de Economía y Competitividad dentro del Programa Estatal de Fomento de la Investigación científica y técnica de excelencia (Subprograma estatal de Generación de conocimiento).

Todos los trabajos incluidos en el presente volumen han sido sometidos a una revisión por pares a doble ciego.

## TRADICIÓN Y MODERNIDAD EN EL CUENTO ACTUAL

EVA ÁLVAREZ RAMOS Y CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ

Desde sus orígenes, el ser humano ha contado cuentos. Estos han servido para entretenerle, educarle, transmitir tradiciones... Pero, en su origen, las fronteras entre el cuento y el mito son borrosas: relatos que todavía hoy contamos fueron para nuestros ancestros, ante todo, una forma de conocimiento sobre el mundo y sus semejantes.

En principio, poco tiene esto que ver con el cuento actual, concebido como una ficción breve —a veces hiperbreve— a menudo elíptica, con frecuencia de final abierto, y en la que a veces el mismo componente narrativo puede adelgazarse hasta el extremo.

Sin embargo, un tenue hilo debe unir aquellas primeras muestras de narración —patrimonio de lo que hoy llamamos cultura popular— con los relatos contemporáneos. Creemos que así es, y nos hemos decidido a indagar cuáles puedan ser las líneas de continuidad que atestiguan ese vínculo entre la ficción breve actual y la cultura popular que se encuentra en la simiente del cuento y que hoy, tal vez, se recicla en esa nueva oralidad que es la web 2.0.

Un ejemplo puede ser más elocuente que una extensa explicación que por fuerza resultaría farragosa. No hace mucho, durante una clase, propusimos a nuestros alumnos que viesen un vídeo de YouTube: se titula «El perro fiel» y su subtítulo («Reflexionar, aprender, vivir») lo encuadra entre tantos recursos audiovisuales de autoayuda elaborados por *amateurs*. Con fotos que ni siquiera parecen haber sido realizadas ex profeso para ese videomontaje, asistimos a la narración de la siguiente historia:

Una pareja de jóvenes tenía varios años de casados y nunca pudieron tener hijos. Para no sentirse solos compraron un cachorro pastor alemán y lo amaron como si fuera su propio hijo. El cachorro creció hasta convertirse en un grande y hermoso pastor alemán. El perro salvó en más de una ocasión a la pareja de ser atacada por ladrones. Siempre fue muy fiel; quería y defendía a sus dueños contra cualquier peligro.

Luego de siete años de tener al perro, la pareja logró tener el hijo tan ansiado. La pareja estaba muy contenta con su nuevo hijo, y disminuyeron las atenciones que tenían con el perro. Éste se sintió relegado y comenzó a sentir celos del bebé, y no era el perro cariñoso y fiel que tuvieron durante siete años.

Un día la pareja dejó al bebé plácidamente durmiendo en la cuna y fueron a la terraza a preparar una carne asada. Tal fue su sorpresa cuando se dirigían al cuarto del bebé y vieron al perro en el pasillo con la boca ensangrentada moviéndoles la cola.

El dueño del perro pensó lo peor: sacó un arma que llevaba, y en el acto mató al perro. Corrió al cuarto del bebé y encontró una gran serpiente degollada.

El dueño comenzó a llorar y exclamó: «He matado a mi perro fiel».

Cuántas veces hemos juzgado injustamente a las personas. Lo que es peor, las juzgamos y condenamos sin investigar a qué se debe su comportamiento, cuáles son sus pensamientos y sentimientos.

Muchas veces las cosas no son tan malas como parecen, sino todo lo contrario. La próxima vez que nos sintamos tentados a juzgar y condenar a alguien recordaremos la historia del perro fiel. Así, aprenderemos a no decir nada malo de una persona, hasta el punto de dañar su imagen ante los demás.

Este relato —que puede encontrarse con idéntico texto o muy similar en otros sitios web— será familiar a quienes conozcan la tradición cuentística, pues se trata de un motivo folklórico recogido en el índice de Aarne-Thompson-Uther como tipo 178A, y habitualmente llamado de manera genérica «Llewellyn y su perro» por ser esta leyenda irlandesa una de sus más célebres versiones, a la que se podrían añadir «El brahmán y la mangosta» (del *Panchatantra*), el «Enxenplo del quinto privado e del perro e de la culebra e del niño» (*Sendeban*), etc.

La versión de vídeo de YouTube mantiene los elementos esenciales del tipo 178A, aunque armoniza otros con su contexto temporal y geográfico: el animal es un pastor alemán, el brahmán o el guerrero de otras versiones se ven sustituidos por un hombre común y su esposa, la pareja adquiere el perro para paliar la frustración por no haber logrado tener hijos; en consonancia con el acento argentino del narrador, la pareja se ausenta para preparar una carne asada en la terraza... Pero lo fundamental, y algunos elementos simbólicos (la recurrencia del número siete) anclan este cuento a la tradición. Merece la pena también observar que, si bien no se afirma en ningún momento que se trate de una historia verídica, el apoyo del relato en imágenes tiene

un efecto probatorio (por más que las fotografías no tengan tampoco mayor conexión entre sí, y pertenezcan a familias, bebés y perros diferentes).

Ahora bien, el relato hispánico moderno, no tradicional, con una fuerte impronta de la tradición anglosajona —especialmente, norteamericana— ¿mantiene algún tipo de vínculo con la cultura popular?, ¿cómo se desarrolla y evoluciona esta relación?

Nuestro trabajo pretende conjugar la visión de los escritores, la de los estudios de la crítica literaria y la de las propuestas didácticas, habida cuenta de la rentabilidad pedagógica que el cuento ha tenido desde siempre y hasta la actualidad más puntera al amparo del desarrollo tecnológico. No se conciben las visiones de manera independiente, puesto que todas confluyen para darle entidad y significado al cuento, a la cultura popular y a la modernidad digital. Proyectamos así una visión amplia que nos faculte para acceder a la ficción breve en toda su globalidad.

Gonzalo Calcedo y Óscar Esquivias recurren a la memoria, para practicarse una especie de exorcismo del recuerdo y mostrar desnudos, sinceros y sin tapujos los entresijos de la escritura. Proclaman su existencia y revelan sus secretos.

Óscar Esquivias nos abre paso al oficio de escritor y a la literatura hecha por encargo. Nos aleja así de esa idea romántica del escritor invadido por una especie de éxtasis místico y visitado intempestivamente por musas ávidas y voraces de ideas. La realidad, no carente de inspiración, nos aproxima a vivencias mucho más tangibles y vulgares (en su acepción de popular). Permite el burgalés acceder a la trastienda de la escritura y nos revela cómo fueron concebidos muchos de sus cuentos, cuáles fueron los orígenes de los títulos elegidos y cómo funcionan los entresijos de los cuentos por encargo. Vemos cómo muchos de ellos enlazan directamente con la tradición, beben de lecturas anteriores o confluyen en un merecido homenaje a lo leído.

En «El secreto del papel biblia», Calcedo muestra sus reticencias a la impulsividad actual de la escritura alentada por la digitalización y la premura de las redes. Evoca, nostálgico y realista, las correcciones a mano, los textos mecanografiados... El ayer y el hoy se enfrentan en una nueva *querelle* en estas palabras de escritor en las que también hay espacio para la reivindicación del anonimato tan propio de la oralidad (aunque aquí se refiera a lo escrito) frente al posicionamiento actual con nombres y apellidos y su auge a golpe de *likes*. En el cuadrilátero de las redes sociales se vive un estado de crispación permanente, síntoma, para Calcedo, de una total falta de inteligencia.

De nuevo la modernidad circunda lo tradicional cuando el cuento popular se reescribe. La permanencia de los cuentos clásicos en la literatura actual, con especial atención al cuento y al microrrelato, aunque con forzosas calas en otros géneros literarios (novela, lírica) y en las narrativas audiovisuales es tratada por Carmen Morán Rodríguez, de la Universidad de Valladolid. La vigencia de la tradición más popular, amparada por el carácter etiológico del relato, no se reduce solo a las maneras de los cuentos orales, sino que, aun manteniendo su carácter oral, se reelabora a través de otros canales de transmisión audiovisual.

Son precisamente estos cambios los que recogen en su trabajo la triada formada por Hugo Heredia Ponce, Manuel Romero Oliva, de la Universidad de Cádiz y Eva Álvarez Ramos, de la Universidad de Valladolid. Defienden que no existen grandes diferencias entre el cuento tradicional y el cuento digital. Así, la oralidad adscrita al género se mantiene ahora más que nunca al abrigo de lo digital en los relatos infantiles. Las nuevas tecnologías han permitido adecuar los recursos multimedia convirtiéndolos en el primer medio transmisor de la cultura popular. La irrupción de lo visual tanto estático como dinámico no puede bajo ningún concepto ser obviado ni mantenido al margen de lo literario. Estamos ante las mismas narrativas contadas con lenguajes diferentes. Existe una cohabitación que más que restar, suma en conjunto.

Reescritura y multilinguaje son, en principio y sin dejar de lado su carácter popular, los caracteres más próximos al cuento en la actualidad y a ello apuntan los trabajos realizados por Guadalupe Arbona Abascal y Elisa Martín Ortega.

Así, Arbona Abascal, de la Universidad Complutense de Madrid, pone el foco de atención en el tatuaje como hilo conductor del relato, ya sea literario o cinematográfico. Nuevamente la convivencia de lenguajes impide una visión reduccionista del cuento como algo único y propio de la escritura. Los tres relatos se apoyan en formas culturales populares: la Biblia, la copla española y la narrativa de las series televisivas. «La espalda de Parker», de Flannery O'Connor, la policiaca *Tatuaje*, de Manuel Vázquez Montalbán y la televisiva *Blindspot*, dirigida por Martin Gero. El tatuaje como la escritura puede ser entendido como marca de identidad. La búsqueda de uno mismo, como reconoce Arbona Abascal, no deja de ser un motivo central en todas las culturas y en sus relatos, de ahí su popularidad.

La vitalidad con la que cuentan los cuentos clásicos y su conexión con la actualidad se ve reforzada con el trabajo de Elisa Martín Ortega, de la Universidad Autónoma de Madrid. Ahondamos en los futuribles, en los huecos semánticos de historias comunes, por lo popular, como es el caso del cuento de *La Bella Durmiente*. A través de las versiones contemporáneas *Los sueños de la Bella Durmiente*, *La Bella Durmiente del Bosque* y *Besos para la Bella Durmiente* realizadas por Florencia Gattari (2017), Gabriela Mistral (1928) y José Luis Alonso de Santos (1994), respectivamente. Reflexiona Martín Ortega sobre la cantidad de versiones que se siguen publicando, hecho que evidencia que no nos enfrentamos a relatos lejanos y extintos, sino que lo popular del cuento es precisamente la capacidad de poder interpelar a los hombres de hoy en día. La literatura es una de las principales gestoras de imaginarios, más si prestamos atención a la literatura infantil. Los arquetipos femeninos tradicionales hablan de mujeres pasivas necesitadas de un hombre que las proteja y rescate, tal y como aparece evidenciado en la historia de la Bella Durmiente. Se transmite una visión patriarcal, adormeciendo (síntoma de pasividad) a la protagonista, cuyo principal carácter es la belleza, y recurriendo al personaje masculino como salvador único y necesario.

Los nuevos cambios sociales que vienen reivindicando un papel activo de la mujer y su equiparación a la figura masculina, encuentran su reflejo en volúmenes publicados recientemente dentro del sector de la literatura infantil y juvenil. Tal es el caso de *Cuentos de buenas noches para niñas rebeldes*, tratado por María Mar Soliño Pazó, de la Universidad de Salamanca. Se narra la vida de cien mujeres extraordinarias, que debido al sistema androcéntrico han sido poco reconocidas socialmente. Se pretende, así, mostrar a los pequeños ejemplos claros y concisos de la realidad y situar a la mujer en el lugar que se merece. Ansán Favilli y Cavallo que las niñas «sueñen en grande, aspiren a más, luchen con fuerza y, ante la duda, recuerden esto: lo están haciendo bien» (2017: 11). Tal y como reconoce Soliño, los ejemplos femeninos recogidos corresponden con el arquetipo de antiprincesa, puesto que prevalece la acción frente a la pasividad. Todo ello con la finalidad clara de combatir el sistema dominado por los hombres.

El brío vigente del relato le augura una larga longevidad. Precisamente, en la actualidad contamos con un nutridísimo grupo de escritores que consagran sus trabajos casi en exclusiva a este género, tal es el caso de los autores

aquí recogidos con los que accedemos a manifestaciones más concretas del cuento.

Ana Abello Verano, de la Universidad de León, nos introduce en la poética de David Roas (Barcelona, 1965), más concretamente en la repercusión que lo fantástico —siguiendo los modelos imperantes en la ficción actual española— tiene en la obra del barcelonés. Hay que destacar, como bien apunta Abello, que David Roas cuenta con una extensísima obra académica que gira en torno a la literatura fantástica, configurándolo como uno de los mayores especialistas del género. Centra la atención en los volúmenes *Horrores cotidianos*, *Distorsiones* y *Bienvenido a Incalandia*®, una muestra, pues, amplia y variada del trabajo de Roas y que nos aproxima a los motivos fantásticos más recurrentes en sus cuentos en particular y más en general en la cuentística actual.

No es, sin embargo, Roas el único autor estudiado en este volumen. Juan Pedro Aparicio hace su aparición de la mano de José Enrique Martínez, también de la Universidad de León. Desgrana varios de los relatos recogidos en las obras *Asuntos de amor* y *La vida en blanco* para poner de manifiesto la capacidad narrativa, el manejo maestro del tiempo del relato y la amenidad tan propia de Aparicio. El cuento tiene entidad en sí mismo y no puede concebirse, según Aparicio, como una copia abreviada de la novela, de ahí su identidad y su candente actualidad.

No sería este un compendio completo sin la presencia de Gianni Rodari, de Vladimir Propp o de Antonio Rodríguez Almodóvar. Los elementos intrínsecamente relacionados con la estructura atávica del relato, su transposición a la cultura española y aquellas reescrituras que instan a desarrollar la creatividad son tratados por Rocío Arana Caballero, de la Universidad Internacional de La Rioja. Aquí encontramos manifestaciones didácticas concretas para poder implementar el cuento popular en cualquier aula, en este caso en las de Educación Primaria, y hacer ver a los niños cuáles son las formas típicas narrativas del folclore. A través de él se accede de nuevo a la reescritura con un fin último, incentivar y estimular la creatividad de los más pequeños, mientras desarrollan otras competencias lingüísticas.

Lo tradicional sigue apelando al lector contemporáneo, porque su carácter popular y su oralidad lo configuran como inacabado, como óptimo para ser versionado. Los cuentos ocultan símbolos universales que consienten su maleabilidad y que hacen factible su vigencia porque continúan, aún, hoy en día, contando aquello que queremos escuchar, a través de canales ora tradi-

cionales en papel, ora digitales y multimedia. Basten los trabajos recogidos en el presente volumen para dar voz y consistencia a la permanencia y buen estado del cuento actual, a su clara imbricación con la cultura popular y a su fructífero devenir entre la oralidad, la escritura y la web 2.0.

## I. PALABRA DE ESCRITOR

## CUENTOS POR ENCARGO

ÓSCAR ESQUIVIAS

La palabra «encargo», en el mundo del arte, se emplea a veces de forma despectiva. No me refiero, por supuesto, a su uso técnico y neutral en los estudios históricos, sino al habla corriente. Un melómano, por ejemplo, difícilmente aludirá a la *Novena sinfonía* de Beethoven como una «obra de encargo» (aunque lo sea), y reservará tal término para composiciones consideradas menores y de circunstancias, como la *Obertura 1812* de Tchaikovsky. Con la misma displicencia se tilda a muchas pinturas o esculturas: «Fue una obra de encargo», dicen ante ciertas piezas los profesores o los guías de los museos, disculpando así la falta de acierto de un gran maestro. En estos contextos, «obra de encargo» funciona como eufemismo de «obra fallida, poco inspirada». En algún caso, ante una pieza de calidad incontestable, se llega a disculpar su origen, como delata este comentario a un relato de Andersen: «Saber que "La pequeña cerillera" tiene su origen en unos grabados enviados a Andersen para que escribiera un cuento sobre alguno de ellos, no impide considerar éste uno de los cuentos más entrañables de nuestro autor» (Andersen, 2005: 47).

*La pequeña cerillera* no es una excepción afortunada en un océano de mediocridad. Si destruyéramos las obras maestras nacidas por encargo, cambiaría totalmente la historia del arte tal y como la conocemos. La *Eneida*, el *Cantar de Mio Cid*, las pinturas de la Capilla Sixtina, el retablo de Berruguete para el convento de San Benito de Valladolid, el *Orfeo* de Monteverdi, el Taj Mahal, muchos sonetos de Góngora, *El acorazado Potemkin* de Eisenstein o el *Guernica* de Picasso no surgieron de un impulso espontáneo de sus creadores, sino por petición de comitentes o mecenas que, en ocasiones, tenían exigencias temáticas o formales muy concretas que el autor debía satisfacer.

En el caso de la literatura, es raro que los escritores hablen sobre los condicionantes ajenos que a veces se les imponen. En parte se debe a que, a diferencia de otras artes, han estado más desasistidos de toda protección

y han escrito sin otros estímulos que su vocación y voluntad (que, por otra parte, son los motores más importantes de toda obra creativa). Casi todos los escritores (no digo nada de los poetas) se han ganado la vida con trabajos ajenos a la creación literaria. Tal falta de profesionalización seguramente les ha hecho libres de toda injerencia indeseable, pero también les ha privado de muchos estímulos positivos y ha mermado su dedicación a la escritura, ya que solo han podido emplear los ratos sobrantes del día (y, pese a todo, ahí están Kafka o Cavafis para demostrar que, incluso en esas circunstancias, se puede llegar a la cima del talento). Muchos novelistas que han escrito obras con contrato previo y bajo la supervisión de sus editores, han preferido casi siempre ocultar tales circunstancias (salvo, quizá, los que se dedican a subgéneros populares). El caso es que existe cierto pudor por revelar cualquier detalle que implique un desdoro de la imagen romántica del creador, concebido este como alguien que obedece solo a su inspiración y que no cede ante ninguna presión ajena que afecte al fondo o la forma de su obra.

Voy a repasar brevemente mi experiencia como autor de obras de encargo, por si a algún lector le interesa saber en qué circunstancias han nacido algunos de mis textos. Me voy a centrar en los relatos que he incluido en los tres libros de cuentos que llevo publicados hasta el momento: *La marca de Creta* (2008), *Pampanitos verdes* (2010) y *Andarás perdido por el mundo* (2016). Excluiré de la relación, además del resto de cuentos, otro tipo de textos, como artículos de prensa, prólogos, catálogos de arte o guiones para audiovisuales, que también nacieron por encargo (incluso podría incluir en esta categoría la novela *Viene la noche*<sup>1</sup>). Los cuentos sobre los que hablaré han nacido generalmente ligados a la publicación de libros colectivos sobre un tema monográfico. En estos casos, el editor informa a los participantes sobre el asunto del que ha de tratar el relato, la extensión requerida y los plazos de entrega (que suelen ser amplios, de unos tres meses o más), y ofrece cierta cantidad económica, a veces en concepto de adelanto a cuenta de los derechos de autor y generalmente como pago único. En mi caso, nunca he tenido correcciones editoriales posteriores que hayan modificado los textos, más allá de la ocasional detección de erratas o de algún detalle menor<sup>2</sup>. Y

<sup>1</sup> En el «Epílogo a la edición de 2016» de *Inquietud en el Paraíso* explico brevemente cómo se gestó el tercer volumen de la trilogía.

<sup>2</sup> Me refiero a los cuentos. En la primera novela que publiqué, *El suelo bendito* (2000), la editorial me impuso severos recortes en el texto que, desde entonces, no he dejado de lamentar.

posteriormente, al incluir los textos en los libros arriba citados, los he corregido de nuevo.

Debo reconocer que a mí me divierte mucho recibir encargos y que, según me los proponen, sé de inmediato si voy a poder escribir algo valioso (en caso contrario, los rechazo); esto sucede incluso en aquellos casos en los que los editores exigen temas que podrían parecer a priori extravagantes o alejados de mi sensibilidad. No pretendo compararme con Stravinski (ni mucho menos), pero me identifico mucho con una anécdota, no sé si real, que se le atribuye. El coreógrafo Balanchine le llamó por teléfono para pedirle una obra y el diálogo fue más o menos así:

—¿Qué clase de música necesita?

—Una polka.

—¿Quién la va a bailar?

—Unos elefantes.

—¿De qué edad?

—Son jóvenes.

—Si son jovencitos, acepto (White, 1979: 412).

No era una broma. Balanchine preparaba un espectáculo para el Circo Barnum y Bailey, en el que iba a mezclar bailarinas clásicas (entre otras, su esposa, Vera Zorina) con los elefantes danzarines del circo (cuya étoile paquidérmica se llamaba Madoo). Así nació la *Circus polka for a young elephant* de Stravinski. Y tras una conversación parecida, he creado algunos de mis textos, como paso a detallar.

#### LA MARCA DE CRETA

*La marca de Creta* (2008), mi primer libro de relatos, es una recopilación de dieciséis cuentos muy diversos, escritos a lo largo de casi quince años. De ellos, solamente dos nacieron por petición ajena. Se trata de «Biológicas: una lectura providencial» y «Miedo».

«Biológicas...» fue escrito tras una invitación del escritor Carlos de la Sierra para participar en los Cabalacuentos, nombre de una actividad semanal que De la Sierra organizaba en el café La Cábala de Burgos, un local que durante varios años acogió reuniones de escritores y se distinguió por promocionar la literatura (llegó a convocar un importante concurso de relatos). En las sesiones de los Cabalacuentos, un actor o un lector profesional leía en voz alta un texto escrito para la ocasión. En mi caso, la única indicación que

se me impuso fue precisamente la de que el cuento pudiera recitarse (he de decir que en aquel tiempo escribía relatos sin puntuación y con juegos tipográficos, así que el aviso era lógico). «Biológicas...» trata sobre una mujer que, capaz de adivinar el futuro de los recién nacidos, publica en un periódico una sección de *biológicas*, en la misma página donde también figuran las necrológicas. Quizá se me ocurrió este argumento (pienso hoy, mientras redacto estas líneas) por la afición que había en mi casa a leer en voz alta el periódico, especialmente las esquelas y los elogios fúnebres. De alguna manera, este relato es mi opus 1, ya que se trata del cuento más antiguo de los que incluí en *La marca de Creta* (todos los anteriores los rechacé, incluso los que se habían publicado en revistas, periódicos o libros colectivos y habían sido premiados). Si hubiera tenido mala suerte, también podría haber sido mi última obra: el cuento se leyó un domingo por la mañana (creo), avanzado el mes de junio de 1994; poco más de un mes después, el 8 de agosto, me ingresaron en un hospital, enfermo de tuberculosis. Tenía entonces veintidós años.

«Miedo», por su parte, fue escrito en Italia, en primavera de 2006. Fue mi aportación al catálogo que recogía el trabajo de los becarios de la Real Academia de España en Roma del curso 2005-2006. Más allá de la obligación de presentar un texto para esta publicación, tuve absoluta libertad sobre el género (podría haber mandado el capítulo de una novela, un ensayo, poemas...), el estilo y la extensión. Fui yo quien me impuse escribir un relato ambientado en Roma, con personajes italianos. Muchos domingos solía ir al mercadillo de Porta Portese y luego continuaba mi paseo hasta la basílica de San Pablo Extramuros. Me llamaban la atención las familias que escuchaban misa y luego salían a jugar con sus niños en el cercano parque Schuster, y con eso surgió la idea del cuento, que describe la relación de una pareja en crisis. La protagonista, Natalia, recibió este nombre en homenaje secreto (hasta hoy) a Natalia Ginzburg, autora que yo leía con devoción, hasta el punto de que paseaba por las calles que citaba en sus novelas e iba a comprar al mismo supermercado que frecuentaba alguno de sus personajes (el Standa del viale Trastevere). A partir de entonces, en todos mis libros de cuentos he incluido uno ambientado en Italia. Lo considero una ofrenda íntima a un país cuya cultura ha sido tan importante en mi formación y en mi vida.

#### PAMPANITOS VERDES

Mi siguiente recopilación de relatos, *Pampanitos verdes* (2010) contiene diez cuentos, de los cuales siete fueron escritos por encargo.

Tres de ellos («El chico de las flores», «El hijo de la modista» y «Monólogo del técnico de sonido») forman una suerte de ciclo. Fueron ideados para publicarse en un libro dedicado al Teatro Alcázar de Madrid<sup>3</sup>, encomendado por Enrique Salaberría, cuya empresa (Smedia) gestiona la programación de esta y otras salas teatrales madrileñas. Nos pidió al fotógrafo Asís G. Ayerbe y a mí que diseñáramos una publicación que pudiera servir de regalo institucional del Alcázar. Tanto el fotógrafo como yo estábamos interesados en reflejar no sólo la belleza del edificio (la fachada señorial que mira a la calle de Alcalá, el precioso patio de butacas) sino también su cara oculta, todo aquello que está detrás del telón y de los espacios públicos, donde los espectadores no pueden entrar: los camerinos, la cabina del técnico de sonido, los almacenes, la tramoya, las bambalinas, el peine, la puerta de servicio o el foso. Así, las fotos de Ayerbe reprodujeron estos lugares del edificio, a menudo recónditos. Yo, por mi parte, decidí que todos los cuentos tuvieran forma de soliloquio, con acotaciones dramáticas que permitieran no solo su lectura sino, llegado el caso, su representación. Quise también que los protagonistas estuvieran relacionados con el teatro de forma tangencial (son un mozo que lleva las flores a los camerinos los días de estreno, el hijo de la modista que cose los trajes, la limpiadora) o tuvieran trabajos técnicos (como el encargado del sonido), esto es, que no fueran actores, ni dramaturgos, ni empresarios o personas cuyos nombres aparezcan en las carteleras. Queríamos que el libro, aparte de ser un canto de amor por el teatro (por el arte dramático en general y por el Teatro Alcázar en particular), reflejara vidas y espacios secretos para el gran público (por ello el libro se tituló, con permiso de Calderón de la Barca, *En el secreto Alcázar* (2008)<sup>4</sup>).

Cuando, años después, recopilé los cuentos del libro que finalmente se tituló *Pampanitos verdes*, yo pensé en *El chico de las flores* como título general. Al editor de Ediciones del Viento, Eduardo Riestra, no le pareció

<sup>3</sup> *En el secreto Alcázar* (2008). En este libro apareció un cuarto cuento, «La limpiadora», que excluí de la selección de *Pampanitos verdes*.

<sup>4</sup> Es una cita del auto sacramental *El cordero de Isaías* (1996: 322):

Ángel: *Quien puede hacerlo;  
pues ministro de la fe  
soy, de los que en el secreto  
alcázar suyo he gozado  
los hidalgos nobles fueros  
de familiar suyo.*

conveniente. En la misma colección acababa de publicar *El chico de las cigüeñas* de Luisa Cuerda y pensaba que la similitud de títulos podía perjudicar a ambas obras (supongo que imaginaba a un lector despistado que llegaba a una librería diciendo: «Me han hablado de un libro que está muy bien, *El chico de no sé qué*, ¿lo tienen ustedes?» y al que le vendían justo el contrario al que buscaba). Al editor le gustaba como título general *Viene Gordon* (que es otro de los relatos incluidos en la antología), pero a mí me recordaba demasiado al de mi novela *Viene la noche*, así que finalmente acordamos que fuera *Pampanitos verdes*. Cuento todo esto porque es muy frecuente que los editores retitulen las obras que publican, lo que no deja de ser curioso (es como si los profesores pudieran cambiar el nombre de los niños cuando los padres los matricularan en el colegio; he de reconocer que, en este caso, si hubiera insistido en el título original, se habría mantenido).

En el resto de los cuentos de *Pampanitos verdes* que escribí por encargo hay dos en los que simplemente me impusieron el tema y la extensión. El coordinador de actividades culturales de la Universidad de Burgos, Carlos Lozano, me solicitó un relato de terror para una publicación que se repartió la Noche Blanca burgalesa de 2010, y así nació «El dolor»; por su parte, el escritor José Ignacio García me pidió un relato navideño para un libro colectivo titulado *Contamos la Navidad* (2010) (donde se publicó originalmente «Pampanitos verdes»). En ambos casos me temo que no cumplí exactamente las expectativas de los comitentes con los cuentos tristes e intimistas que les entregué (de cualquier modo, los editores aceptaron los relatos con generosidad y sin ponerles ningún reparo). En el primer caso creo que esperaban un texto con monstruos y con una iconografía más cercana a la de una película de la Hammer o de la Universal; en el segundo, una historia alegre y acorde con lo que se suele entender por espíritu navideño.

«Mail Pride Chicago 2008» fue un encargo peculiar. El escritor Hilario J. Rodríguez (quien, anteriormente, me había pedido artículos de cine para revistas y libros) coordinó un volumen en el que distintos autores debíamos escribir un artículo sobre una ciudad con la que hubiéramos tenido una relación estrecha, de la que pudiéramos ofrecer un testimonio literario personal. Acepté encantado porque me alegra mucho participar en los proyectos de Hilario J. Rodríguez, quien siempre está lleno de ideas e iniciativas originales. Sin embargo, me desilusioné cuando me propuso escribir sobre Chicago, lugar en el que no he estado. Intenté persuadirle para que me lo cambiara por otra ciudad estadounidense, como Albuquerque o Washington. Me replicó:

«Pero, en vez de un artículo, sí podrás escribir un cuento ambientado en Chicago, ¿no?». Y así es como terminé escribiendo la historia de un atleta que participa en unos juegos internacionales de carteros y se dedica a hacer carreras por las escaleras de los rascacielos.

Por último, «El centurión» fue un encargo frustrado y fruto (feliz) de un malentendido. Manuel Ferro me pidió un texto para un libro en homenaje al poeta José-Miguel Ullán, recién fallecido. Como yo le había conocido en Roma, decidí dedicarle un cuento italiano. A Ullán le divertían esos muchachos que se disfrazan de romanos ante el Coliseo y se ganan la vida con las propinas de los turistas, así que pensé en un relato en el que el protagonista fuera uno de ellos. Cuando lo envié a Manuel Ferro, me respondió que en el libro solo iban a figurar textos académicos o testimoniales, no literarios, así que escribí un artículo sobre mis recuerdos de Ullán cuando recitaba en público sus poemas<sup>5</sup> y reservé el cuento para publicarlo en *Pampanitos verdes*.

#### ANDARÁS PERDIDO POR EL MUNDO

De los catorce relatos de mi último libro de cuentos, *Andarás perdido por el mundo* (2016), trece nacieron por encargo, con lo que prácticamente se invierte la proporción respecto a *La marca de Creta*. A diferencia de las colecciones anteriores, el título no corresponde a ninguno de los cuentos del libro, sino que es una cita bíblica con la que pretendo reflejar el desarraigo de muchos de los personajes y la gran variedad de lugares en los que se ambientan las historias (Burgos, Florencia, Madrid, Oña, Dakar, Mtsensk, Moscú, Londres, Santa Mónica o París)<sup>6</sup>.

Los relatos «Curso de natación» (2012) y «El joven de Gorea» (2012) nacieron en circunstancias similares. Dos fotógrafos, Francisco Sánchez Montalbán y David Palacín, me pidieron sendos textos para acompañar fotografías de las exposiciones que estaban organizando. Me vi en la misma tesitura que Andersen cuando su editor le mandó los grabados y tuvo que glosar con palabras una obra plástica preexistente. Estos cuentos son las piezas más breves de todo el libro, ya que fueron concebidos para poder imprimirse

<sup>5</sup> Mi artículo se tituló «Ullán por Ullán», y se publicó en *Palabras iluminadas* (2012). El libro, tras numerosos retrasos e imprevistos, finalmente se publicó coincidiendo con una exposición de la obra gráfica de José-Miguel Ullán.

<sup>6</sup> En una nota final detallo en el propio libro las razones del título y dónde se publicó cada relato.

en una cartela situada junto a las fotos y figurar así en las exposiciones. En ambos casos, el argumento vino determinado por lo que me sugerían las imágenes: en el primero, se veían las piernas de la réplica del David de Miguel Ángel situada en la plaza de la Señoría de Florencia, lo que me recordaba a la perspectiva que se tiene de un profesor de natación cuando uno está dentro de la piscina; en el segundo, la intensa mirada de los jóvenes senegaleses retratados por Palacín me inspiró un cuento de aire fantástico ambientado en Dakar<sup>7</sup>.

No era, desde luego, la primera vez que colaboraba con artistas plásticos. A mí me ilusiona especialmente trabajar con ellos. Con quien tengo una relación artística más estrecha es con el fotógrafo Asís G. Ayerbe (ya citado anteriormente) y el ilustrador Miguel Navia. Algunos de mis mejores cuentos, sobre todo microrrelatos, han nacido gracias a ellos.

En *Pampanitos verdes* hay otros ejemplos de historias que, como en el caso de Chicago, tuve que ambientar en lugares muy concretos, impuestos por los editores: Madrid, Oña y Londres (esta vez sí conocía todas estas localidades). Mercedes Cebrián preparaba una suerte de mapa o retrato literario de la capital de España y me solicitó un cuento que tratara sobre el barrio madrileño de Cuatro Caminos (en el que vivo; así nació «El chino de Cuatroca» (2012), con inmigrantes ecuatorianos y dominicanos como protagonistas); Eduardo Rojo me pidió un relato sobre el pueblo burgalés de Oña (que yo frecuenté mucho de niño porque un tío carnal mío estaba ingresado en el hospital psiquiátrico de esta localidad; en mi texto recreé los recuerdos que tenía de las fiestas del sanatorio) y, finalmente, Care Santos (2012) coordinó un libro en homenaje a Charles Dickens con el que quiso emular las obras colectivas que el autor inglés impulsó en su tiempo, cuando invitaba a escribir a sus amigos sobre algún tema común. Santos propuso unas reglas estrictas: los cuentos de todos los participantes tenían que estar ambientados en la misma pensión londinense (a cada uno se nos asignó una habitación), regentada por una patrona que debía aparecer en todos los relatos (Mrs. Lirriper, en homenaje al personaje de Dickens). Mi aportación fue una parodia de las novelas de espías a la que titulé «La última víctima de Trafalgar».

Care Santos (2011) fue también la editora de un libro dedicado a Rusia. En esta ocasión, pidió a una serie de escritores que ambientáramos los relatos

<sup>7</sup> Los cuentos se publicaron inicialmente en *Gorée. David Palacín Portraits* (2012) y en *El prodigio de la levedad. Francisco José Sánchez Montalbán* (2012).

en lugares rusos a los que nos sintiéramos vinculados por nuestras lecturas, pero que no conociéramos personalmente. Yo, por amor a Leskov, elegí Mtsensk y así nació «El príncipe Hamlet de Mtsensk», sobre un joven músico que tiene una tormentosa relación con su padrastro.

En *Andarás...* hay otros dos homenajes a escritores (a Chéjov y a Céline). «Temblad, filisteos» nació por otro malentendido: Sergi Bellver (2010) me propuso colaborar en un libro dedicado al autor ruso en el que cada participante debía parafrasear uno de sus cuentos (a mí me tocó «En Moscú»). Yo entendí lo de la «paráfrasis» en el sentido más creativo: esto es, que debía escribir un relato inspirado en el de Chéjov, del que podía tomar un esqueje para trasplantarlo y hacerlo crecer y fructificar lejos del original. En realidad, Bellver esperaba un comentario ensayístico, pero aceptó de buen grado mi aportación literaria (la única, por este error mío, de todo el volumen). Por su parte, «El mejor de los mundos» apareció en un libro coordinado por Vicente Muñoz Álvarez y Julio César Álvarez (2013) dedicado a Louis-Ferdinand Céline, de quien se cumplían cincuenta años de su muerte. Su novela *Viaje al fin de la noche* me impresionó mucho de joven (hoy, sin embargo, me siento infinitamente más cerca de Chéjov que de Céline, a quien apenas he vuelto a leer desde los dieciocho años). Medité en el poso que permanece en mí de ese libro que tanto admiré y pensé en África, la guerra, el tono desgarrado y vibrante de su escritura, y con todo ello creé la historia de un neumólogo cínico y con tendencias autodestructivas, que viaja a un país innominado de África para participar en una campaña de vacunaciones.

El cuento «Todo un mundo lejano» (2014) alude en su título al concierto para violonchelo *Tout un monde lointain...* de Henri Dutilleux (quien, a su vez, usó un verso de Baudelaire para bautizar la obra). El relato nació por encargo de los editores de *Dos Bigotes*, con la exigencia de que el texto tratara sobre la vivencia de la homosexualidad dentro de una familia de valores católicos y tradicionales. Forma parte de un libro colectivo en el que cada autor reflejó un aspecto de la sociedad española en el que las relaciones homosexuales eran vistas con recelo (los toros, el fútbol, los grupos de scouts en la década de 1960, las zonas rurales o el mundo del flamenco). El primer título que di al relato fue «Lo que no se dice», denominación que no me terminaba de convencer porque delataba en exceso que el cuento trataba sobre los secretos de los personajes y lo «nefando» en su sentido etimológico (esto es, aquello de lo que no se debe hablar porque resulta repugnante). A los editores, sin embargo, les gustó mucho, tanto que me lo solicitaron para titular el

conjunto del libro. Yo acepté entonces cambiar el nombre de mi relato por el de la obra de Dutilleux, que me gustaba más, aunque tampoco estoy seguro de que haya acertado del todo (en general, creo que se me da muy bien titular, pero hay algunos casos en los que no acabo de estar satisfecho; el de mi novela *El suelo bendito* es otro de estos casos). De cualquier modo, «Todo un mundo lejano» es uno de los cuentos de los que me siento más satisfecho y considero que es de los que mejor representan mis inquietudes y estilo.

Hilario J. Rodríguez volvió a pedirme un texto para otro de los libros que coordinó y, en este caso, me solicitó un cuento que tuviera como protagonistas a la actriz Greta Garbo y al director de cine Clarence Brown. Así surgió «La casa de las mimosas» (Rodríguez, 2010), que formó parte de un libro dedicado a parejas artísticas de actrices y directores. No sé por qué me asignó estas estrellas y no otras (como tampoco sé por qué pensó en mí para escribir sobre Chicago). Importa poco porque, en cualquier caso, me encantan Garbo y Brown, juntos y por separado.

El cuento «Mambo» fue una petición de Peio H. Riaño para el diario *Público*, que publicaba una sección literaria en verano. Como suele suceder en la prensa, hubo dos condicionantes importantes: la extensión del relato (que debía tener 6900 caracteres, espacios incluidos) y la premura de tiempo, ya que los encargos de los periódicos —no recuerdo este caso en concreto— se suelen pedir con quince días de anticipación (o menos).

La revista *Eñe* me solicitó a través de Elena Medel un cuento para un número monográfico dedicado a la maternidad, tema que abordé en «El misterio de la Encarnación» (2015) (releído hoy, tengo la sensación de que en realidad escribí sobre la paternidad o, mejor, sobre el miedo —o la renuncia— a la paternidad por parte del personaje protagonista).

Finalmente, «El arpa eólica» (2012) fue escrito a petición de Félix J. Palma, quien me pidió una colaboración para una antología de cuentos retrofuturistas (lo que los anglosajones llaman *steampunk*). Tengo mis dudas sobre si supe ajustarme a los cánones de tal género, pero he de decir que me divertí mucho escribir las andanzas del jovencito Hector Berlioz en ese París romántico y alucinado en el que lo imaginé, seguramente más influido por Poe o Gautier que por Verne o H. G. Wells (autores que, por otra parte, me encantan y que son los referentes máximos de los escritores que practican asiduamente la temática *steampunk*).

## OTROS CUENTOS

De los muchos cuentos que, escritos por encargo, no he recogido aún en un libro propio, voy a citar solo tres: «En el reino de la sombra», «Leche» y «Memoria de la noche». Los distingo porque, en el caso de los dos primeros, me gustan especialmente; el tercero es un liviano juego literario y está concebido como un simple divertimento, pero me sentí muy honrado de poder añadir mis pinceladas a un lienzo comenzado por Luis Landero.

«En el reino de la sombra» es un microrrelato sobre el poeta Garcilaso de la Vega, escrito a partir de un colaje<sup>8</sup> de Ángel Olgoso. En este caso, al reto de tener que dar forma literaria a una imagen, se unió además una limitación muy estricta en la extensión del texto, que no podía superar los 1400 caracteres (a mí se me quedaron cortos). Se publicó primero en el libro *Nocturnario* (2016) (que recogió los textos de los ciento un participantes, junto a los colajes de Olgoso), y, posteriormente, mandé al periódico *Veinte minutos* la versión completa del relato<sup>9</sup>.

«Leche» (2016) es un cuento que tiene a Lord Byron y a Polidori como protagonistas. En este caso, la propuesta (que me llegó del escritor Francisco Javier Guerrero) consistió en evocar la estancia de estos personajes (junto a Mary y Percy Bysshe Shelley y otros) en Suiza, en la famosa Villa Diodati, en ese verano anómalo, frío y tormentoso de 1816, en el que Mary Shelley escribió *Frankenstein*. Se publicó en un libro que conmemoraba el bicentenario de tal acontecimiento.

Por fin, a principios de 2017, por invitación de Luis García Montero, participé en la creación del relato colectivo «Memoria de la noche»<sup>10</sup>, publicado en la sección cultural del periódico digital InfoLibre. La historia la comenzó Luis Landero (quien, seguramente, también la tituló), luego la continuó Fernando Aramburu y, después de mi intervención, la concluyó Marta Sanz.

<sup>8</sup> Es la primera vez en mi vida que escribo «colaje», palabra que acabo de descubrir que la Real Academia propone para la técnica artística del *collage*. «Colaje» me resulta tan exótica que casi me da miedo mirarla, como si fuera una araña venenosa o una serpiente.

<sup>9</sup> Apareció el 11 de noviembre de 2016 en *Veinte minutos*, tanto en la edición impresa como en la electrónica, que se puede consultar aquí: <https://www.20minutos.es/opiniones/tribuna-oscar-esquivias-garcilaso-en-el-mas-alla-2884978/>

<sup>10</sup> El resultado se puede leer en la página de InfoLibre: [https://www.infolibre.es/noticias/los\\_diablos\\_azules/2017/03/10/memoria\\_noche\\_4\\_62271\\_1821.html](https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/03/10/memoria_noche_4_62271_1821.html) Las entregas se publicaron el 17 de febrero de 2017 (Luis Landero), 24 de febrero de 2017 (Fernando Aramburu), 3 de marzo de 2017 (la mía) y 10 de marzo de 2017 (Marta Sanz).

Trata sobre la muerte de un mendigo, Lucas Estévez, cuya vida y trágico destino se recrea a partir de cuatro testimonios ajenos. Mi admiración por las grandes obras de Landero, Aramburu y Sanz es infinita, así que me sentí muy feliz de participar en esa sesión de fuegos artificiales literarios.

## ¿CUÁNTO CUESTA UN CUENTO?

Hay una característica de los encargos muy importante que no he citado: lo que se ofrece a un escritor por su trabajo. En algunos casos, nada. Con mucha frecuencia me solicitan textos inéditos para antologías y publicaciones de lo más variadas, sin que esté prevista ninguna remuneración. Yo procuro rechazar estas solicitudes (que a veces vienen, además, de las empresas e instituciones más potentes y derrochonas que uno pueda imaginar).

No conservo facturas o recibos de todos los relatos, pero entre los que tengo a mano, estos fueron los mejor pagados, en orden decreciente: «El dolor» (340 €), «El arpa eólica» (300 €), «Mail Pride Chicago 2008» (233 €), «El misterio de la Encarnación» (200 €), «El príncipe Hamlet de Mtsensk» (200 €), «La última víctima de la batalla de Trafalgar» (126,57 €), «Temblad, filisteos» (125 €), «Mambo» (100 €), «El chino de Cuatroca» (100 €) y «Todo un mundo lejano» (100 €). A estas cifras hay que descontar la retención del IRPF correspondiente en cada momento.

## UN HAIKU DE ENCARGO

Y también puede haber poemas de encargo. Para terminar y parafrasear la conversación de Stravinski que citaba arriba, recrearé la llamada telefónica que tuve de una persona del diario *Público*, que en 2008 me pidió un poema. Fue más o menos así:

—Queremos que escribas un haiku.

—Ah, muy bien.

—Pero tiene que ser divertido.

—Un haiku divertido, estupendo.

—Y, además, se tiene que ajustar a ciertas normas. Lo llamamos el «Dogma del haiku veraniego». Son cuatro condiciones. Primera: debe tener cinco versos; segunda: tiene que estar escrito en presente; tercera: las metáforas están desaconsejadas, como mucho puedes emplear una; y cuarta: tiene que estar escrito en primera persona. ¿Qué te parece?

—Que no sé si al resultado de todo eso se le puede llamar haiku.

—Bueno, será un haiku veraniego. ¿Aceptas?

Acepté, y así nació mi particular *Circus Polka*, que se publicó algún día del mes de agosto de ese año y que hoy, ay, prefiero olvidar; me consuelo pensando que si algún día un lector del futuro se encuentra con este haiku poco inspirado en una hemeroteca, lo juzgue con benevolencia y piense: «Fue una obra de encargo».

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANDERSEN, Hans Christian (2005). *Cuentos completos*. Edición, traducción, introducción y notas de Enrique Bernárdez. Madrid: Anaya.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1996). *El cordero de Isaías*. Edición de M.<sup>a</sup> Carmen Pinillos. Pamplona/Kassel: Universidad de Navarra/Edition Reichenberger.
- ESQUIVIAS, Óscar (2000). *El suelo bendito*. Sevilla: Algaida.
- . (2007). *Viene la noche*. La Coruña: Ediciones del Viento.
- . (2008). *En el secreto Alcázar*. Madrid: Los Duelistas.
- . (2008). *La marca de Creta*. La Coruña: Ediciones del Viento.
- . (2010). «Mambo». En *Público*, 23 de agosto. Disponible en: <http://www.publico.es/culturas/mambo.html>
- . (2009). «Pampanitos verdes». En José Ignacio García (coord.) *Contamos la Navidad*. León: Chamorro Carpintero.
- . (2010) «Temblad, filisteos». En Sergei Bellver (ed.) *Chéjov comentado*. Madrid: Nevsky Prospects.
- . (2010). *Pampanitos verdes*. La Coruña: Ediciones del Viento.
- . (2010). «El dolor», *El nocturno*, n.º 1, Universidad de Burgos-Caja de Burgos.
- . (2010). «La casa de las mimosas». En Hilario J. Rodríguez (ed.) *Ellos y ellas. Relaciones de amor, lujuria y odio entre directores y estrellas*. Festival de Cine de Huesca / Calamar Ediciones.
- . (2011). «El príncipe Hamlet de Mtsensk». En Care Santos (ed.) *Rusia imaginada*. Madrid: Nevsky Prospects.
- . (2012). «El arpa eólica». En Félix J. Palma (ed.) *Steampunk: antología retrofuturista*. Madrid: Fábulas de Albión.
- . (2012). «Ullán por Ullán». En VV. AA., *Palabras iluminadas*. Editor: Manuel Ferro. Madrid: La Casa Encendida.
- . (2012). «La última víctima de Trafalgar». En Care Santos (ed.) *Bleak House Inn. Diez huéspedes en casa de Dickens*. Madrid: Fábulas de Albión, 2012.
- . (2012). «El chino de Cuatroca». En VV. AA. *Madrid, con perdón*. Edición de Mercedes Cebrián. Madrid: Caballo de Troya.

- . (2012). «Curso de natación». En *El prodigio de la levedad*. Francisco José Sánchez Montalbán. Cartagena: Ayuntamiento de Cartagena.
- . (2012). «El joven de Gorea». En *Gorée*. David Palacín Portraits. Dakar.
- . (2013). «El mejor de los mundos». En Vicente Muñoz Álvarez y Julio César Álvarez (eds.). *El descrédito: Viajes narrativos en torno a Louis Ferdinand Céline*. Alicante: Ediciones Lupercalia.
- . (2015). «El misterio de la encarnación», *Eñe. Revista para leer*, n.º 40.
- . (2014). «Todo un mundo lejano». En *Lo que no se dice*. Madrid: Dos Bigotes, 2014.
- . (2016). *Andarás perdido por el mundo*. La Coruña: Ediciones del Viento.
- . (2016). *Inquietud en el Paraíso*. La Coruña: Ediciones del Viento.
- . (2016). «En el reino de la sombra». En José María Merino y Ángel Olgoso (eds.) *Nocturnario. 101 imágenes y 101 escrituras*. Granada: Nazarí.
- . (2016). «Leche». En Francisco Javier Guerrero (ed.) *Diodati, la cuna del monstruo*. Madrid: Adeshoras.
- WHITE, Eric Walter (1979). *Stravinsky. The Composer and his Works*. Londres/Boston: Faber and Faber (2ª edición).

## EL SECRETO DEL PAPEL BIBLIA

GONZALO CALCEDO

Prefiero empezar por una confesión: como escritor duré asalto y medio en la lona de Facebook. Tiré la toalla y condené la cuenta. Una derrota ni siquiera a los puntos. Sus camaleónicos muros se hicieron demasiado altos para mí. Sencillamente fui incapaz de mimetizarme. No supe disfrutar de tanta fraternidad entre colegas y —esto es lo más condenable— la proximidad hogareña de muchos desconocidos. Participé forzado por la lógica de los tiempos (la publicidad añadida, para qué engañarnos) y descubrí demasiado pronto sus trampantojos. Primero me sentí desplazado (el papel de nuevo en el colegio siempre me ha venido como un guante), luego agredido por su urgencia y, la mayor parte de las veces, desbordado por tantos mensajes a los que corresponder. Escribir de repente era eso, estar en Facebook. No soy, sin embargo, un purista —un censor de las nuevas tecnologías— y el arrepentimiento suele poner su mano en mi hombro muy a menudo. Me explico:

Hay un momento en que lo digital deja de ser herramienta y se convierte en panacea. Sigue siendo herramienta cuando, jubilados el lapicero y la máquina de escribir, abrazamos las bondades de un tratamiento de textos. Salvo la facilidad para enfrentarnos al manejo, digamos físico, de las palabras, nada debería cambiar en la naturaleza de nuestra escritura. Amparada por la red, en cambio, la creación en ocasiones se falsea a sí misma y se torna pendenciera. No se puede escribir para el momento y de cualquier manera, únicamente porque el medio lo permite. Del cajón donde pudorosamente se reservaban los manuscritos no queda más que el serrín. Hay algo en la inmediatez de nuestra época que está reñido con la premiosidad que se le supone a la literatura. Aunque «pendenciera» quizás no sea la palabra adecuada. Mejor calificarla de «impulsiva», carente de poso y reposo. Podría decirse, además, que no hay publicación virgen, sin opinión de propina; y la opinión, para estos nuevos jóvenes airados, consiste en una denuncia permanente de lo que ya está: la historia de siempre, la de los que aspiran a estar empujando a los

que están. Nada reseñable, salvo cuando la intención de dañar supera los argumentos. Los debutantes en este asunto de la escritura, aquellos que no han pagado el peaje de las galeradas corregidas a mano y los textos eternamente mecanografiados, de los rechazos editoriales y el anonimato durante lustros, han construido una antojadiza frontera entre lo viejo y lo nuevo. Entre el papel y los PDF o los archivos EPUB. Entre nosotros mismos. Una frontera que está a la vuelta de la esquina y se desplaza con ellos a su conveniencia.

En este nuevo mundo, a poco que te descuides resulta fácil ser pasado; la historia de la literatura —como antes la del cine para los cinéfilos bisoños— ha encogido: se tacañea con lo antiguo y se venera el juvenil presente. Un presente movedido en el que la mesa de novedades de las librerías es un trampolín al vacío; un codazo y caes. Por simplificar podríamos decir que hay escritores analógicos y digitales; también los desnortados. Un apunte de brocha gorda, claro. Stevenson, Baroja o Cela serían analógicos, Franzen o Bolaño digitales; desnortados los que no aciertan a ubicarse. Una división que tiene más que ver con los matices y la perspectiva —lo admito— que con la edad. Este didactismo basado en el momento, en la precipitación, duele. Más adelante hablaré de ello, pero sin el rencor que puede desprenderse de esta introducción. Antes tengo que dar un largo rodeo por lo escrito, por la vida que he vivido a través de la escritura —resulta arduo rehuir los comienzos—, para tratar de resituarme en el tiempo.

Emprendo este recorrido por los ámbitos más privados con otra confesión: muy pocas veces consigo escribir un cuento que me haga feliz. Si esto sucede, el oficio de contar cobra sentido. Un sentido efímero, puesto que la alegría probablemente quede emborronada al día siguiente, cuando un cuento cojo ocupe el lugar del anterior. La memoria del escritor es más voluble e inmediata de lo que habitualmente se piensa. No hay nada seguro, ni siquiera la tan manoseada vocación.

Escribir cuentos implica una búsqueda permanente. Para mí esa indagación define el relato en oposición al arte de novelar. La novela se construye, el cuento se busca y con paciencia y trabajo tal vez se encuentre. El cuento es trashumancia. No llegas a un lugar y estableces una colonia que puede convertirse en ciudad. No permaneces, te vas. Todo es éxodo, exploración. Fuegos de campamento que van señalando tu avance en un mapa ficticio. Podría citar unos cuantos ejemplos superficiales, como las trufas enterradas, el diamante incrustado en la veta de mineral o la pepita de oro: ocurrencias felices destinadas a confeccionar un decálogo del buen cuentista. El cuento

que busco es un cuento diáfano, generalmente humilde, parco en grasas y aditamentos. Natural en su artificio (incluso en la literatura más confesional todo es artificio) y emancipado. Un plato único alejado del banquete literario de las grandes distancias. Pero nunca un tentempié. No nos engañemos.

La clase de cuento que finalmente me cautiva suele discurrir en el trillo de lo doméstico. En lugares sin nombre y desprovisto de alharacas y filosofías. De una cocina a un patio, de un patio a un jardín, de un coche a la orilla de un río o una playa. Pocos personajes, tres, cuatro a lo sumo; también suele haber perros o gatos que retratan impunemente a sus amos. Dominan los diálogos escuetos, coloquiales, en los que las trivialidades enmascaran lo importante; desde la banalidad se puede caracterizar a sus protagonistas. No debería haber espacio para más disquisiciones. También hay una acción física pegada a un paisaje, como en los *westerns*, y un «tempo» interno, una poesía sin rima atenta al rocío, al calor o la lluvia, a los destellos del sol en ventanas y cromados. Al ruido de fondo de los automóviles que circulan cerca. Porque cuando un coche se detiene no solo se abre una portezuela, sino otra puerta más ambiciosa y distinta: la del miedo y el desconcierto guarecidos al abrigo de la normalidad. Con la acción reducida al mínimo, a la fotografía de un momento, lo primordial acontece dentro de los personajes. Predomina una aproximación tangencial al tema. Del roce entre la menudencia de lo que aparentemente se narra y las corrientes interiores surge el conflicto. El motor literario que desvela sobrias epifanías. Hablo de mudanzas, de seres en venta y sus desapegos. De desaliento. Hombres y mujeres, jóvenes y niños que no son seres ultra terrenos, confeccionados con retales de literatura, sino aspirantes a existir por sí mismos. A despegarse (lo intento denodadamente) del autor y su tutela, ajenos a la mordaza del planteamiento, nudo y desenlace.

Para mí esto es un mandato. Obviar los finales impostados. Prefiero una metáfora de la existencia perceptible por el lector atento a la aparente enseñanza de un cuento, digamos, convencional. La heredada moraleja de la oralidad no me convence. Hablamos de revelaciones que escritor y lector tratan de construir juntos. Lucho cada día, página a página, por obtener algo semejante a lo que he tratado de describir: una sencillez que no sea simpleza, una profundidad que no ahogue y deje ver la luz. La fluidez en lugar de la retórica. Hablar de algo sin mencionarlo. Hacer que la tristeza o el pesar estén en los cercos dejados por un vaso sobre una mesa o en la rebelde postración de una adolescente descalza. Composiciones que retratan una incertidumbre

consustancial al hombre moderno: el descontento y la soledad propias de un bienestar ficticio. El individuo zarandeado por un viento soterrado, que se lleva las servilletas de papel del último picnic en volandas. Una épica de lo cotidiano, de lo nimio. Lo corriente en busca de su verdadera magnitud, de su lugar en el mundo.

Luego, con el tiempo, estos pretendidos aciertos (los cuentos «hallados», por así llamarlos) componen un libro: el destilado de un ideal. Otros (los que pecan de grandilocuencia o envaramiento) gastan su pólvora en los certámenes literarios. Allí muchos autores buscamos una recompensa, un dinero o una palmada en el hombro. De un modo u otro, la repercusión de lo que escribimos es provisional, decepcionante. Padecemos la locura pionera de los personajes de London. Su Klondike.

Pero para pretender ser pionero con pala y cedazo, buscador de oro, hacen falta un bagaje y una historia. Uno no sale pertrechado para esta tarea de la romántica adolescencia, cuando la vocación de escribir asoma como una tormenta y el rostro de nuestros padres se descompone ante la súbita noticia: Dios mío, escribir... ¿No podía habésete ocurrido otra cosa peor?

Porque, ¿cómo se hace uno escritor? ¿Hay una marca de nacimiento común a todos? ¿El mismísimo Ángel de la Guarda desbarra sugiriéndote juntar letras? ¿Un boquiabierto profesor de Lengua lo descubre tras leer tu gloriosa redacción? ¿Vocación? ¿Presunción? ¿Inocencia? ¿Inmadurez? La vida y sus señuelos de nuevo. Desde luego es difícil encontrar una explicación clara a tamaño despropósito.

Puedo decir que mis primeros años, esa infancia demoledora que es el cimiento de la adolescencia, la viví desubicado: traslados familiares, cambios de colegio, de ciudad, de barrio, de casa, de cuarto... No crecer en el mismo entorno tiene aspectos saludables —te hace independiente— y negativos —te crea inseguridades que solventar—. Académicamente, ser el «nuevo» en clase negocia en tu contra. Te faltan amigos y surge la timidez. Te conviertes en un apesadumbrado contable de minúsculas insuficiencias. Indagas antes de tiempo dentro de ti mismo y te transformas en un hurraño precoz. Quizás de ahí surja una parte de la predisposición a la escritura. De ese observarte con severidad y turbación a una edad en la que la introspección es moneda adulta. Hablo de una época en la que había sólo dos canales de televisión y la marea digital ni siquiera se imaginaba. Entonces —relegado al papel de defensa torpón en el fútbol del colegio—, cine y lectura eran mis únicos escapes. Mientras tanto soñaba. Veleidades piratas,

arrogantes hazañas en las que cruzaba océanos. Pero no miro hacia atrás con ira. La infancia es una reliquia que conviene desempolvar de vez en cuando para comprendernos en la madurez.

Empecé a leer libros que no me correspondían temprano. Tuve un padre lector y una biblioteca de verdad en casa: lomos y lomos que tentaban las yemas de mis dedos. Entelados, despellejados, de cartón piedra, en rústica... Los había prohibidos (durante años viví sojuzgado por la erótica portada de «Los insaciables» de un tal Harold Robbins) y «apropiados», ventanas a las que asomarse con vértigo en el estómago. Libros como cuartos cancelados por algún lance misterioso. Yo preguntaba prudente (y un poco hipócrita, puesto que había ojeado los que me interesaban) y mi padre elegía por mí tras una fingida negociación. Solemne, me confiaba el secreto del papel biblia: por más que pasase hojas, el libro no se acababa nunca. Por entonces ya estaba claro que una gran fantasía podía servirme para el dibujo libre o las redacciones, pero no para desbrozar la maleza matemática. Nunca fui un buen estudiante. Me faltó compromiso, sacrificio. Al abrir los libros de texto descubría márgenes en blanco sobre los que dibujar. Perdía el tiempo bajo el flexo de mi mesa de estudio, como una polilla hechizada por la luz. En Primaria es difícil tropezar, pero según fui avanzando cursos mis limitaciones se hicieron más dañinas. Surgieron las refriegas familiares, los profesores particulares, las academias en las que amortizar un verano. Las convocatorias caían como guillotinas. Había que tener los pies en el suelo, no fabricar cometas. Iluminado por el perenne flexo me convertí en una sombra chinesca de mí mismo. El conflicto estaba servido.

Recuerdo un verano con trece o catorce años durante el que, siguiendo las huellas de Philip Marlowe, aposté por escribir relatos (que se pudiesen concluir deprisa era importante a la edad de la impaciencia). Mis rotuladores moldeaban una caligrafía que yo soñaba de imprenta (ya decía Márquez que lo mecanografiado siempre parece mejor). Escribí varios bastante largos -¡dos páginas!- a los que nadie en casa prestó atención a pesar de mis engoladas poses y mi afán por leer los diarios de mis hermanas (a ninguna de ellas, ni siquiera por venganza, le interesaron). Esas historias tuvieron la maldad de mermar mis opciones en los exámenes de septiembre. No recuerdo bien lo que sucedió entonces. Probablemente algún profesor se apiadó de mí y pasé de curso. Más adelante no hubo tanta clemencia y la vida educativa se oscureció del todo. A ciertas edades a uno se le exigen responsabilidades que yo no parecía capaz de afrontar. De aula en aula fui sumando suspensos

que a duras penas solventaba después de los veranos. Seguía escribiendo con cierta fatalidad, de nuevo mudados de casa: una novela negra surgida, como los cuentos, del soleado espejismo de «El largo adiós».

La novela creció cuaderno tras cuaderno, escrita a rotulador, bolígrafo y pluma (la castigada pluma de émbolo de la Primera Comunión), hasta enlazar con el finiquito de septiembre. La puerta de la universidad acababa de cerrarse, por lo que enfilé, cual Bartleby, el sendero de la Función Pública. Fueron años de enseñanzas prácticas y oposiciones. Los amigos con los que había discutido de cine y literatura hasta perder el resuello ocupaban los campus; mientras, yo acariciaba un temprano primer sueldo. Trabajar te envejece de repente. Había cambiado el juvenil paisaje de los estudios por los estigmas (quién lo diría en estos días) de la vida laboral. Si bien, algunos relatos publicados en periódicos locales avivaban de vez en cuando la hoguera de la literatura. Tuve por entonces, más que nunca, una conciencia romántica de mí mismo. No era una rata de biblioteca, sino un hombre de acción escribiendo crónicas militares al aire libre. Un Hemingway de postín con una Corona nº 3 por equipaje devolviendo París a sus ciudadanos. Aunque la máquina que había comprado de saldo era una monolítica Underwood empeñada en abarquillar el tablero de mi secreter.

Con el futuro encarrilado dejé de ser un lastre. Más tarde fui requerido para un servicio militar ya ineludible: no pude matricularme en nada que justificase otra prórroga. En mi destino, durante tardes infinitas, tecleé cientos de páginas en las máquinas de escribir de un Gobierno Militar ya desaparecido. Novelas cortas y cuentos que iban de «La línea de sombra» de Conrad al Faulkner de «El sonido y la furia», de «Los mares del sur» de Stevenson al «Tahipi» de Melville. Escribía para no ahogarme en el tedio. Textos que yo soñaba experimentales, rompedores, sucedáneos de «Rayuela» o «La muerte de Artemio Cruz». Párrafos inacabables, con una puntuación inexistente, que te dejaban sin aliento. Hasta que el sortilegio de una Lexicon 80 verde caqui, como todos nosotros, y una holandesa, me acercaron de nuevo al terreno de la brevedad. A hurtadillas, hice pasar por cartas familiares mis lacónicas narraciones. Había leído por entonces —durante los fines de semana en una pensión de la árida Zaragoza— «El nadador» de Cheever y casi todos los cuentos de Hemingway. Me sedujeron. Siguiendo su estela desemboqué en una suerte de cuento moderno que he seguido cultivando con denuedo (esencialmente se trataba de quitar en lugar de añadir). La gracia de un concurso, el hecho de que un jurado eligiese mi historia y me pagasen por ello, me

convirtió definitivamente en escritor. «Flores de bourbon» se titulaba aquel cuento. La primera vez de algo. La más importante. Una felicidad que duró diez años de escritura incesante, como si un solo reconocimiento alimentase mi ego para siempre. Nada que ver, me temo, con la premura de las deslizantes carreras literarias construidas sobre el hielo de la red.

Había dado un salto sin saberlo. Ya al final de aquella época despejada y limpia, gané otros premios locales, también alguno nacional, y comencé a pensar en un libro. Un libro de cuentos como los que yo tanto había disfrutado. Como escritor público, ahí arranca mi historia. La historia de lo que he escrito y de los autores que me han influenciado.

Y es aquí donde empiezan las tiranteces. Puede que las influencias literarias no estén dictadas por ningún juez, pero a veces uno tiene la sensación de que unas se legitiman más que otras. Siempre me he preguntado por qué ciertas referencias nos parecen naturales y otras una anomalía. A nadie que haya leído mis libros se le escapa que el costumbrismo no está detrás de mi obra. Al menos en la superficie. Poco puedo decir en mi defensa que justifique la elección de un modelo foráneo (el americano, esa cultura común a todos en una Europa que no ha sabido generar otra cultura unitaria) en el desarrollo de mi narrativa. Soy culpable de haberme fabricado mi propia tradición a partir de otras ajenas: como contaba antes, una infancia no tan homologable a otras desarrolló en mí una timidez de manual, cuyo escape era la imaginación. Pero no hay aventuras sin honduras. De preferir *El ministerio del miedo* a *El camino* —lo confieso— sólo hubo un paso. El que separaba a los espías y su frío del reseco campo de mi infancia. También me influyeron libros «modernos» a los que probablemente el tiempo ha maltratado: *Las corrupciones* y *Moira estuvo aquí*, de Torbado, *Hombres varados*, de Malvido, *Réquiem por todos nosotros*... Libros «diferentes», que abrían el cerrado iris de lo provinciano. Unos y otros me empujaron a escribir cuentos sin patria. Me inventaba mi propio territorio. Eran como una enfermedad benigna. Un sistema de aprendizaje basado en la reiteración, en la visita insistente. Los escribía a razón de uno al día (un vicio que aún practico cuando soy enteramente libre). En su mayoría eran bocetos, miniaturas que buscaban la esencia. El hueso. Así hasta llegar a la criba y posterior reescritura de los que dieron lugar a mi primer libro: *Habitaciones, Zimmer, Chambres, Rooms*, toda una declaración de principios en privado, ya que en las librerías se tituló *Esperando al enemigo*. La gloria para un novato, puesto que merced a un concurso lo publiqué en una editorial con peso, Tusquets; también la igno-

rancia, en aquellos días, de que el cuento te acorrala y te impide graduarte en el oficio de escritor.

Desde entonces (salvo el tropiezo de un par de novelas) he escrito contracorriente. Y no hablo de modas, sino de esa intimidad generadora de historias inherente a cada escritor. Nací castellano, pero en cierta manera traicioné mi lengua e incluso llegué a sentirme satisfecho cuando, publicado aquel primer libro, alguien insinuó que parecía traducido del inglés. Ignoro cuál es el motivo último de esta deslealtad. Tal vez tenga que ver con los primeros veraneos y su huella: los meses de secano contrarrestados por los días costeros, la franciscana vida de provincias alterada por el roce con los extranjeros del litoral. Una vía de escape plagada de banderas de conveniencia. Cierta negación de lo estrictamente rural, de esa Tierra de Campos en la que nací. Literariamente hablando, la renuncia a un costumbrismo palpable en todos los ámbitos. Puede parecer pueril, pero sin mar me asfixiaba.

Una dolencia, tal vez. La de sentirse, insisto, desubicado.

Volviendo a aquella primera novela construida con cuadernos, cuán lejos quedaba California de Castilla, pero cuán feliz me sentía encarnando bolígrafo en mano a un Marlowe juvenil e inédito. Nada de lo que escribí entonces merece la pena ser rescatado, pero dejó en mí un gusto especial por los lugares sin nombre. Una querencia por personajes aislados, abstractos en su soledad. Por paisajes sin toponimia, desgajados de la geografía circundante, en los que las emociones de los personajes se descascarillan en los arcanes. Baste otro ejemplo, aquella *Carretera asfaltada en dos direcciones*, la película de Monte Hellman en la que la chica era la chica, el conductor el conductor, el mecánico el mecánico. Una metáfora del mundo y la soledad contemporánea construida con lo mínimo.

Hablar pues, de influencias de la literatura española, me resulta comprometedor. Implica negar a muchos. Descubrir vacíos donde yacen grandes a los que no supe apreciar. No me duele admitirlo, aunque también el acopio de lecturas y la purga de algunas fidelidades, me llevó a comprender que Delibes estaba mucho más cerca de Faulkner o de Steinbeck de lo que yo suponía. No eran antagonistas, sino hermanos, diletantes del apego a la tierra, a la pobreza y a la justicia. Escritores pegados a la vida, no artífices ni encubridores intelectuales de un páramo de frases hermosas.

Tengo que admitirlo: fui y sigo siendo un mal lector de mis contemporáneos. Deseché a muchos autores a cambio de la brevedad de Hemingway o de London. Obvié la aventura de «El río que nos lleva» de San Pedro a

cambio de ese otro río basado en el horror que nos regaló Conrad. Luego continuaron llegando a mis manos -los cito mezclados adrede-, Sillitoe, Stevenson, Suárez, Martín Santos, Saroyan, Melville, Bradbury, los dos Mac Donald, F. K. Dick, Burnett, Donoso, McCoy, Borges, McCullers, Cain, Hammett, García Pavón, Thompson, Dos Pasos, Himes, Stark y Westlake, Sender, Vian y Vernon Sullivan, Cortázar, Fitzgerald, Maella, Dickey, Carver, Puértolas, Ford, Gass, Mason, Wolff, Tallent, Cheever, Moore, y otros muchos, sin que mi curiosidad reparase en Jaramas o Tormentas de verano. De entre los cuentistas respetaba a Aldecoa, cuyos *Pájaros de Baden-Baden* eran un resumen de lo que yo sentía, un tratado sobre el desamor y el fracaso en un paisaje mítico, la gran capital sin gente. No me importaba que fuese Madrid. La escapada de sus habitantes y el castigo solar lo convertían en otro cosmos.

Mi enfermedad no ha mejorado demasiado. Sigo siendo un extraño, un practicante curioso de una tradición que no nos pertenece, un cuento realista, norteamericano en su formalismo. Una narrativa deudora del movimiento físico, de la acción y el diálogo, reacia a la metaliteratura y a la intelectualidad porque sí. En el fondo, cerrando un círculo, un autor frugal, escueto, un escritor más castellano de lo que nunca sospeché ser.

Disculpá el rodeo. No insisto más en mi ayer. Creo que ha quedado clara mi ascendencia analógica, distinta a la de los autores salidos de la chistera digital. Hay diferencias entre nosotros. Los plazos de este oficio han cambiado. Antes, vivir y escribir iban de la mano; después, con trabajo y suerte, se buscaba publicar. Ahora se escribe y se vive, obviamente, pero se empieza publicando con descaro. Es la necesidad inmediata y básica. El devaluado punto de partida. Las carreras se han acortado, ha desaparecido el fondista. En muchos casos el taller literario ha sustituido al avance solitario, más dilatado y azaroso. Las nuevas herramientas facilitan una proximidad con los autores ya consolidados que es la tentación que éstos venden para sus clases: el atajo, la cercanía a un supuesto poder. Se paga por escribir. La vocación parece en ocasiones un capricho, el deseo de ser escritor en cómodos plazos.

En todo caso, tenemos los autores de relatos una tendencia común a la autocompasión. Nos gusta imaginarnos como autores minoritarios. En el colmo de la indulgencia incluso asumimos que escribimos para una élite. Una forma de pensar que retrata el estado real de las cosas: el decorado impide discernir la realidad. Si me preguntan por la salud del relato en Es-

paña diría que está resfriado. No tiene una salud de hierro; es más bien un enfermo crónico al que Internet —igual que ha sucedido con la literatura en general— ha facilitado una sobredosis de oxígeno. No hay más que asistir a la ebullición del microrrelato —el género por excelencia de estos nuevos tiempos— para comprobarlo: escritores de teléfono móvil volcados en la ocurrencia. Hemos mejorado, pero a poco que escrutes al enfermo observas que su situación clínica no permite el alta médica. La convalecencia, a golpe de «Tuit», ya es una forma de vida.

El cuento tiene su propio ecosistema: editoriales pequeñas, clubs de lectura, redes sociales, talleres y blogs a través de los cuales se examina y pondera a sí mismo constantemente. De las rencillas internas se ocupan los comentarios a cada entrada, donde hemos confundido la libertad inherente al medio con la impunidad: las medidas «cartas al director» se han marchitado. El hilo —nunca mejor dicho— no es más que una excusa para provocar la sucesión de dañinos desquites. Antes la frustración era un asunto privado, algo que ocurría entre tu cabeza y tu almohada; con osadía, un acaloramiento de tertulia. Hoy, un modo anónimo de hacer daño a los que culpamos de nuestros tropiezos. Si a uno le desagrade lo que otro ha manifestado, en instantes surge un tercero implicado que lo corrige. Hay sobreactuación y una inflación de libros y autores que difícilmente van a encontrar acomodo en los lectores. Al rompecabezas le sobran piezas. Queda el consuelo, al menos, de que nadie quiere asesinarlo. Cuántas veces hemos asistido a la muerte de la novela (y su posterior resurrección). El relato, se empeñe quien se empeñe, no da para tanto magnicidio.

De una mala novela se pueden vender cientos de miles de ejemplares. Se llama bestseller. Esa categoría literaria apenas se da en el cuento, donde, cuando un libro rompe la atonía de ventas general y prospera, es porque es un libro magnífico. ¿Lo ven? Vuelvo al comienzo. Somos minoritarios y elitistas. Está claro, eso sí (y esto es ya orgullo generacional), que en este presente mestizo es más accesible publicar. Docenas de nuevas editoriales aguardan. Se publica en papel o directamente en digital. El mercado, rendido a los Idus de la red, se ha sacudido de encima el anquilosamiento de décadas, cuando editar era un asunto de abolengo y no se toleraba el intrusismo. Resulta curioso comprobar cómo las cartas de la baraja se han dado la vuelta. Antes llamábamos editorial independiente a Anagrama o Tusquets en contraposición a otras más comerciales. ¿Cómo las llamaríamos ahora?

Esta repentina pluralidad conlleva, como todo lo que se juzga a través de la red, una ligereza irritante. El alcance de las referencias es menor. Se vende como nuevo o recién inventado algo que ya existía. Un «adanismo», por citar a Marías, que empobrece los criterios. Editarse a uno mismo es un camino barato y sin humillaciones. Hay plataformas que son un YouTube de los libros. Allí se acumulan verdades y mentiras, talentos y desengaños, sin más cortapisa que el decoro de los autores. Nadie juzga o, mejor dicho, juzgamos todos. El canon ya no es universal, sino personal y móvil. Todo es perecedero, una espuma desperdigada por la brisa. Las entrevistas a autores se solapan unas a otras como anuncios en los que, junto a prosistas mayúsculos, se citan otros que nos han hecho un favor o van a hacérselo; el encono o el silencio lo reservamos para los envidiados: no reconocer el trabajo de alguien es otra forma de muerte. Y nadie se sonroja. Otrora, a pesar de la impudicia de muchos (eso no cambia), había cierta equidad didáctica en todo lo que se valoraba. Actualmente, en medio de tanta camaradería digital, la independencia está mal vista. Yo, al menos, tengo a orgullo el haber sido purgado, criticado, apreciado o desairado... Una carrera literaria iniciada en tiempos más estancos, en los que los plazos venían dictados por el Servicio de Correos y la premura era mala consejera.

A los que perseveren en el cuento —hay gente convencida de lo que hace— les aguarda un páramo. A la larga, incluso debajo del barniz digital se encuentra lo de siempre: la incomprensión popular del género, el olvido de los lectores. Ninguna circunstancia pasada o futura puede evitar que uno termine siendo prisionero de la brevedad. Es mi caso. A veces pienso en los libros que he publicado (*Esperando al enemigo*, *La madurez de las nubes*, *Otras geografías*, *La carga de la brigada ligera*, *La pesca con mosca*, *Las inglesas...*) y veo cajas llenas de palabras. Me gustaría aventarlas para separar el grano de la paja. Una cura de adelgazamiento que me lleva a pensar en un cuento ideal, el cuento que habito. Aquí volvemos al inicio de esta charla, al bucle permanente de lo que se desea escribir y lo que se consigue. Al relato frontal y directo, de situación única, en el que probablemente haya dos o tres personajes, una casa, un jardín, un cielo... Un cuento abierto que permita contar una parte y a partir de detalles aventurar el resto: algo que el lector tiene que dilucidar. Pero, ¿qué lector? ¿El lector elitista, minoritario, que hemos mencionado? ¿Un nuevo lector aún desconocido? Porque, ¿quién lee cuentos? No puedo responder a esa pregunta.

Publicar, ganar premios, desarrollar una carrera, te da perspectiva. He sido infiel en mi trato con las editoriales y a veces demasiado permisivo con mis actitudes. En ocasiones he abandonado mis libros recién publicados a la deriva, convencido de que el autor solo es una fotografía en la solapa, que para venderlos ya está el editor. Esto, en la época de la multiplicidad exponencial de uno mismo (una omnipresencia digital digna de estudio), supone la pena capital. Acarreo mis pecados, pero cuando me juzgo intento hacerlo con humor. Tomar excesivamente en serio este oficio puede provocar el ahogamiento por solemnidad o trascendencia. Soy un interino de la literatura (una condición casi obligada en esto del relato). Estoy donde estaba, en sus aledaños. De vez en cuando un foco te ilumina y te desperezas; luego vuelves a disfrutar de ese don extraño, tan valorado en la ficción, que es la invisibilidad. Pero, ¿hasta cuándo?

Afortunadamente, aun caminando en círculos, aun hollando el mismo terreno, el relato es enorme y, como el París de Hemingway, no se acaba nunca. Siempre te ofrece algo a cambio de nada. Nos sorprende y nos hace cavilar. Nos sobrecoge y enternece. Estuvo, está y estará. Ninguna novedad de última hora va a poder detener el giro de esos autores que, como planetas, tienen su propia fuerza gravitatoria. A los demás nos queda la condición de satélites. A pesar del desinterés lector de los principiantes (al albur de las nuevas tecnologías, se cambia de opinión como de muda), ellos permanecen. Mostremos pues sin tapujos nuestro resentimiento o nuestro agradecimiento. Formamos parte de una tradición: papel y tinta o la huella de un bit en una pantalla de ordenador. Da lo mismo. De un modo u otro, estamos hablando de lo que más amamos. Eso que nos contaron y que ahora, a nuestra manera, volvemos a contar nosotros mismos.

Gonzalo Calcedo, mayo de 2017

## II. ESTUDIOS TEÓRICOS, CRÍTICOS Y DIDÁCTICOS

## REESCRITURAS ACTUALES DE CUENTOS TRADICIONALES

CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ  
*Universidad de Valladolid*

Aunque en la actualidad los niños se familiaricen con ellos sobre todo a través de libros, álbumes ilustrados y películas o series de animación, los cuentos infantiles forman parte de una inmemorial tradición oral cuyas raíces son difícilmente rastreables y que probablemente se remontan a los albores de nuestra propia especie humana. Su función, en origen, no es simplemente la de entretener, sino que se aproxima al mito, en el sentido de que, más allá de su función lúdica en los cuentos es posible a menudo percibir el remoto recuerdo de una explicación latente, nunca explícitamente verbalizada, sobre un misterio del mundo o un conflicto de la existencia humana. Conviene, a este respecto, recordar las palabras de Caro Baroja:

Los folkloristas han definido lo que es el cuento, lo que es la leyenda y lo que es el mito ahora. Pero la experiencia nos dice que algo que de repente aparece en boca de una persona común y corriente de nuestros días, que narra un cuento o una pequeña historia infantil, en otra época pudo ser un mito importante [...] Lo que yo veo claro es que en cada época, en cada circunstancia, la narración tiene un significado distinto, y hay que estudiar el contexto social en que aparece para aplicarle todo su contenido. (Caro Baroja y Temprano, 1985: 114).

La cultura y la literatura han tomado estas historias como fuente de inspiración, contribuyendo a la pervivencia de tradiciones que de otro modo se habrían perdido en la oralidad. Son versiones literarias que han cristalizado el relato en un momento histórico (Basile o Perrault en el siglo XVII, Madame de Villeneuve o Madame de Beaumont en el XVIII, los hermanos Grimm o Andersen en el XIX), y que constituyen, de algún modo, el paradigma clásico, canónico, de la forma literaria de los viejos cuentos orales. Pero la dinámica de la tradición no se detiene en esas formas, sino que continúa viva en la

actualidad, aunque ahora a la difusión oral y escrita se suman nuevas formas de elaboración, como son los discursos audiovisuales, y nuevos canales de transmisión, como los *mass media* en internet.

A veces, en las versiones literarias canónicas de los cuentos la enseñanza implícita del relato, bien se hace demasiado explícita como para que el elemento mítico se mantenga, o bien se diluye, cuando no se distorsiona. Esta apreciación, sin embargo, no debe ser tomada como una censura a las versiones que la literatura ha realizado de los cuentos: todas ellas son de alguna manera válidas, legítimas, y solo la suma de ellas (de las escritas y de las que potencialmente se podrían escribir) es el cuento. Como ha dicho Carolina Fernández Rodríguez, en un estudio modélico —por claro y completo— acerca de las versiones de «La Cenicienta», «Al entrar en el terreno del folklore desaparece la idea de unicidad: todas las voces narradoras son válidas, todas las historias son aceptables, sin necesidad de jerarquización, de distinguir la primera versión de sus vástagos» (16). O, como dijo Angela Carter (a la que más adelante me referiré de nuevo), en una cita muy repetida:

Ours is a highly individualized culture, with a great faith in the work of art as a unique one-off, and the artist as an original, a godlike and inspired creator of unique one-offs. But fairytales are not like that, nor are their makers. Who first invented meatballs? In what country? Is there a definitive recipe for potato soup? Think in terms of the domestic arts. «This is how I make potato soup». (Carter, 1990: x).

Diferentes corrientes de estudio han abordado los orígenes, el significado (psicológico, social, etc.) de los cuentos. En la ya citada monografía de Fernández Rodríguez encontramos una revisión completa de las aportaciones que desde distintas disciplinas y enfoques (teoría literaria, psicología, antropología, etc.) se han llevado a cabo. Me limitaré, pues, a hacer aquí una somera síntesis que remite al mencionado trabajo (Fernández Rodríguez, 1997: 46-90), que si bien se ciñe a las interpretaciones de «La Cenicienta» puede extrapolarse a las que se han realizado de otros cuentos tradicionales.

Tradicionalmente se ha considerado como el padre de los estudios teóricos sobre el cuento popular a Vladimir Propp, con su *Morfología del cuento* (1928). Sin embargo, hay que advertir que ya en los años 70 se tradujo otra obra que retrotrae un año el inicio de estos estudios y debe con justicia ser considerada pionera de estos estudios: el artículo de A. I. Nikiforov «On the Morphological Study of Folklore» (1927). Ambos estudios se encuadran en la

corriente que llamamos «Formalismo ruso», apolítico y reactivo a dar cabida a las condiciones socioeconómicas en sus análisis.

Ha habido también estudios cristianos que ven en algunos de estos cuentos alegorías de la relación entre el alma y la divinidad: es el caso de Rudolf Steiner en *The Interpretation of Fairy Tales* (1929).

Por otra parte, desde la Escuela Estructuralista francesa se han llevado a cabo análisis como los de Maranda (1970), Courtès (1976), Murray (1976), o David Pace (1977), deudor de los planteamientos marxistas y más atento a las huellas del entramado económico y social y los valores de él derivados. También los estudios próximos en su enfoque a la antropología y la historia han leído los cuentos encontrando en ellos documentos sobre la visión del mundo de las sucesivas generaciones de campesinos que los han contado (así se expresa Darnton, 1984), y en términos muy similares lo hacen Weber (1981), y antes que ellos Traxler (1963).

Por supuesto, no podemos dejar fuera de este panorama la corriente de estudio psicológica-simbólica. En realidad, la había iniciado Freud en 1913, con su trabajo *Materiales del cuento tradicional en los sueños* (que no tenía como objetivo primordial estudiar los cuentos en sí mismos), y más tarde en *Sueños en el folklore*, escrito en colaboración con Oppenheim (1958). Después los estudios de Jung reforzarían la atención del psicoanálisis sobre los cuentos de hadas. Julius Heuscher, Bruno Bettelheim y Joseph Campbell —pero sobre todo Bettelheim— son los principales representantes de esta corriente.

A partir de los años 70, y a menudo en abierta oposición a alguna de las líneas anteriores (a los trabajos de Bettelheim, por ejemplo), se desarrollaron numerosos estudios feministas que consideran la importancia de la literatura no ya a la hora de reflejar los roles de género, sino de forjar estos y ofrecer a las mujeres determinadas expectativas respecto de la vida. Si, como dijo Simone de Beauvoir, «no se nace mujer, se llega a serlo», los cuentos de hadas han sido y aún son uno de los instrumentos mediante los cuales se nos dice en qué consiste (socialmente) ser mujer. Podemos citar como ejemplos de esta línea de trabajo aplicada a los cuentos de hadas, ya en los años 90, los trabajos de Cristina Bacchilega y Jack Zippes.

Precisamente Cristina Bacchilega advertía, en 1997, en las palabras preliminares de su libro *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*, la extraordinaria popularidad de versiones y revisiones de los cuentos

de hadas o maravillosos en la literatura y las narrativas audiovisuales e icotextuales en las últimas décadas del siglo pasado:

Reproduced in a variety of discourses, fairy tales in the second half of the twentieth century have enjoyed an explosive popularity in North America and Western Europe. While many adults may not remember, and many children may not have been exposed to versions of «Snow White» or «Beauty and the Beast» other than Disney's, we nevertheless respond to stereotyped and institutionalized fragments of these narratives sufficiently for them to be good bait in jokes, commercials, songs, cartoons and other elements of popular and consumer culture. (Bacchilega, 1997: 2).

Hoy, tras la incorporación de internet a nuestras vidas (¿o ha sido al revés?), solo cabe concluir que lo que Bacchilega afirmaba sobre la segunda mitad del siglo XX se ha mantenido e incluso aumentado en lo que llevamos del siglo XXI. La misma Bacchilega así lo confirma en *Fairy Tales Transformed?* (2013), donde además apunta como características de las nuevas versiones de los viejos cuentos su hibridez, descentralización, multifocalidad, integración de diversos lenguajes, etc., y donde señala:

The dynamics of emplotment seem to me particularly relevant to reflecting on fairy tales in social practice because this genre is so basically tied up in plot, has been hegemonically utilized to emplot or frame our lives within a heteronormative capitalist economy, and yet has such a history of and potential for adaptability as well as subversion because it operates in the optative mode. (Bacchilega, 2013: 6).

Los ejemplos que a continuación espigaremos están tomados principalmente de la literatura, pero también de otros ámbitos, y aunque la bibliografía al respecto es ya nutrida (véanse por ejemplo García Puente, 2014; Torres Begines, 2014, 2015, 2016; Soliño, 2002), nuestra modesta aportación es incluir algunos títulos que no hemos encontrado citados. Todos ellos confirman que esa dialéctica entre tradición y subversión que es consustancial al cuento popular, y que las nuevas tecnologías y los medios de comunicación digitales, lejos de anular, intensifican.

Es evidente a simple vista que en los últimos años, la pervivencia de los cuentos infantiles en la cultura audiovisual experimenta un momento de especial fecundidad (aunque esta no siempre vaya necesariamente unida a la cali-

dad) y de constante cambio y redefinición de sus funciones simbólicas. En el cine y la TV contamos con múltiples ejemplos, y no me refiero únicamente a los consabidos de la factoría Disney, sino también a obras más recientes, tales como los largometrajes *Caperucita Roja, ¿a quién tienes miedo?* [*Red Riding Hood*] (2011), *Blancanieves y la leyenda del cazador* [*Snow White and the Huntsman*] (2012), *Blancanieves* [*Mirror, Mirror*] (2012), *Hansel y Gretel, cazadores de brujas* [*Hansel & Gretel: Witch Hunters*] (2013), *Maléfica* [*Maleficent*] (2014), *Into the Woods* (2014); series televisivas como *Érase una vez* [*Once upon a time*] o *Cuéntame un cuento*, etc. En general, y salvo honrosas excepciones (como la excepcional *Blancanieves* dirigida por Pablo Berger, de 2012) estas obras hacen un uso espectacularizado y simplista de los personajes, tópicos y argumentos del cuento tradicional, sin mantener ni su espíritu ni sus mecanismos compositivos y constantes simbólicas, y proyectando a menudo valores y estereotipos clasistas y sexistas (Mariano Romero, 1998; Digón Regueiro, 2006; Ramos Jiménez, 2006; Cantillo Valero, 2010; Cantillo Valero, 2011), u ofreciendo una lectura feminista demasiado plana y superficial, que cabría calificar de «políticamente correcta».

Como ya ha notado García Puente, en la tradición anglosajona existe una tradición paralela al desarrollo de los estudios feministas (es decir, activa desde los años 70), fruto de la cual tenemos obras como las de la arribera mencionada Ángela Carter, Tanith Lee, Meghan Collins o incluso Ursula K. Leguin —cabría añadir, ya en los 90, a James Finn Garner, cuyo libro *Politically Correct Bedtime Stories* (1995) ha gozado de una gran aceptación entre los lectores. También en el cine esa corriente de reescrituras feministas de los cuentos dio lugar a obras mucho más valiosas que las que anteriormente citamos, como la adaptación de tres de los cuentos de *The Bloody Chamber* llevada a cabo por Neil Jordan, *En compañía de lobos* (1984)<sup>1</sup>. O la película de 1986 *Dentro del laberinto*, que no adapta ningún cuento en particular, pero tiene motivos bien reconocibles de «Blancanieves», «La Bella Durmiente» y «La Cenicienta», así como de *El mago de Oz* (la célebre novela infantil

<sup>1</sup> El film *The Company of Wolves* es una adaptación libre y muy compleja de tres cuentos del libro de Carter: «The Werewolf», «The Company of Wolves» y «Wolf-Alice». La articulación de estos relatos entre sí y con elementos innovadores aportados a la película (cuyo guion es obra de la propia Carter y Jordan) se lleva a cabo mediante un rico procedimiento de inserción de cuentas de collar y cajas chinas. El resultado en una película brillante. Véase Díaz-Cuesta (2004). Otras versiones cinematográficas del cuento de Caperucita son *Freeway* (1996), de Matthew Bright, *Hard Candy* (2005), de David Slade (acerca de *Freeway*, véase Guardia Calvo, 2007: 33-34).

escrita en 1900 por Frank Baum) etc. Estas relecturas tienen de particular que lo son no ya solamente de los cuentos a los que remiten, sino también de las interpretaciones críticas de los mismos (especialmente, Bettelheim), con los que se establece un diálogo no exento de disensión.

Se suele aceptar que en España las reescrituras feministas más destacadas de los cuentos tradicionales se hacen esperar hasta los años 80, cuando Carmen Martín Gaité y Ana María Matute publican sus versiones. Sin embargo, en las décadas de los 60 y 70 tenemos algunos ejemplos interesantes que han sido menos atendidos al trazar el recorrido de los motivos del cuento popular en la literatura contemporánea. Estos, tal vez por la situación de dictadura y la tradición de literatura social que dominaba el panorama literario se orientarán hacia la intención sociopolítica: el poema de José Agustín Goytisolo «El lobito bueno» —incluido en su poemario *Claridad*— mina los cimientos de los valores tradicionales —aquí materializados de modo particularmente ramplón y asfixiante por el franquismo—, al soñar con un lobito bueno, un príncipe malo, un pirata honrado o una bruja hermosa. La versión cantada por Paco Ibáñez llegaría a convertirse, simultáneamente, en himno generacional de los que pretendían un mundo distinto al que les habían legado los vencedores de una guerra y en canción infantil. Incluso, a raíz de su éxito popular, la editorial Laia creó una serie de cuatro cuentos para niños, con texto de Goytisolo e ilustraciones de Juan Ballesta, titulados *El lobito bueno*, *El príncipe malo*, *El pirata honrado* y *La bruja hermosa* (con posterioridad han sido reeditados por la editorial Edebé, de manera separada y también en un volumen conjunto, bajo el título *Cuentos para niños* de José Agustín Goytisolo).

Más reducida sería la repercusión de Aníbal Núñez, reivindicado hoy por los valores deslumbrantes de su escritura siempre incisiva. El metadiscurso que los novísimos habían pretendido monopolizar encuentra en Núñez su expresión más profunda, pero en absoluto exenta de denuncia social, e incluso de crítica contra los roles de género establecidos. Como ha demostrado recientemente Gutiérrez Valencia (2017: 15-16), poemas como «Caperucita roja», «Aquí os quisiera ver astuto gato», «Otro final para el cuento de la lechera», «Tatuajes efímeros» o «4» ironiza sobre los valores conservadores generalmente contenidos en los cuentos tradicionales, pero también contra la (falsa) alternativa que la modernización capitalista ofrece y el sistema de relaciones humanas que genera.

En 1975, José Luis García Sánchez y el ilustrador Miguel Ángel Pacheco firmaron juntos *El último lobo* y *Caperucita*, un cuento ilustrado y destinado a lectores infantiles, pero sumamente crítico con las versiones tradicionales: en él la abuela da cobijo al último lobo del bosque, al que un cazador termina matando; Caperucita y la abuela lloran la muerte del animal. Como Guàrdia Calvo ha notado, la fecha de publicación del libro, tan próxima al final de la Dictadura, sugiere una lectura política: «El cazador podría asemejarse a la figura del dictador Franco en sus famosas cacerías, con sus interminables discursos vacíos de contenido y disparando a diestro y siniestro a todo aquello que es peligroso» (2007: 24). Además, el final del cuento introduce un interesante giro metarreferencial cuando la abuela, para aliviar el dolor de Caperucita, le anuncia que le va a contar un cuento (Guàrdia Calvo, 2007: 24).

Del mismo año 1975 es *El secreto del lobo*, de Fernando Alonso, que cuestiona la lógica de los relatos tradicionales, proponiendo una inversión en que un lobo vegetariano sufre las maldades de una niña cruel (véase Sánchez García, 2010).

Aun dentro del periodo de la última posguerra, aunque ya en el cine, no podemos olvidar un título excepcional y poquísimamente conocido, como es *Run, Blancanieves, run*, rodado por Jaime Chávarri en 1967, y en cuyo reparto destacan la protagonista, Mercedes Juste, y el director Iván Zulueta, aquí actor. Esta cinta, hoy casi inencontrable, propone una versión del cuento tradicional desde parámetros *camp* muy a tono con la época, pero no por ello menos subversivos.

Lo mismo cabría decir de «Caperucita feroz» (1980), canción con letra de Luis Alberto de Cuenca e interpretada por Javier Gurruchaga al frente de La Orquesta Mondragón: su tono ingenuo y *kitsch* antes refuerza que mitiga la perversión a la que se somete el cuento original, al que se insufla nueva vida.

Que estas revisiones se produjesen en la lírica, la literatura infantil o el cine es tal vez el motivo de que hayan sido menos citadas y estudiadas, como sí lo han sido las versiones de Carmen Martín Gaité y Ana María Matute, quienes no solamente se remontan a las versiones «internacionales» de los cuentos (Grimm, Andersen...), sino que enlazan también con su principal difusor en España, el editor Saturnino Calleja (y su editorial Calleja, que continuó a su muerte su labor, hasta su clausura en 1958).

La aportación de Carmen Martín Gaité a la reescritura de los cuentos tradicionales es bien conocida y cuenta ya con numerosos estudios entre los

que cabe destacar los de Glenn y Rolon-Collazo (2003), Hernández Álvarez (2004), Fabiani (2011), Storrs (2014), González Couso (2010, 2014) y Núñez de la Fuente (2017).

Martín Gaité inicia este trabajo palimpsestuoso sobre los relatos de su infancia en los años 80, con dos títulos que retoman situaciones, tópicos y personajes de los cuentos sin corresponder exactamente a ninguno de ellos: *El castillo de las tres murallas* (1981) y *El pastel del diablo* (1985) no son versiones reconocibles de ningún cuento popular anterior en particular, sino cuentos nuevos en que se recurre a una ambientación y a algunos personajes vagamente semejantes, en principio, a los de los cuentos. Les seguirán *Caperucita en Manhattan* (1990) y *La reina de las nieves* (1994): estos sí se presentan, desde su mismo título, como versiones de cuentos preexistentes (*Caperucita Roja*, cuyas versiones literarias canónicas serían las de Perrault y los hermanos Grimm, y *La reina de las nieves*, puesta por escrito por H. C. Andersen). Son, como sabemos, versiones muy libres en las que la liberación femenina de los roles tradicionales y del miedo desempeñan un papel fundamental<sup>2</sup>.

Por su parte, Ana María Matute publica, en 1995 (y quizá motivada por el éxito de los títulos de Martín Gaité), *El verdadero final de la Bella Durmiente*. Aunque en principio se trataba de un relato destinado a formar parte de un volumen titulado *Cuatro leyendas apócrifas y una historia verdadera*, donde la «historia verdadera» era precisamente la de la Bella Durmiente, la propia autora admite: «Empecé a entusiasmarme de tal manera que se me fue de las manos», y así, ella y su editora (Esther Tusquets) decidieron publicarlo de manera independiente<sup>3</sup>.

Podrían añadirse a Martín Gaité y Matute los nombres de Esther Tusquets, Ana María Moix, Adelaida García Morales o muy especialmente Lourdes Ortiz. Esta última crea su propia *Cenicienta*, breve pieza teatral que

<sup>2</sup> Morales Ladrón lleva a cabo un estudio comparativo entre la reescritura de Caperucita propuesta por Angela Carter en su obra ya citada *The Bloody Chamber* y la elaborada por Martín Gaité, cuyos contactos con la cultura anglosajona y su estancia en Estados Unidos fueron determinantes en la escritura de *Caperucita en Manhattan*.

<sup>3</sup> Concepción Torres Begines (2014) aborda el estudio de la obra de Matute, deteniéndose en el análisis de las diferencias e innovaciones respecto de las versiones clásicas de «La Bella Durmiente», esto es, «Sol, Luna y Talía», de Basile (en el *Pentamerón*, 1635), «La Bella Durmiente del bosque», de Perrault (en *Cuentos de Mamá Ganso*, 1697) y «La espina de la rosa», de los Hermanos Grimm (en *Cuentos para la infancia y el hogar*, 1812-1857).

acompaña a los cuentos de *Los motivos de Circe* (1988), y en *Ojos de gato* (2011) incluye de nuevo dos versiones de cuentos tradicionales, «La reina de las nieves» y «La traición de caperucita». A estos títulos cabe añadir «Alicia», historia incluida en el libro colectivo *Cuentos eróticos* (1988). Aunque la obra de Carroll a la que remite no se trata, *stricto sensu*, de un cuento tradicional, lo cierto es que sí se ha incorporado en el imaginario colectivo al acervo de los cuentos infantiles populares. La versión de Ortiz es bastante oscura: mediante el recurso del narrador no fiable, nos presenta el monólogo de una niña que cuenta su relación sexual con un adulto (Lewis Carroll, cuyas inclinaciones pedófilas son conocidas), pero lo hace desde la inocencia de quien ignora lo que está experimentando y contando, con efectos sumamente perturbadores.

Por otro lado, no podemos olvidar que en Hispanoamérica habrá autoras fundamentales, como Ana María Shua, Laura Valenzuela o Rosario Ferré: todas ellas refutan o subvierten —pero, a la vez, continúan y revitalizan— la tradición de cuentos populares infantiles como «Caperucita roja», cuya fortuna en las letras hispánicas femeninas ha sido acertadamente rastreada por Noguero (2001).

A los nombres citados cabe añadir el de Gustavo Martín Garzo, quien ha manifestado repetidamente su fascinación por el cuento popular y sus reelaboraciones literarias en artículos y entrevistas, e incluso ha dedicado a la cuestión el volumen *Una casa de palabras. En torno a los cuentos maravillosos* (2013). Tal interés —al que no es ajena su propia formación en Psicología— se ha plasmado, ya dentro de su obra de ficción, en obras como *La princesa manca* (1999), *La puerta de los pájaros* (2014) o *Tres cuentos de hadas* (2003), títulos todos ellos en los que lleva a cabo una personalísima recreación de motivos como el del doble, el objeto mágico o la unión desigual entre una hermosa princesa y un ser que por algún motivo resulta monstruoso o extraño, etc.<sup>4</sup>

A pesar de que escribe sus cuentos en catalán, no podemos dejar de mencionar, siquiera en nota a pie de página, a Quim Monzó, cuyas versiones en lengua española han tenido gran difusión. Monzó revisa el cuento de «La Bella Durmiente», por ejemplo, en «La Bella dormient» (*El perquè de tot plegat*, 1993; *El perquè de las cosas*, 1994) y «Una nit» (*Mil cretins*, 2007;

<sup>4</sup> Para un estudio en profundidad de estos motivos en la obra de Gustavo Martín Garzo, véase Núñez de la Fuente (2017).

*Mil cretinos*, 2008), o inventa nuevos cuentos a partir de motivos tradicionales en «La micología», «El gripau» o «La monarquía» (en *El perquè de tot plegat*; traducidos como «La micología», «El sapo» y «La monarquía» en *El perquè de las cosas*).

Menos conocidos, pero representativos también de estas relecturas literarias de los cuentos tradicionales que inciden sobre el género como motivo fundamental, son Carlos Gutiérrez Gómez o Juan Sendino. El primero, en su libro *Dejémonos de cuentos* (1994), propone alternativas a «Caperucita roja» y «La Bella Durmiente», que titulada, respectivamente, «Dejémonos de cuentos» y «La ingrata durmiente»; son microficciones que buscan un giro sorprendente sobre lo consabido sin caer en el maniqueísmo ni en la corrección política. El segundo también reescribe «La Bella Durmiente» en «¿Duerme la bella?» (*Cuerpo de blasfemia y otros cuentos*, 2002), narrado desde el punto de vista de un escéptico escudero del príncipe, que no cree demasiado en ensueños ni princesas eternamente dormidas; el cuento, además, tiene dos desenlaces: en el primero, el escudero anuncia lo que sucederá, y se retira de escena, mientras que, en el segundo, propone a la princesa dejarse de cuentos y largarse con él en lugar de tener que soportar al príncipe de turno.

Ya ciñéndonos a lo que llevamos del siglo XXI, María García Puente ha estudiado estas y muchas otras revisiones de los cuentos de hadas en una tesis titulada «Érase de nuevo una princesa: las reescrituras feministas de cuentos de hadas de la España del Tercer Milenio», defendida en la Universidad de Kansas en 2014. En ella analiza un corpus formado por las siguientes obras: *Primer amor* (2000), de Espido Freire; la obra coral *Lo del amor es un cuento* (2000); *Cenicienta en Chueca* (2003), de María Felicitas Jaime; *Bella Durmiente* (2004), de Miriam Reyes; *Maldita Cenicienta* (2005), de Isabel Clambor Rodríguez; *El amor es un cuento* (2007) de Blanca Álvarez González; *El padre de Blancanieves* (2007), de Belén Gopegui; *Los diarios clandestinos de Blancanieves* (2008), de Jesús del Campo; *Presentimientos* (2008), de Clara Sánchez; *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia*, de Isabel Franc; *La Cenicienta que no quería comer perdices* (2009), de Nunila López Salamero y Myriam Cameros Sierra y *Vermella con lobos* (2009), de Carmen Blanco. Como puede advertirse, la nómina manejada por García Puente es sumamente heterogénea, pues en ella encontramos, junto con los títulos en español, una novela en lengua gallega (*Vermella con lobos*), publicaciones para lectores en edad infantil (*La cenicienta que no quería comer perdices*),

una continuación del cuento (*Los diarios clandestinos de Blancanieves*), novelas que actualizan libremente los motivos populares (las de Gopegui, Sánchez o Clambor), recopilaciones de relatos (como *Cenicienta en Chueca* y *Cuentos y fábulas de Lola Van Guardia*, que tienen en común, además, cuestionar el modelo de pareja heterosexual presentado en los cuentos tradicionales), e incluso un poemario, como la *Bella durmiente* de Miriam Reyes. En el cine, García Puente toma en consideración un corpus de películas al margen de los filmes comerciales que citamos hace un rato: *La mujer más fea del mundo* (1999), de Miguel Bardem; *Hable con ella* (2002), de Pedro Almodóvar<sup>5</sup>; *Princesas* (2005), de Fernando León de Aranoa; *Frágil* (2005), de Juanma Bajo Ulloa; *Yo soy la Juani* (2006), de Bigas Luna; *El laberinto del Fauno* (2006), de Guillermo del Toro; *El orfanato* (2007), de Juan Antonio Bayona; *Camino* (2008), de Javier Fesser; *Eva* (2011), de Kike Maíllo y *Blancanieves* (2012), de Pablo Berger.

Fuera del corpus considerado por García Puente, podemos mencionar «Rapunzel», de Inés Toledo, incluido en el volumen colectivo *Nuevas maneras de contar un cuento* (2005), cuyo hilo conector es precisamente la intertextualidad que todos los relatos presentan, si bien este es el único que la establece con un cuento tradicional. La acción se traslada a un presente moderno aunque impreciso —como conviene a los cuentos tradicionales que aun actualizándose no dejan de serlo—. La narradora y protagonista es una enferma mental cuyo largo cabello está lleno de nudos por efecto de su descuido y abandono. Cuando logran al fin adecentárselo, se lo peinan en dos trenzas para evitar nuevos enredos, lo que suscita bromas entre las enfermeras, que recuerdan al personaje de Rapunzel. Cuando al fin le dan el alta y abandona el sanatorio, la joven decide cortar sus trenzas y dejárselas como recuerdo a otro de los enfermos.

Más recientemente, Lorenzo Silva ha establecido una tenue intertextualidad con Caperucita en la novela *Menos lobos* (2017), última entrega, hasta la fecha, de la serie policiaca protagonizada por los célebres Bevilacqua y Chamorro. Y en el género del microrrelato podemos citar como ejemplo *Zambullidas* (2017), de Yolanda Izard, donde se incluyen «Deconstrucción»

<sup>5</sup> La confirmación de que se trata de una versión (aunque muy *sui generis*) de *La bella durmiente* la encontramos en el detalle, aparentemente nimio pero muy revelador, de que la clínica en la que se encuentra «dormida» la protagonista se llama El Bosc ('El bosque').

(2017: 37) y «La cabeza» (85), microficciones ambas que se sostienen sobre la intertextualidad con el relato de la niña de la capa roja<sup>6</sup>.

La vigencia de Caperucita en particular, no ya como motivo literario sino como auténtico mito —esto es, explicación no racional de lo misterioso o de lo terrible— se constata cuando advertimos que varios medios de la prensa escrita han recurrido al cuento para reflexionar acerca del reciente y tristemente célebre caso de «La manada»: cinco hombres que formaban parte de un grupo *whassap* así llamado violaron a una joven (la sentencia, que limitó a abusos sexuales la pena, ha sido recurrida<sup>7</sup>).

La lista podría aumentar geométricamente si añadiésemos a estos títulos las revisiones de cuentos tradicionales realizadas en el marco de la literatura infantil y juvenil, que desde el humor y la subversión tratan de desmontar los valores juzgados como conflictivos<sup>8</sup>. Estos atañen sobre todo a la representación de los géneros masculino y femenino, pero también a otros valores que en el cuento tradicional pueden resultar, juzgados con los ojos de hoy, conservadores. Conviene, no obstante, ser conscientes de que si en efecto los cuentos son conservadores, es natural que así sea, pues se trata de relatos transmitidos desde tiempos inmemoriales, que conservan tópicos, motivos y visiones del mundo cuyas raíces son remotas. Es posible, sí, actualizarlos, pero sin que eso signifique renunciar a las versiones tradicionales, sino a lo sumo enriquecerlas ofreciendo al niño ambas versiones. El número de ejemplos que podríamos mencionar extendería en exceso este panorama general, aunque podemos mencionar como casos representativos las colecciones «Érase dos veces» (escritos por Beatriz Gaudes y Pablo Macías y con ilustraciones de Nacho de Marcos<sup>9</sup>)

<sup>6</sup> Esta vitalidad del cuento tradicional como inspirador de historias perversas se manifiesta también en la literatura en otras lenguas; algunas de estas versiones, por su éxito mundial, pueden actuar como una potente influencia para los creadores actuales: el caso más destacado es sin duda el de Amélie Nothomb, quien ha publicado su particular visión de *Riquete el del copete* (*Riquet à la houppie*, 2016) y de *Barbazul* (*Barbe Bleue*, 2012) —incluso, afirma haber escrito también una *Bella Durmiente* que por su dureza ha preferido no publicar.

<sup>7</sup> Véanse, por ejemplo, los artículos «El otro cuento de Caperucita: cuando al lobo se le dice «no es no»» (<http://www.publico.es/tremending/2018/04/29/machismo-el-otro-cuento-de-caperucita-cuando-al-lobo-se-le-dice-no-es-no/>), o «Caperucita roja y los cinco lobos feroces» ([https://www.eldiario.es/andalucia/desdeelsur/Caperucita-roja-lobos-feroces\\_6\\_765083523.html](https://www.eldiario.es/andalucia/desdeelsur/Caperucita-roja-lobos-feroces_6_765083523.html)).

<sup>8</sup> A esta cuestión se han dedicado en los últimos años numerosos trabajos de investigación, como la tesis doctoral de Bellofín Briceño (2015) o el Trabajo de Fin de Grado de Matas García (2016).

<sup>9</sup> Hasta la fecha se han publicado doce títulos: *Caperucita Roja*, *Blancanieves*, *Cenicienta*, *La Sirenita*, *La Bella Durmiente*, *Hansel y Gretel*, *Los tres cerditos*, *Pinocho*, *La Bella y la Bestia*,

y «Había otra vez», con texto de Yanitzia Canetti<sup>10</sup>. Los títulos de esta última serie dan cuenta de la transformación operada sobre los cuentos tradicionales, orientada siempre de manera humorística: *Blancanieves y los siete gigantes*, *Caperucita descolorida*, *Ceniciento*, *La peluca de Rapunzel*, *El patito bello*, *Aladino y la lámpara espantosa*, *Pinocho no era el mentiroso* y *La fea durmiente*. Tampoco quisiera omitir la mención de Sofía Rhei, que en los últimos años ha compaginado su labor como poeta con la producción infantil y juvenil, en títulos como *Piel de asno* (2017) o *El pájaro de fuego* (2017)<sup>11</sup>, y ya para lectores adolescentes, *Róndola* (2016), descrito en la cubierta como «un cuento de hadas que puede herir todas las sensibilidades», o *La calle Andersen* (2014), coescrito con Marian Womack, que resulta ser una secuela *steampunk* de «La reina de las nieves».

Bien diferente es el caso de la colección «Te cuento» de la editorial Alkibla. No creo que deba ser considerada como literatura infantil, pese a que en la web de Alkibla se afirma que va dirigida a «todo tipo de público a partir de 10 años, y están especialmente indicados para trabajar en un entorno educativo y familiar, favoreciendo el espíritu crítico así como la puesta en relación de contenidos literarios basados en la ficción, con imágenes de referente real» (<https://www.alkibla.com/editorial/te-cuento/>).

La colección se inicia en 2014. La componen, hasta la fecha, trece títulos correspondientes a otros tantos cuentos tradicionales infantiles, reescritos por autores contemporáneos reconocidos en el ámbito de la literatura para adultos. En todos los cuentos el texto es tan importante como las imágenes que se intercalan en él, obra del fotógrafo Clemente Bernad (que es, además, editor de Alkibla, junto con Carolina Martínez, y promotor, con ella, de la colección)<sup>12</sup>.

*El patito feo*, *Rapunzel* y *La ratita presumida*. La editorial es Cuatro tuercas (<http://cuentoserasedosveces.blogspot.com.es/>)

<sup>10</sup> Los ilustradores varían en las diferentes entregas de esta serie de la editorial Everest.

<sup>11</sup> Publicados ambos en versión bilingüe, en español e inglés.

<sup>12</sup> Clemente Bernad, nacido en Pamplona en 1963, es un fotógrafo y documentalista de trayectoria reconocida: licenciado en Bellas Artes y DEA en Sociología por la UPNA, su obra ha estado en la exposición *Open Spain / España Abierta* en el Museum of Contemporary Photography del Chicago's Columbia College (1992), en la exposición itinerante *Visión Mediterránea. Doce fotografías y el Mediterráneo*, organizada en 1998 por la Obra Social Caja de Ahorros del Mediterráneo. Ha recibido el Premio Foto Press de Derechos Humanos por su reportaje *Mujeres sin tierra*, sobre las saharauis que sobreviven en los campos de refugiados del sur de Argelia, en 1994, ha participado

En la página de la editorial se explica el propósito de la colección como una indagación «en la relación entre palabra e imagen documental, [que pone] en contacto versiones actualizadas de cuentos clásicos y discursos documentales sobre temas de actualidad» (<https://www.alkibla.com/editorial/te-cuento/>). Este planteamiento es acorde con la línea editorial de Alkibla, que —tal y como reza su página web— prioriza «los proyectos que incluyen la imagen documental, porque creemos que el momento que vivimos merece ser contado y cuestionado con rigor, con pasión, con cercanía, con compromiso político y con voluntad de transformación» (<https://www.alkibla.com/editorial/te-cuento/>).

Las entregas aparecidas hasta la fecha son las siguientes:

- *Te cuento... Caperucita Roja*, con el relato «Kaperu», de Patxi Irurzun e imágenes del reportaje fotográfico hecho por Bernad sobre el caso de Marta del Castillo.
- *Te cuento... La sirenita*, lleva texto de José Ovejero (titulado «El hombre de la casa») y fotografías de Bernad sobre la muerte de Malika Laaroussi, inmigrante ahogada en el estrecho de Gibraltar, y la repatriación de su cadáver a Marruecos.
- *Te cuento... Blancanieves*, escrito por Marta Sanz (cuyo relato se titula «Las palabras que ensucian el ruido del mundo») e imágenes de Bernad acerca de las mujeres saharauis en los campos para refugiados de Tinduf.
- *Te cuento... El patito feo* lo componen el cuento «Puedes llamarme pato», escrito por Isabel Bono e imágenes de Bernad sobre la comunidad senegalesa en Madrid.

en exposiciones como *Diarios íntimos* de la Fundación La Caixa (2000), *Chacun a son goût*, en el Museo Guggenheim (2007), *Latidos de un mundo convulso*, organizada por Obra Social Caja Madrid (2007), *Haunted: fotografía-video-performance contemporáneos*, en el Guggenheim de Bilbao (2010), etc. La constante de su obra es el compromiso social y político, que le ha llevado a realizar reportajes como el citado *Mujeres sin tierra*, *A tumba abierta* (2001), sobre la huelga de hambre de los familiares de presos turcos de extrema izquierda para protestar por las condiciones en las cárceles; *Canopus* (2002), sobre la crisis económica argentina, *Kiev 12*, sobre huérfanos con problemas de aprendizaje del orfanato 12 de Kiev, realizado a instancias de la ONG Arco Iris Solidario, en 2003; *Donde habita el recuerdo* (2006), sobre la recuperación de la memoria histórica de la Guerra Civil Española, *El sueño de Malika*, una colección de 83 fotografías y un documental de 19 minutos sobre la muerte de Malika Laaroussi, una marroquí de 22 años que murió en 2004, al cruzar el estrecho en una patera. Precisamente las imágenes de este reportaje serán las que, integradas con el texto de José Ovejero, conformen *Te cuento... La Sirenita*, segunda entrega de la colección.

- *Te cuento... Los tres cerditos* lo componen el relato «Lobo y los tres cerditos», de Emilio Silva, con imágenes de Clement Bernad sobre los jornaleros andaluces.
- *Te cuento... Juan Sin Miedo* está reescrito por Javier López Menacho (su relato lleva por título «La crisis, a terapia») y las fotografías de Clement Bernad son sobre la cárcel de Carabanchel.
- *Te cuento... Las zapatillas rojas*, con texto («La Tablet roja») de Belén Gopegui y reportaje de Clement Bernad sobre las movilizaciones en Madrid durante el llamado 15M.
- *Te cuento... El flautista de Hamelín* lo constituyen el relato «Limpiando Hamelín», de Isaac Rosa y el reportaje de Bernad sobre la romería de El Rocío.
- *Te cuento... Los músicos de Bremen* lleva texto de Manuel Rivas («El músico de Bremen») e imágenes de Bernad sobre la ecoaldea de Lakabe, en Navarra.
- *Te cuento... El traje nuevo del emperador* lo componen el relato «El traje nuevo del emperador 2.0», de Felipe Zapico; el reportaje fotográfico de Clement Bernad tiene por protagonista a «un ciudadano nacido el 30 de enero de 1968 en otro cercano reino» —leemos en la contraportada—, esto es, a Felipe VI.
- *Te cuento... Pulgarcito* lo componen el relato «Al otro lado del camino», de Hasier Larretxea; las fotografías de Bernad, según podemos leer en la contraportada, «nos muestran pequeños objetos que retornan de un tiempo injusto como miguitas de pan para no perder el camino».
- *Te cuento... La Cenicienta* lo componen un texto homónimo de Juan Carlos Mestre y Juan Carlos Monedero, y una serie de fotografías sobre mujeres combativas en plena acción de Clemente Bernad.
- *Te cuento... La bella y la bestia* con texto («Belleza interior») e imágenes sobre la celebración del Toro de la Vega (en Tordesillas, Valladolid), realizadas por David Benedicte.

El hecho de que los textos tengan —salvo en el caso de *La Cenicienta*— un título distinto del que tiene el libro fortalece la idea de que no se trata de cuentos ilustrados, sino de obras que reúnen una narración verbal y un reportaje fotográfico, cada uno con su entidad propia, que considerados en conjunto tratan de ofrecer una nueva lectura. El propio Clemente Bernad ha

tenido la gentileza de explicarme así la motivación del vínculo entre imágenes y relatos.

La idea es de ambos [Carolina Martínez y él, editores de Alkibla] y la elección de los títulos es a veces nuestra y otras en colaboración con los autores. Mi elección del reportaje fotográfico es absolutamente autónoma de lo que elige el escritor. De hecho, en algún caso hemos coincidido de forma totalmente azarosa. Actualmente nuestra previsión es publicar un título de la colección al año.

Sin duda, la colección «Te cuento» es una iniciativa interesante desde al menos dos puntos de vista: por una parte, por constituir una propuesta de reescritura de los cuentos tradicionales aprovechados por los medios más comerciales y estandarizados (comenzando por Disney, la TV, etc.); por otro lado, por su intento de plasmar una narrativa intermedial que sea algo más que texto más ilustración, que combine funcionalmente dos códigos, como son el verbal y el eidético, a fin de configurar un relato iconotextual —algo acorde con otros experimentos actuales, y con llamativos precedentes, como la colección «Palabra e imagen» de Lumen, publicada entre 1961 y 1966.

Ahora bien, si nos preguntamos si el reto ha sido logrado con éxito, a la vista de los títulos examinados, me temo que la respuesta es que no, o no siempre. Desde mi punto de vista, por dos motivos: el primero, menos importante, que el apego a una lectura social y política explícita lastra un tanto la mayor parte de los títulos; el segundo, más decisivo, que el diálogo entre los reportajes fotográficos y los textos no siempre funciona. Tal vez por huir de la ilustración se cae en una excesiva incomunicación entre ambos medios: el nexo queda fiado a la relación que establezca el lector, pero no es una relación *narrativa*, imagen y texto no *cuentan* juntos, sino en paralelo. ¿Agotamiento de la capacidad de reescritura de los cuentos que desde tiempos inmemoriales han demostrado ser válidos para expresar nociones, coordenadas históricas, cosmovisiones, distintas y cambiantes? ¿Excesiva mecanización del mecanismo de la intertextualidad? ¿Confianza en que la actual proclividad a «comprender» todo tipo de hibridismos dará carta de validez a toda suma de códigos, aun cuando no haya un resultado narrativo plausible? Es posible, como lo es también que yo no haya tenido capacidad para comprender, no el proyecto (que me interesa sobremanera) sino algunos de sus resultados. Habrá que esperar, en fin, a las próximas entregas de esta colección prometedora y hasta la fecha un poco frustrante.

Por último, no quisiera dejar de hacer mención de dos aportaciones en los *mass media* digitales. La primera de ellas, dirigida a un público infantil, es la serie de animación «Sandra detective de cuentos», creada por Myriam Ballesteros y emitida en TVE —los capítulos, de unos 15 minutos de duración, están además disponibles en español y en inglés, y se encuentran también en RTVE.es y YouTube—. En ellos, Sandra, en compañía de su ayudante, el elfo Fo, se traslada al país de los cuentos e interviene en ellos para resolver problemas. Los diferentes episodios abordan relatos tradicionales, como «El soldadito de plomo» de H. C. Andersen (en el episodio titulado «El cuarto de los juguetes»), «Jack y la mata de judías» (en «Cuestión de olor») o «Caperucita roja» (en «El expreso de las 22:30»). Es digno de notar que siempre se parte de la presentación resumida de la versión original, aunque esta se renueva de manera muy imaginativa: por ejemplo, en «El expreso de las 22:30» Caperucita y su abuela no tienen ya problemas con el lobo, que ha sido capturado por el leñador y encarcelado, sino que son injustamente acusadas de varios atracos, y deben probar su inocencia con ayuda de Sandra y Fo.

La segunda de las aportaciones audiovisuales de circulación en red a las que me refiero es «Destripando la historia», una serie de vídeos musicales publicados en el canal de YouTube de Rodrigo Septién, y que firman conjuntamente Pascu y Rodri, es decir, Álvaro Pascual y Rodrigo Septién. Ellos mismos presentan el canal con estas palabras:

Hacemos canciones de humor, o al menos lo intentamos. Nuestra mayor ilusión es entreteneros y haceros disfrutar con lo que hacemos, no solo el tiempo que paséis en este canal, sino también fuera, cantando nuestras canciones con vuestros amigos, familia, novias/os, dibujando nuestros personajes y animando cualquier momento en el que necesitéis un empujón :) ¡Esperamos que disfrutéis mucho nuestro trabajo y que os quedéis con nosotros porque os aseguramos que merecerá la pena!

([https://www.youtube.com/user/rodrigoseptienprod/about?disable\\_polymer=1](https://www.youtube.com/user/rodrigoseptienprod/about?disable_polymer=1)).

En este canal, muy exitoso, difunden vídeos musicales humorísticos de temas diversos (parodias de los villanos Disney, de superhéroes de DC o Marvel, etc.) Sin embargo, los más característicos y celebrados son los vídeos en los que combinan sus canciones con dibujos según el modelo denominado «Draw my life». Esto consiste en la elaboración de breves vídeos que muestran a cámara rápida dibujos esquemáticos y divertidos que se llevan a cabo sobre

una pizarra y se borran; estos dibujos que se suceden narran una historia, en coordinación con el texto leído o, más habitualmente, la letra cantada; de esta manera, los vídeos «Draw my life» funcionan como una especie de historieta elaborada ante la cámara (véase *Wikipedia*, *sub voce* «Draw my life»).

Algunos de los vídeos «Draw my life» de Pascu y Rodri exponen de manera resumida y cómica películas o series de éxito, tales como *Game of Thrones*, *Harry Potter* o *Star Wars*. El primero de ellos, publicado el día 8 de febrero de 2017, fue «El origen de San Valentín» ([https://www.youtube.com/watch?v=n7puqyrz\\_uo&t=21s](https://www.youtube.com/watch?v=n7puqyrz_uo&t=21s)), en el que explican los antecedentes latinos de la festividad dedicada a celebrar el amor. Pero un grupo bien definido y que aquí nos interesa especialmente es el de los vídeos en que Pascu y Rodri «destripan la historia» de algunos cuentos tradicionales infantiles. Hasta la fecha, han elaborado a su peculiar manera «Blancanieves», «La Bella Durmiente», «Aladino», «La Bella y la Bestia», «La Cenicienta», «La Sirenita» y «Caperucita roja».

La denominación general «Destripando la historia» que los autores dan a esta serie de vídeos cobra todo su sentido al atender a su contenido e intención, pues en ellos se trata de rastrear los aspectos menos conocidos de los cuentos tradicionales, incidiendo especialmente sobre aquellos detalles que, por escabrosos o absurdos desde nuestro punto de vista contemporáneo resultan más sorprendentes. De este modo, se «destripan» las historias que la modernidad y posmodernidad han depurado mediante la ocultación de los elementos conflictivos, y se ofrece una mirada divertida e irónica sobre esas versiones mucho más primitivas y menos políticamente correctas.

Veamos a continuación, brevemente, cuáles son los cuentos reelaborados hasta la fecha por Pascu y Rodri.

«La Bella y la Bestia». [https://www.youtube.com/watch?v=5JA07af\\_Qs&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=5JA07af_Qs&t=1s) Duración: 4:06. Publicado el 8 de marzo de 2017. De las numerosas versiones de este relato (cuyo motivo principal, la conversión de un humano en animal, ya aparecía en *El asno de oro*, de Apuleyo, s. II d.C.), Pascu y Rodri toman como modelo para su vídeo el relato de Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve, que publica su cuento de «La Belle et la Bête» en el volumen *La jeune américaine, et les contes marins* (1740).

«La sirenita». <https://www.youtube.com/watch?v=ucDGMr2Z3Lo&t=1s> Duración: 3:26. Publicado el 22 de marzo de 2017. El vídeo sigue el relato de Hans Christian Andersen (publicado en 1837, en Copenhague, en el volumen titulado *Eventyr, foralte for Børn, Første Samling Tredie Hefte*). El vídeo

de Pascu y Rodri no omite los detalles más escabrosos, pasados por alto en las versiones infantiles de la historia, como la archiconocida de Disney, a la que sin embargo hacen varios guiños (como el color de pelo de la protagonista). Así, se enfatiza el hecho de que, cuando Ariel adquiere su figura humana gracias a la Bruja del mar, sus antiguas espinas le causan sangrado y terribles dolores; del mismo modo, con ácida ironía, se presenta al héroe como un «niñato burgués» que en lugar de perro tiene esclavas que bailan para entretenerle.

«La cenicienta china». <https://www.youtube.com/watch?v=VzKNUgVlorw&t=22s> Duración: 3:35. Publicado el 19 de abril de 2017. De las muchas versiones del cuento de «La Cenicienta» que han llegado hasta nosotros (como las de Giambattista Basile, Perrault, los hermanos Grimm o Disney), Pascu y Rodri deciden tomar como modelo la versión china del relato, que se remonta a la dinastía T'ang (618-907 d.C.)

«Blancanieves rusa» <https://www.youtube.com/watch?v=0H89zyHxbFY&t=1s> Duración: 3:42. Publicado el 17 de mayo de 2017. El vídeo no presenta la historia popularizada por Disney; ni siquiera la versión de los hermanos Grimm (incluida en *Kinder und Hausmärchen*, de 1812), sino la que en 1833 elaborara Alexander Pushkin, «La princesa muerta y los siete bogatyr».

«La bella durmiente». <https://www.youtube.com/watch?v=2clTLh2wqcM&t=102s> Duración: 4:24. Publicado el 14 de junio de 2017. En este caso, Pascu y Rodri dejan de lado las versiones de Perrault y los hermanos Grimm, y se remontan a la primera versión escrita conocida de la historia, «Sole, Luna e Thalia», incluido en *Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille* (1635), más conocido como *Pentameron*, de Giambattista Basile.

«Aladdín». [https://www.youtube.com/watch?v=C\\_5BJU-k\\_n4](https://www.youtube.com/watch?v=C_5BJU-k_n4) Duración: 3:54. Publicado el 12 de julio de 2017. El vídeo recoge la historia que a comienzos del siglo XVIII fuera incorporada a *Las mil y una noches* por Antoine Galland. Este, al parecer, se la habría escuchado a un cuentista en Alepo. Hay en esta versión notables diferencias con la más conocida por el gran público, ya que la ambientación de los hechos no es árabe ni persa, sino que se sitúa en el lejano oriente, y además el protagonista cuenta con la ayuda de dos genios, el de la lámpara y el de un anillo mágico.

«Rapunzel». <https://www.youtube.com/watch?v=YzbCizaN8CE> Duración: 2:59. Publicado el 26 de julio de 2017. El vídeo relata la versión más conocida del cuento, la transmitida por los hermanos Grimm, revelando la motivación del extraño nombre de la heroína (*Rapunzel*, de *ruiponce*, el ve-

getal del que la madre tiene antojo y que será el causante de que la joven crezca encerrada en una torre por una bruja).

«Caperucita roja». <https://www.youtube.com/watch?v=fo9610Cj3k4&t=54s> Duración: 2:45. Publicado el 15 de noviembre de 2017. En este caso, se evitan las versiones más conocidas del cuento (la de Perrault y los hermanos Grimm), y en su lugar se rastrea una versión italiana mucho menos difundida, «La finta nonna» ["La abuela fingida" o "La falsa abuela"], recogida por primera vez por Italo Calvino en *Fiabe italiane* (1956).

Es notable el trabajo de documentación que hay detrás de estos breves vídeos que se han convertido en virales. Aunque Pascu y Rodri no mencionan sus fuentes, y aunque en ocasiones puedan basarse fundamentalmente en las entradas de Wikipedia correspondientes a cada uno de los cuentos (que, por cierto, están, en general, muy bien elaboradas), sus «historias destripadas» se atienen en todos los casos a las versiones primitivas o a variantes poco conocidas de cuentos que después han sido muy divulgados (y dulcificados) por la cultura popular de masas, los dibujos animados y la literatura infantil creada con fines educativos.

No es posible analizar aquí los mecanismos de humor desplegados por los autores, pero buena parte de ellos proceden del extrañamiento con que, desde una mirada aparentemente ingenua, se subrayan los elementos más turbios o desconcertantes de los cuentos. Así, por ejemplo, cuando el relato de «La Sirenita» se detiene sobre el hecho de que la protagonista solo salve del naufragio al joven príncipe y no a sus compañeros: «el barco se hundió y se hizo pedazos / y Ariel rescató al sensual mentecato / dejándole a salvo en un templo cercano / el resto de hombres murieron ahogados / y a Ariel le dio igual / lalalailala». O cuando se nos narra cómo el padre de Rapunzel decidió cambiar a su hija nonata por un puñado de ruiponces para su esposa: «Su marido va a intentar / robarle la hierba a su vecina / le pilló: — Eres un ladrón / te la doy a cambio de tu hija. / — Ehm, bueno, vale. / Y así la madre pudo comerse todos los ruiponces que quiso durante su embarazo / y sin dudarle ni un momento cuando nació la niña se la regaló a su vecina». O cuando al contar «La finta nonna» el lobo pregunta a Caperucita qué camino tomará para cruzar el bosque y llegar a la casa de su abuela, y se nos informa de que «Por alguna razón las únicas opciones eran un camino lleno de alfileres y otro lleno de agujas». En otras ocasiones, el humorismo procede de la introducción de anacronismos en el relato, como cuando en «La cenicienta china» el genio salido de la raspa de pescado embellece a la joven protagonista para que vaya al baile, regalándole «huala, vestido, hua, zapatos, hua pelfume flancés».

Lamentablemente, en estas citas se pierde el elemento musical de las narraciones, que es inseparable de ellas, pues la adecuación entre letra y música es uno de los grandes aciertos de estas canciones: así, en el ejemplo arriba citado, cuando se nos dice que a Ariel la muerte del resto de marineros «le dio igual», la frase coincide con uno de los momentos climáticos de la tonada, alegre y festiva, de manera que el contraste con el contenido siniestro refuerza el efecto humorístico.

A ello hay que añadir los dibujos que se suceden, esquemáticos pero de gran capacidad expresiva y cómica, y que complementan a la canción, de manera que se llega a establecer una relación a tres bandas entre letra, música y dibujo que rebasa lo iconotextual (incluso, a menudo se escriben breves textos que acompañan a los dibujos), de manera que puede hablarse con toda propiedad, en estos vídeos, de una gran densidad semiótica.

En los dibujos, además, se llevan a cabo frecuentes guiños a la cultura popular de los *mass media*, que en ocasiones interpretan cómicamente alguna parte de la letra. Así, por ejemplo, cuando en «La Bella Durmiente» se nos dice que Sol y Luna, los hijos paridos por Talía tras el beso del príncipe, «son cuidados por dos hadas / que allí se aparecen de la nada», los dibujos muestran a un hada «madrina» acorde con el imaginario clásico (joven alada con una varita mágica) y un hada «padrino», alado y con varita también, pero con la apariencia de Marlon Brando caracterizado de Vito Corleone...



**Imagen 1:** Captura de pantalla. Álvaro Pascual y Rodrigo Septién.  
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=fo9610Cj3k4&t=54s>

O cuando en «Blancanieves rusa» el dibujo de los siete *bogatyr* ("guerreros") muestra al personaje de Leónidas tal y como aparece en la película *300*, a Son Goku, Batman u Obi Wan Kenobi...



**Imagen 2:** Captura de pantalla. Álvaro Pascual y Rodrigo Septién.  
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=0H89zyHxbFY&t=89s>

A esto se añade que el propio canal de creación y transmisión de los vídeos pertenece a los *mass media* ofrecidos en red y en abierto, es decir, un canal auténticamente masivo de circulación de contenidos. Lejos de suponer un conflicto con la transmisión oral propia de la cultura tradicional en el pasado, estas nuevas condiciones de difusión funden lo tradicional con lo actual, lo popular con lo pop, y garantizan la continuidad del acervo folklórico de la única manera que esa continuidad puede darse, que no es la de una petrificación arqueológica, sino la de una mutación creativa y revitalizadora.

En definitiva, la reescritura de los cuentos tradicionales, que lleva mostrándose como un mecanismo de transmisión/renovación de estos desde sus orígenes y que ha dado como fruto, desde los años 70, un nutrido número de sub-versiones, continúa plenamente vigente en la literatura y en los medios audiovisuales, y tanto para receptores en edad infantil como adulta. Los frutos son nuevos; la raíz, tan antigua como la necesidad que el ser humano tiene de contar(se).

## BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (2011). *Extravío* 6 [Monográfico de la revista dedicado a: *El cuento de nunca acabar. Escrituras y reescrituras de cuentos tradicionales*]. Disponible en: <https://ojs.uv.es/index.php/extravio/issue/view/159>
- BACCHILEGA, Cristina (1997). *Postmodern Fairy Tales: Gender and Narrative Strategies*. Philadelphia (PA): University of Pennsylvania Press.
- . (2013). *Fairytales transformed? Twenty-First Century Adaptations and the Politics of Wonder*. Detroit (MI): Wayne State University Press.
- BALLESTEROS, Myriam (2009-). *Sandra detective de cuentos*. Imira Entertainment-TVE Episodios disponibles en: <http://www.rtve.es/infantil/series/sandra-detective-cuentos/>
- BECKETT, SANDRA L. (2002). *Recycling Red Riding Hood*. New York/London: Routledge. Detroit: Wayne State University Press.
- . (2008). *Red Riding Hood for All Ages. A Fairy-Tale Icon in Cross-Cultural Contexts*. Detroit (MI): Wayne State University Press.
- BELLORÍN BRICEÑO, Brenda V. (2015). «De lo universal a lo global: nuevas formas del folklore en los álbumes para niños». Tesis doctoral dirigida por la Dra. Teresa Colomer Martínez Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible en: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/311617/bvbb1de1.pdf?sequence=1>
- CARO BAROJA, Julio; TEMPRANO, Emilio (1985). *Disquisiciones antropológicas*. Madrid: Istmo.
- CARTER, Angela (1990). *The Virago Book of Fairytales*. Ilustraciones de Corinna Sargood. London: Virago Press.
- DÍAZ-CUESTA, José (2003). «Caperucitas multimedia». En Iñarrea Las Heras, Ignacio; Salinero Cascante, María Jesús (eds.). *El texto como encrucijada: estudios franceses y francófonos* vol. 1 Logroño: Universidad de La Rioja: 203-216.
- FABIANI, Anita (2011). «Dalla fiaba al romanzo. Nuove genealogie femminili in Caperucita en Manhattan di Carmen Martín Gaité». En Creazzo, Eliana; Emmi, Silvia; Lalomia, Gaetano (eds.) *Racconto senza fine per Antonio Pioletti*. Soveria Mannelli: Rubbettino: pp. 99-112.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina (1997). *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*. Oviedo: KRK — Universidad de Oviedo.
- GARCÍA PUENTE, María (2014). *Érase de nuevo una princesa: las reescrituras feministas de cuentos de hadas de la España del Tercer Milenio*. Tesis doctoral defendida en la Universidad de Kansas. Disponible en: [https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/23948/GarcaPuente\\_ku\\_0099D\\_13655\\_DATA\\_1.pdf?sequence=1](https://kuscholarworks.ku.edu/bitstream/handle/1808/23948/GarcaPuente_ku_0099D_13655_DATA_1.pdf?sequence=1)
- GONZÁLEZ COUSO, David (2010). Caperucita en Manhattan de *Carmen Martín Gaité*. Berriozar (Navarra): Cénlit.

- . (2014). «El tiempo de la incertidumbre. Notas para la lectura de *El pastel del diablo*, de Carmen Martín Gaité» *Espéculo* 52: 36-47.
- GONZÁLEZ MARÍN, Susana (2005). *¿Existía Caperucita Roja antes de Perrault?* Salamanca: Universidad de Salamanca.
- GOPEGUI, Belén (2015). *Te cuento... Las zapatillas rojas*. Fotografías de Clemente Bernad. Pamplona: Alkibla.
- GOYTISOLO, José Agustín (2009). *Poesía completa*. Ed. Carme Riera y Ramón García Mateos. Barcelona: Lumen.
- . (2014). *Cuentos para niños*. Ilustraciones de Juan Ballesta. Barcelona: Edebé.
- GUÀRDIA CALVO, Isadora (2007). «Tantas caperucitas como lobos». *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada* 2. Disponible en: <http://www.uv.es/extravio>
- GUTIÉRREZ, Carlos (1994). *Dejémonos de cuentos*. Valladolid: Aleagramma.
- GUTIÉRREZ VALENCIA, Cristina (2017). «¿Estas fábulas son imbéciles pero nada más? Ironía y ambigüedad en *Fábulas domésticas*, de Anibal Núñez» Disponible on line: <https://doi.org/10.17811/prep.3.2017.229-258>
- HERNÁNDEZ ÁLVAREZ, María Vicenta (2004). «Caperucita en Manhattan: Carmen M. Gaité al margen de Perrault». *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica* 13: 497-520.
- IRURZUN, Patxi (2014). *Te cuento... Caperucita roja*. Fotografías de Clemente Bernad, Pamplona: Alkibla.
- IZARD, Yolanda (2017). *Zambullidas*. Sevilla: Pez de plata.
- KARSDORP, Forger, et alii. MOMFER [Base de datos y herramienta de búsqueda de motivos folklóricos en la literatura, desarrollada por] <http://www.momfer.ml/>
- MESTRE, Juan Carlos; MONEDERO, Juan Carlos (2015). *Te cuento... La Cenicienta*. Fotografías de Clemente Bernad. Pamplona: Alkibla.
- MARTÍN GARZO, Gustavo (1999). *La princesa manca*. Madrid: Ave del Paraíso.
- . (2003). *Tres cuentos de hadas*. Madrid: Siruela.
- . (2013). *Una casa de palabras. En torno a los cuentos maravillosos*. México, D. F.: Océano Travesía.
- . (2014). *La puerta de los pájaros*. Madrid: Impedimenta.
- MATAS GARCÍA, Saray (2016). «Las reescrituras de los cuentos populares en la literatura infantil y juvenil». Trabajo de Fin de Grado dirigido por Carmen Encinas Reguero. Disponible en: [https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/20100/TFG\\_MatasGarciaSaray.pdf?sequence=2](https://addi.ehu.es/bitstream/handle/10810/20100/TFG_MatasGarciaSaray.pdf?sequence=2)
- MORALES LADRÓN, Marisol (2002). «Caperucita reescrita: *The Bloody Chamber*, de Angela Carter, y *Caperucita en Manhattan* de Carmen Martín Gaité». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* 45: 169-183
- NOGUEROL, Francisca (2001). «La metamorfosis de Caperucita». En Mattalía, Sonia; Girona, Nuria (ed.) *Aún y más allá. Mujeres y discursos*. Caracas: Excultura: 126-138.

- NÚÑEZ DE LA FUENTE, Sara (2017). *Tipología de personajes en la literatura infantil y juvenil de Castilla y León: Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo y Óscar Esquivias*. Tesis doctoral dirigida por M<sup>a</sup>. Pilar Celma Valero y Carmen Morán Rodríguez. Leída en la Universidad de Valladolid en 2017.
- ORENSTEIN, Catherine (2003). *Caperucita al desnudo*. Trad. Luis Noriega. Barcelona: Ares y Mares.
- ORTIZ, Lourdes (1988). *Los motivos de Circe*. Madrid: El Dragón.
- . (1988). «Alicia». En AA.VV. *Cuentos eróticos*. Barcelona: Grijalbo.
- . (2011). *Ojos de gato*. Madrid: Ediciones irreverentes.
- OVEJERO, José (2014). *Te cuento... La Sirenita*. Fotografías de Clemente Bernad. Pamplona: Alkibla.
- RHEI, Sofía (2014). *La calle Andersen*. Barcelona: La Galera.
- . (2016). *Róndola*. Barcelona: Minotauro.
- . (2017). *Piel de asno / Donkey Skin*. Madrid: Ediciones Nevsky.
- . (2017). *El pájaro de fuego / The Firebird*. Madrid: Ediciones Nevsky.
- ROSA, Isaac (2015). *Te cuento... El flautista de Hamelín*. Fotografías de Clemente Bernad. Pamplona: Alkibla.
- SÁNCHEZ GARCÍA, Sandra (2010). *La obra narrativa de Fernando Alonso. Una propuesta de renovación narrativa en la literatura infantil y juvenil española*. Tesis doctoral dirigida por Pedro César Cerrillo Torremocha y Santiago Yubero Jiménez. Universidad de Castilla-La Mancha.
- SENDINO, Juan (2002). *Cuerpo de blasfemia y otros cuentos*. Valladolid: Difácil.
- SILVA, Lorenzo (2017). *Tantos lobos*. Barcelona: Destino.
- SOLIÑO, M. E. (2002). *Women and Children First: Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*. Potomac (MD): Scripta Humanistica.
- STORRS, Anne-Marie (2014). «The Good Mirror: Individuation in the Fairy Tales of Carmen Martín Gaité», *Espéculo* 52: 22-35.
- TOLEDO, Inés (2005). «Rapunzel». En Gayol, José Ángel (ed.) *Nuevas maneras de contar un cuento*. Gijón: Libros del Pexe [Es monográfico de la revista *Reloj de arena*, 41-42]. 131-136.
- TORRES BEGINES, Concepción (2014). «Escrituras y reescrituras de los cuentos tradicionales: Ana María Matute y *El verdadero final de la Bella Durmiente*», en Maqueda Cuenca, Eugenio; Cremades García, Raúl; Molero Benavides, José Antonio (eds.). *Estrategias de aprendizaje lingüístico y literario*. Málaga: Universidad de Málaga. 142-160.
- . (2016). «De objeto de salvación a heroínas de su propia historia. La evolución de las princesas en la literatura infantil actual». *Didáctica: Lengua y Literatura* 28: 285-306.
- ZIPES, Jack (1994). *Don't bet on the Prince. Contemporary Feminist Fairy Tales in North America and England*. Aldershot: Gower.

## EL CUENTO INFANTIL Y LA WEB 2.0: DE LA EDUCACIÓN DEL GUSTO LECTOR AL APRENDIZAJE COLABORATIVO

HUGO HEREDIA PONCE  
*Universidad de Cádiz*

MANUEL FRANCISCO ROMERO OLIVA  
*Universidad de Cádiz*

EVA ÁLVAREZ RAMOS  
*Universidad de Valladolid*

### ESTADO DE LA CUESTIÓN

Preguntarse hoy en día por el estado de la Literatura Infantil (LI), pasa por revisar dos aspectos claves que han influido irremediabilmente en la concepción y el uso de la misma. Uno de ellos tiene que ver con el nacimiento del álbum ilustrado. La irrupción de la cultura visual estática es un fenómeno editorial bastante reciente. Tal y como reconoce Tony Medina (2014), la mención de álbum ilustrado a principios de la década de los noventa era todo un desafío y existía un gran desconocimiento dentro del sector. El nuevo milenio y el nacimiento de nuevas manifestaciones artísticas derivó en su afianzamiento.

Los nuevos modos de producir una cultura de masas, el lenguaje cinematográfico, la publicidad, etc., aportaron nuevos modos no sólo de recibir un mensaje, sino, sobre todo, de elaborarlo. En el álbum encontraríamos las aportaciones semióticas de los nuevos lenguajes, fundiéndose en una polifonía de significado. Que los primeros álbumes que instauran la revolución semiótica dentro de la comunicación infantil provengan de diseñadores publicitarios no es, creo, fruto del azar (Durán, 1999: 79).

La parte más llamativa de los álbumes ilustrados radica precisamente en el uso de esas estampas coloristas, «que pueden tener un profundo impacto en el resultado y en el éxito de una obra debido a la reacción emocional que provocan

en el observador» (Medina, 2014: 59). Este paratexto, en el sentido más genético (1989 y 2001), cobra entidad propia en la Literatura Infantil. El texto se ve ilustrado con una información extra o simplemente con un acompañamiento visual. En edades tempranas, la ilustración deviene en el elemento principal que decodifica la información. En todo caso, las imágenes suscitan interés en el libro, despiertan la curiosidad y redundan en una significación más amplia y en una experiencia lectora más plena. No obstante, parece muy adecuado mencionar, también, que el depauperado negocio editorial ha experimentado un resurgir amparado, entre otras cosas —la novela siempre ha sido una apuesta segura—, por la venta de libros infantiles (Gráfico 1). Los álbumes ilustrados se han convertido en uno de los elementos editoriales más demandados hasta llegar a convertirse muchos de ellos en piezas objeto de culto o en libros joya.



**Gráfico 1:** Porcentajes del sector literario infantil 2015. Elaboración propia.

El auge del álbum ilustrado corre de manera paralela al desarrollo e implantación de la expansión multimedia comunicativa. El fuerte empuje de los medios audiovisuales y el avance desbocado de la tecnología digital e internet han contribuido a reforzar y revitalizar el valor de lo visual en un mundo íntegramente icónico. Es, por tanto, obligatorio mencionar que los presupuestos sobre los que se asienta la sociedad de la información vienen amparados por la preponderancia que cobra el uso de la imagen (ya sea estática, ya sea dinámica) a todos los niveles, si bien es cierto que «visual representations are believed to have been part of human society for almost five thousand years»<sup>1</sup> (Graham, 1990: 7).

<sup>1</sup> «Se cree que las representaciones visuales han sido parte de la sociedad humana durante casi cinco mil años» [la traducción es nuestra].

El cuento de eminente carácter popular e indisolublemente adscrito a la oralidad no abandona en absoluto su identidad, sigue formando parte de ese patrimonio cultural verbal de la literatura tradicional. Los recursos audiovisuales permiten acceder a la fábula mediante otros lenguajes sémicos, muy semejantes a los orales: sonido, movimiento, color... Aquellos narradores que deambulaban por plazas y mercados narrando crónicas, contando sueños, dando sentido a los rituales de la vida (Centelles, 2011) se encuentran ahora más allá del cristal, al otro lado de una pantalla. Antes de intentar supeditar un soporte literario sobre otro, es, quizá, necesario reflexionar y comprobar los cambios que se produjeron entre la literatura oral y la escrita. Así:

The term «literature», presupposing the use of letters, assumes that verbal Works of imagination are transmitted by means of Writing and Reading. The expression «oral literature» is obviously a contradiction in terms. Yet we live at a time when literacy itself has become so diluted that it can scarcely be invoked as an aesthetic criterion. The Word as spoken or sung, together with a visual image of the speaker or singer, has meanwhile been regaining its hold through electrical engineering.

A culture based upon the printed book, which has prevailed from the Renaissance until lately, has bequeathed to us —along with its immeasurable riches— snobberies which ought to be cast aside. We ought to take a fresh look at tradition, considered not as the inert acceptance of a fossilized corpus of themes and conventions, but as an organic habit of re-creating what has been received and is handed on (Levin, 2003: XXXI)<sup>2</sup>.

Los medios de comunicación sociales (*Social media*) han alterado «la forma como se crean, se distribuyen y consumen los contenidos» (Vila Rosas, 2008: 51), pero estos cambios no repercuten en el sentido primigenio de

<sup>2</sup> El término «literatura», que presupone el uso de letras, supone que las obras verbales de imaginación se transmiten por medio de la escritura y la lectura. La expresión «literatura oral» es obviamente una contradicción en los términos. Sin embargo, vivimos en un momento en que la alfabetización misma se ha diluido tanto que apenas puede invocarse como un criterio estético. La palabra hablada o cantada, junto con una imagen visual del hablante o cantante, mientras tanto ha estado ganando aceptación a través de la ingeniería eléctrica. Una cultura basada en el libro impreso, que ha prevalecido desde el Renacimiento hasta hace poco, nos ha legado —junto con sus inmensurables riquezas— esnobismos que deberían ser desechados. Deberíamos echar un vistazo fresco a la tradición, considerada no como la aceptación inerte de un corpus fosilizado de temas y convenciones, sino como un hábito orgánico de recrear lo que se ha recibido y entregado. [La traducción es nuestra].

la literatura como manifestación oral, como comunicación directa y tradicional. En ambas situaciones el principal soporte es la voz y, si bien, la expresión corporal no está en todos presente, sí podemos hablar de un movimiento adscrito a dicha narración oral.

#### DE LO ANALÓGICO A LO DIGITAL

Los presupuestos sobre los que se asienta la web 2.0 modifican sustancialmente la interacción entre la persona y el contenido, así como las relaciones que se pueden establecer entre los usuarios. La web tradicional, también llamada web 1.0 (Sánchez Aguilar, 2012), se caracterizaba porque sus contenidos eran mayoritariamente estáticos y la comunicación se producía de manera unidireccional (Beiro de la Fuente, 2014). Carecía, por tanto, del carácter social adscrito a la web 2.0 (García Aretio, 2007) que tanto ha aportado a la nueva configuración de la sociedad contemporánea.

Los servicios de la Web 1.0 se caracterizan por brindar a sus usuarios una navegación pasiva, como consumidor de información, por los contenidos ofrecidos por el administrador, el autor o el editor del website; en cambio, existían una serie de servicios que habían ganado importancia por dar a los usuarios un rol profundamente participativo en la Web, esto es, permitían generar contenidos (García Peñalvo *et al.*, 2009: 6).

En la actualidad los internautas están sometidos a un continuo flujo de información y son, asimismo, gestores de la misma. Ya hicimos referencia a cómo la web 2.0 proporciona libertad y promueve un papel proactivo en los usuarios (Álvarez Ramos, 2015 y 2017), en la constante actualización de contenidos de la red, hecho que les obliga a gestionar los flujos de información y datos que tienen a su disposición (Maloney, 2007). Este papel proactivo adscrito a la web 2.0 nos lleva a hablar del usuario como «prosumidor» (Toffler, 1980), pues no se conforma con visualizar contenidos, sino que puede crear, compartir y modificarlos (Alexander, 2006).

Todas estas transformaciones afectan de forma directa al ámbito literario. El lector puede ahora disfrutar de múltiples formatos<sup>3</sup> y puede, asimismo, intercambiar información con otros muchos lectores de ámbitos, clases y

<sup>3</sup> Por poner algunos ejemplos, podemos mencionar los vídeo-cuentos, los libros interactivos, los cuentos o poemas musicados, los *draw my life*...

creencias diferentes: «Internet ha creado nuevas comunidades discursivas, roles de autor y lector, géneros electrónicos y formas de argot. Nos comunicamos de manera instantánea con todo el planeta, pero con una prosa nueva» (Cassany, 2006: 11). Y es, precisamente, esa comunicación proactiva lo que da sentido y consistencia a la web 2.0 representada aquí por medios sociales de comunicación como las Redes Sociales (RR. SS.) y los Cuadernos de bitácora: «El hombre electrónico<sup>4</sup> [...] se ha sumergido en una nueva forma de conocimiento, lejos de su habitual experiencia ligada a la página escrita» (McLuhan y Powers, 1993: 29-30).

Los medios sociales no representan un cambio radical tecnológico, sino que más bien estamos hablando de una nueva «actitud de colaboración y participación de las personas para proporcionar mejores datos, nuevos servicios y aplicaciones on-line» (Flores Cueto *et al.*, 2009: 1). Pueden asemejarse a los conocidos ‘sociogramas’: un conjunto de puntos que representan a personas unidas a través de líneas que suponen ciertas relaciones. Las relaciones siguen siendo las mismas, los canales, sin embargo, han cambiado y la proyección de lo vertido es proporcionalmente mayor (Gráfico 2).

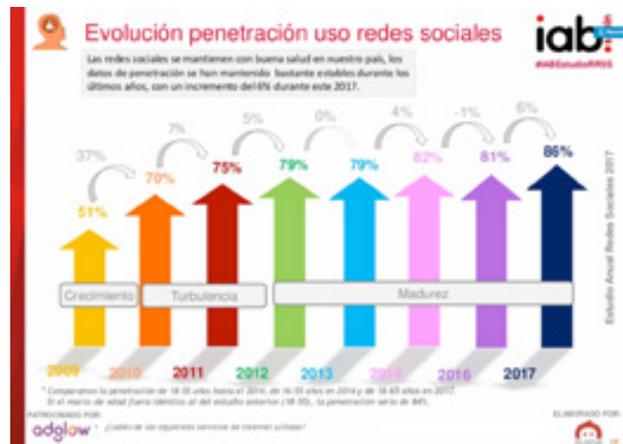


Gráfico 2: Evolución en la penetración de uso de las redes sociales. Fuente IAB, 2018.

<sup>4</sup> El concepto de hombre electrónico tratado por McLuhan es lo que posteriormente pasaría a llamarse ‘hombre digital’ (Negroponte, 1995).

Es decir, aquí, como en ningún otro sitio, puede hacerse patente la metáfora de red de redes. El alcance social que tiene cualquier información vertida en internet no encuentra parangón alguno en la sociedad analógica. Hecho que conlleva una elevada información (muchas veces considerada como tóxica).

#### COMPARTIR Y COLABORAR EN LA WEB 2.0: LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN SOCIALES

El nacimiento de las Redes Sociales (RR. SS.) se deriva de la irrupción de la web 2.0. Hacen su aparición en España al inicio del tercer milenio, revolucionan desde la raíz los tradicionales procesos de comunicación y flujo de información y representan una nueva forma de relacionarse entre sí a través de internet (Muñoz, Fragueiro y Ayuso, 2013). Ahora, las interacciones se llevan a cabo a distancia, con terceras personas, conocidas o desconocidas (Celaya, 2008), mediante Facebook, Twitter o Tuenti. Estas redes de carácter horizontal (De Haro, 2010) permiten la creación de grupos y la pluralidad de usuarios. Si tenemos en cuenta la definición dada por Boyd y Ellison:

We define social network sites as web-based services that allow individuals to (1) construct a public or semi-public profile within a bounded system, (2) articulate a list of other users with whom they share a connection, and (3) view and traverse their list of connections and those made by others within the system. The nature and nomenclature of these connections may vary from site to site<sup>5</sup> (2007: 211).

La Literatura Infantil, como otros muchos ámbitos, no se mantiene ajena a la expansión exponencial de las redes sociales, sino todo lo contrario. Contamos con una amplia variedad de perfiles personales que nacen con la intención de difundir, comentar y compartir experiencias en torno a la LI. El valor social de la red cobra aquí una sustancial importancia. Las RR. SS. hacen que los propios participantes controlen sus perfiles y de esta forma puedan construirlos subiendo información, vídeos, fotos..., aunque una de las acti-

<sup>5</sup> Definimos red social como un servicio que permite a las personas (1) construir un perfil público o semipúblico inmerso en un sistema delimitado, (2) organizar una lista de otros usuarios con los que comparte alguna conexión, y (3) ver y recorrer su lista de conexiones y las realizadas por otros dentro del sistema. La naturaleza de estas conexiones puede variar de un sitio a otro. [La traducción es nuestra]

vidades que más realizan es el intercambio de mensajes (IAB, 2017). Cobo y Romaní (2007) defienden el poder que tienen las redes como lugar de interacción entre grupos sociales, donde es factible conocer a otras personas que compartan los mismos gustos e intereses. Las de tipo generalista<sup>6</sup> ocupan un puesto prominente en la promoción y la creación del gusto lector. El depauperado ámbito editorial ha visto cómo llegar al gran grupo. Las redes sociales y los cuadernos de bitácora representan espacios abiertos donde llevar a cabo las más prometedoras y rentables labores de promoción editorial. Según el *Baremo de Hábitos de Lectura* (2018), las recomendaciones realizadas *online* (webs especializadas [31%], redes sociales, blogs y foros [19%]) se sitúan justo detrás de las prescripciones hechas por familiares (53%).



**Gráfico 3:** Porcentajes de recursos en la búsqueda de información o recomendación de libros. Fuente *Barómetro. Hábitos de lectura y compra de libros en España en 2017*.

<sup>6</sup> Celaya (2008) distingue entre redes generalistas (Twitter, Facebook, Tuenti, Instagram), especializadas (eBuga) y profesionales (LinkendIn).

La socialización permite compartir experiencias, crear grupos de trabajo (abiertos o cerrados) e intercambiar materiales. El que la interacción y la información sean colaborativas, incrementa la motivación de todos los miembros pertenecientes al grupo y permite, además, el desarrollo del pensamiento crítico, al estar en contacto con diferentes puntos de vista. Además «los recursos en línea de la Web 2.0 [...] se convierten en instrumentos que favorecen la conformación de redes de innovación y generación de conocimientos basadas en la reciprocidad y la cooperación» (Cobo y Romaní, 2007: 103). La literatura cobra así un valor social, puesto que las opiniones vertidas se tienen en cuenta tanto para bien como para mal. La web se convierte en un espacio de trueque informativo.

Su especial configuración facilita una permuta rápida de datos y opiniones y permite compartir materiales y experiencias. La principal finalidad es la de reseñar novedades, informar sobre el surgimiento de tendencias literarias concretas, afrontar un tema concreto a través de la literatura infantil u opinar sobre un libro en concreto. Aunque la mayoría de ellas son páginas personales, otras tantas están en manos de librerías o pequeñas empresas editoriales con un claro interés mercantilista.

En todo caso, el gusto lector se gesta y genera desde ellas. El usuario (padre, profesor), mediador en todos los casos, tiene acceso a un amplio repertorio de obras infantiles y lee (consume) guiado por el gusto de la masa, es decir, aborregado por lo que se impone en las RR. SS. Pueden concebirse, entonces, como un arma de doble filo: nunca ha habido mayor información y mayor acceso a las obras, pero la elección está sumamente mediatizada y, por ende, globalizada. Nos enfrentamos, pues, a un gusto homogéneo y compartido que interfiere de lleno en ese pensamiento crítico defendido anteriormente.

#### PARA CONCLUIR

Con esta breve reflexión hemos pretendido mostrar que no existen tantas diferencias entre la literatura analógica y la digital. Ambas se asientan en el poder de la imagen (al menos en cuanto al álbum ilustrado se refiere). La llegada de las nuevas tecnologías no ha de concebirse en detrimento de la literatura tradicional, sino más bien ha de entenderse como una revisión y revitalización de la misma. Cambian los lenguajes, el espíritu sin embargo se conserva. La interactividad adscrita a las nuevas tecnologías no hace más

que volver la mirada hacia la literatura oral y su carácter intrínseco, puesto que la oralidad cobra una especial importancia en la red.

El nacimiento y expansión de los medios sociales de comunicación ha permitido que la transmisión de la literatura sea de flujo constante y llegue a más usuarios. El carácter de la web 2.0 permite que el usuario comparta, cree y gestione la información. Es un ámbito perfecto, por tanto, para llevar a cabo el intercambio de experiencias lectoras. El diálogo social derivado de la especial configuración de las redes redundante en un mayor contacto comunicativo con un número ilimitado de usuarios que opinan y muestran sus gustos. Es un escaparate perfecto para mostrar las novedades literarias o el uso dado a antiguos cuentos tradicionales. Es un territorio idóneo para conversar y poner sobre el chat un amplio crisol de ideas. Pero, por otro lado, todo ello trae consigo una globalización ideológica que puede desembocar en una homogenización del gusto. De este modo, el pensamiento crítico alimentado por los medios de comunicación sociales, queda aquí, muchas veces, reducido a una mera opinión pública. El gusto lector parece ser dictado por lo que pautan las redes sin saber si lo hacemos por su verdadero valor literario o como meros consumidores sumidos bajo el poder de la mercadotecnia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALEXANDER, B. (2006). «Web 2.0: A new wave of innovation for teaching and learning?». *EDUCAUSE Review* 41 (2): 32-44.
- ÁLVAREZ RAMOS, E. (2015). «El lenguaje periodístico cultural: nuevas plataformas, nuevos paradigmas». *Ogigia. Revista Electrónica de Estudios Hispánicos* 17: 55-67.
- (2017). «Las TAC al servicio de la formación inicial de maestros en el área de Didáctica de la Lengua y la Literatura: herramientas, usos y problemática». *ReSed. Revista de Estudios Socioeducativos* 5: 35-48.
- BEIRO DE LA FUENTE, P. (2014). «La enseñanza de español y la web 3.0: una aplicación de la semántica en red». En CONTRERAS IZQUIERDO, N. M. (ed.), *La enseñanza del Español como LE/L2 en el siglo XXI*. La Rioja: Asociación para la enseñanza de Español como lengua extranjera. 151-160.
- BOYD, D. M.; ELLISON, N. (2007). «Social Network Sites: Definition, History, and Scholarship». *Journal of computer-mediated communication* 13 (1): 210-230.
- CASSANY, D. (2006). *Tras las líneas. Sobre la lectura contemporánea*. Barcelona: Anagrama.
- CELAYA, J. (2008). *La Empresa en la WEB 2.0*. Barcelona: Planeta.
- CENTELLES, J. (2011). «Tejiendo sueños, cuento a cuento». *Aula de Innovación Educativa* 207: 75-76.

- COBO ROMANÍ, C.; PARDO KUKLINSKI, H. (2007). *Planeta Web 2.0. Inteligencia colectiva o medios fast food*. Barcelona / México DF: Grup de Recerca d'Interaccions Digitals, Universitat de Vic. Flasco México. Disponible en web: <https://www.planetaweb2.net>
- DE HARO OLLÉ, J. J. (2010). *Redes sociales para la educación*. Madrid: Anaya multimedia.
- DURÁN, T. (1999). «Pero, ¿qué es un álbum?». En *Literatura para cambiar el siglo. Una revisión crítica de la literatura infantil y juvenil*. Salamanca: Fundación Germán Sánchez Ruipérez. 105-120.
- FEDERACIÓN DE GREMIOS DE EDITORES DE ESPAÑA (2018). *Barómetro. Hábitos de lectura y compra de libros en España en 2017*. Madrid: Federación de Gremios de Editores de España / Ministerio de Educación Cultura y Deporte.
- FLORES CUETO, J. J.; MORÁN CORZO, J. J.; RODRÍGUEZ VILLA, J. J. (2009). «Las redes sociales». *EDUTEC, Enlace virtual. Boletín electrónico de la Unidad de Virtualización Académica* 1: s. p.
- GARCÍA ARETIO, L. (2007). «Web 2.0 vs web 1.0». *Revista DIM: Didáctica, Innovación y Multimedia* 10: 1-8.
- GARCÍA PEÑALVO, F.; PINTO ESCRIBANO, J.; BABOT GUTIÉRREZ, I.; SUÁREZ GUERRERO, C.; PACHECO FONTÍNEZ, B.; LÓPEZ RODRÍGO, J. (2009). *Formación Web 2.0, SCOPEO Monográfico 1*. Disponible en web: <https://goo.gl/Ku2Kxw>
- GENETTE, G. (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Barcelona: Taurus.
- (2010). *Umbrales*. Madrid: Siglo XXI.
- GRAHAM, J. (1990). *Pictures on the page*. Sheffield: National Association for the Teaching of English.
- IAB (2017). *Estudio anual de las Redes Sociales 2017*. Disponible en web: <https://goo.gl/AjBDHv>
- LEVIN, H. (2000). «Preface». En LORD, A. B. *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts / London, England: Harvard University Press: XXXI-XXXIV.
- MC LUHAN, C.; POWERS, B. R. (1993). *Aldea Global*. Barcelona: Gedisa.
- NEGROPONTE, N. (1995). *Ser digital*. Buenos Aires: Editorial Atlántida.
- MALONEY, E. J. (2007). «What Web 2.0 can teach us about learning». *Chronicle of Higher Education* 53 (18): 26.
- MEDINA, T. (2014). «La importancia del diseño gráfico en el álbum ilustrado». *Peonza. Revista de Literatura Infantil y Juvenil* 109: 53-62.
- MUÑOZ, M.ª del M.; FRAGUEIRO, M.ª S.; AYUSO, M.ª J. (2013). «La importancia de las redes sociales en el ámbito educativo». *Escuela abierta: revista de Investigación Educativa* 16: 91-104.
- SÁNCHEZ AGUILAR, M. (2012). «Web 2.0 y educación matemática: posibilidad y desafíos». *Revista Iberoamericana de Educación* 3 (59): s. p.
- TOFFLER, A. (1980). *La tercera ola*. Bogotá: Plaza&Janés.
- VILA ROSAS, J., (2008). «El vídeo digital al servicio de la educación». *Comunicación y Pedagogía*, 225: 51-55.

ESCRITOS EN LA PIEL.  
TATUAJE E IDENTIDAD EN «LA ESPALDA DE PARKER»,  
DE FLANNERY O'CONNOR, *TATUAJE*, DE MANUEL VÁZQUEZ  
MONTALBÁN Y *BLINDSPOT*, DE MARTIN GERO

GUADALUPE ARBONA ABASCAL  
*Universidad Complutense de Madrid*

INTRODUCCIÓN

El tatuaje<sup>1</sup> es el resultado de la grabación en el cuerpo de una imagen, un texto o un icono. Se infiltra la tinta en las capas superiores de la epidermis, a la suficiente profundidad para que pueda verse a través de la transparencia de la piel; al mismo tiempo debe ser hecho de tal manera que sea indeleble y permanezca en el tiempo.

En los relatos que se consideran conjuntamente en este trabajo, el tatuaje ocupa el acontecimiento central de la historia (Arbona Abascal, 2008) y en él se apoyan el resto de las categorías de la narración. Con esta hipótesis, he seleccionado tres retablos notables, cuyo motivo ofrece posibilidades narrativas y visuales enormes. Se demostrará cómo, organizándose en formas narrativas diferentes, coinciden en ofrecer una relación problemática entre el personaje y lo que éste lleva tatuado. Las tres plantean los dos términos que reúne el tatuaje, es decir lo propio (la piel y el cuerpo depositario de las infiltraciones) y lo otro (la imagen, icono o texto que se hiende en la piel). Además, el motivo tatuado es, a su vez, una historia o su resumen. Lo que hace interesante el estudio comparado es poder descubrir cómo se producen las intersecciones entre quien protagoniza la historia y lleva un tatuaje —o tatuajes— y la historia —o historias— que se representan grabadas en el

<sup>1</sup> Dejo a un lado y para otra ocasión los tristes usos que del tatuaje se han hecho, es decir, esa costumbre degradante de marcar a una persona para reducirla a esclavo, criado o posesión; usos que solo pueden ser objeto de repulsa y condena.

cuerpo de cada uno de ellos. Es decir, atenderé a las formas de cruce entre dos historias: la del tatuado y la de lo tatuado.

En los tres casos, la función que resulta del maridaje entre cuerpo y tatuaje gira en torno a la búsqueda de identidad. El primero es «La espalda de Parker», de Flannery O'Connor. Escrito en 1964 y publicado póstumamente, es el último relato que escribió la escritora sureña, maestra del cuento norteamericano. El segundo es *Tatuaje*, se trata de una novela policíaca de Manuel Vázquez Montalbán. Perteneció a la famosa serie de Carvalho y se publica en 1974. Y, en tercer lugar, *Blindspot* es una serie televisiva americana, dirigida por Martin Gero en 2015.

Además de los dos rasgos que he mencionado, es decir, la centralidad del tatuaje y la relación entre mancha de tinta y protagonistas, las historias tienen otras características comunes que me sirven para ampliar el estudio que las agrupa. Las tres son relatos que se apoyan en formas culturales populares: el relato bíblico como *mythos* de la cultura sureña, la copla española y la narrativa de las series televisivas. Existe también en las tres un secreto que se quiere conocer, sobre el que se investiga o sobre el que se quiere llegar a saber el significado que contiene.

Lógicamente, al ser historias diferentes, cada una de ellas debe ser abordada según su singularidad. Así «La espalda de Parker» la estudiaré desde el punto de vista de la categoría narrativa del espacio, siendo que contiene una gran riqueza simbólica y a varios niveles comunicativos del «Deep Protestant South». La novela de Vázquez Montalbán, *Tatuaje*, permite un estudio a partir de los rasgos de la novela popular, en concreto la policíaca; cosa que nos permite revisar las fases de la investigación para llegar a desvelar los secretos de un asesinato. Mientras que el comentario sobre *Blindspot* ofrece una síntesis de varias formas narrativas populares que giran en torno al enigma de la multitud de tatuajes que marcan a la protagonista y, al mismo tiempo, superan lo policíaco.

«LA ESPALDA DE PARKER»

«La espalda de Parker» cuenta la historia de O. E. Parker, un vagabundo sureño, fascinado desde niño por los tatuajes. La obra se desarrolla en tres espacios fuertemente semantizados: un espacio geográfico (el sur de los EE.UU.), un espacio cultural («Bible Belt») y un espacio corporal (el cuerpo de Parker). La peripecia de Parker se desarrolla en el estado de Georgia, en

el entorno de la vida de las familias pobres blancas. Con catorce años, Parker ve a un hombre tatuado exhibiéndose en una feria y descubre que la vida y el cuerpo pueden colorearse con tatuajes. Quiere colores y vida para su cuerpo, por eso decide enrolarse en un barco para ganar dinero y llenarse el cuerpo de tatuajes. Desde el sur la historia se abre hacia horizontes más amplios: Parker persigue una ampliación de la experiencia y nuevos diseños con los que marcar su cuerpo. Se hace *tattoos* en muchos puertos, pero no logra calmar su insatisfacción, cada nuevo tatuaje le deja un poso de tristeza. Decide volver al sur. Se casa con una mujer protestante fundamentalista, ignorante y estricta, siguiendo una especie de repentino instinto. Los dos viven pobremente, en medio del hambre y la resignación.

El territorio de Parker es también cultural. La historia se desarrolla en la zona de los EE.UU. denominada el «Bible Belt», es decir, un lugar en el que las historias de la Biblia acompañan, ilustran o pervierten la vida cotidiana. Harold Bloom consideraba que el mayor acierto de la narrativa de la escritora era precisamente dar espacio a los relatos bíblicos, a su forma de transmisión con citas, recitados, advertencias, nombres, discusiones... y hacerlo a través del humor (Bloom, 2000: 55). La Biblia, en la pluma de la sureña, es por un lado fuente de comicidad porque la aplicación fundamentalista de la Biblia genera situaciones distorsionadas y grotescas; al mismo tiempo que ofrece la posibilidad de aperturas simbólicas. Los nombres secretos de Parker son bíblicos. Fue bautizado como Abdías Elías, nombres que le parecen tan ridículos que se los oculta a todo el mundo. Abdías significa: «Siervo de Yahweh» y Elías significa «Yahweh es Dios» o «Él es Dios». Parker parece llamado a servir a Dios cuando decide tatuarse un Cristo que bendice el mundo y se identifica con Dios cuando se lo tatúa en el lugar privilegiado de su cuerpo; pero por otro lado su vida es tan desbaratada y ridícula que roza el carácter de transgresión y pretensión absurda. Los nombres de su mujer también son bíblicos: Sarah y Ruth. Sarah es la mujer de Abraham y es la que se ríe de la promesa de Dios. El segundo nombre, Ruth, está en la genealogía del rey David porque se acostó con Boaz mientras espigaban e hizo posible el nacimiento del rey. La nueva Sarah americana aviva el deseo de Parker por Dios al inicio del relato, aunque de un modo grotesco y, al final de la narración, pega a Dios en el cuerpo de su marido. Es decir, cumple parcialmente la historia de Ruth —contribuir al plan de Dios— y la de Sarah —desconfiar de la promesa hecha a Abraham—. Además, en la historia hay constantes referencias a relatos populares de la Biblia: Jonás y la ballena, el

Buen Pastor, etc. El lenguaje está también cuajado de expresiones que hablan de esa porosidad de lo bíblico en la cultura popular. Sarah Ruth es la hija de un estricto predicador y piensa en términos bíblicos: infierno y paraíso, vanidad de vanidades, idolatría, el Juicio de Dios, etc. La imagen que en un principio Parker se quiere tatuar en la espalda es la de una Biblia, pero Sarah Ruth lo rechaza: le parece absurdo tatuarse una de mentira cuando ella ya tiene la de verdad. Probablemente la idea más importante y significativa para entender el sentido del relato, y del tatuaje final de Parker, es la concepción que se tiene en la Biblia de la imagen de Dios, es decir, el dilema de si a Dios se le puede ver o no. La representación de Dios está prohibida para los judíos del Antiguo Testamento, algo que en ciertas ramas del protestantismo fundamentalista se asume también. El origen de esta prohibición está en el miedo a los ídolos (Ex 32, 1, 34; Ex 20, 2-5) y sobre ello se advierte en la ley (Dt 4 12-13). Por otro lado, el profeta Isaías expresa su deseo de estar en frente de Dios y el Nuevo Testamento es la revelación de un hombre que dice que es Dios. Por eso, el relato de O'Connor tiene que ver con el debate entre la concepción bíblica de un dios al que no se puede ver y el deseo humano de que a Dios se le pueda encontrar. A través de esta historia extravagante, la aldea de los protagonistas se abre al mundo complejo y rico de dramas que presenta la Biblia.

El tercer espacio es el cuerpo de Parker. Hemos visto que el Parker adolescente se queda fascinado cuando ve por primera vez a un hombre tatuado en la feria. Le gusta el diseño intrincado y los colores brillantes, además del movimiento que la vida grabada crea en él. Por eso decide cubrirse el cuerpo con cosas (una concha, una baraja, un ancla, corazones...), nombres (el de su madre), animales (una serpiente, un águila, un halcón, una cobra), gente (la reina Isabel II y Felipe II). Busca color, movimiento y vida y se inquieta con cada nuevo tatuaje; ahora bien, cuando lo consigue, le llega la desilusión y la insatisfacción hasta que comienza a pensar en uno nuevo. En el relato, después de casarse con Sarah Ruth, se reserva la espalda para un tatuaje importante. Está tan obsesionado con lo que quiere infiltrarse que sufre un accidente como consecuencia de su distracción: se choca con el tractor, incendia un árbol y le despiden. En ese momento, como si se hubiese apoderado de él una revelación, decide tatuarse a Dios en la espalda. Cuando entra en la tienda de tatuajes, tiene que elegir entre muchas imágenes divinas: el Buen Pastor, un Jesús sonriente, un Cristo muerto, un cristo que dice «dejad que los niños se acerquen a mí»... Toma la decisión de tatuarse un severo y ca-

tegórico Cristo bizantino con ojos exigentes. La elección está precedida por la intuición de su gravedad, la toma delante de la imponente imagen que ve en el catálogo, conscientemente, pero sabe que es una opción arriesgada. Todo su cuerpo acompaña la seriedad de la iniciativa y el momento se describe como algo terrible, al mismo tiempo supone un mandato imperioso que se le devuelve la vida:

El corazón de Parker empezó a latir cada vez más rápido, hasta que pareció que rugía dentro de él como un enorme generador. Pasaba las páginas rápidamente, presintiendo que cuando llegara a la que tenía destinada recibiría una señal. Continuó pasando las páginas hasta que casi llegó al principio del libro. Desde una de ellas, un par de ojos lo miraron velozmente. Parker siguió pasando hojas rápidamente, y al momento se detuvo. Su corazón pareció pararse también; había un silencio total. Y el silencio habló tan claramente como si fuera un lenguaje real: VUELVE ATRÁS. Parker volvió al dibujo, la cabeza con aureola de un severo y categórico Cristo bizantino con ojos exigentes. Se sentó allí temblando; el corazón le empezó a latir de nuevo lentamente, como si un poder misterioso le estuviera devolviendo la vida (O'Connor, 2000: 255).

El tatuador tarda un día y medio en hacerlo: es un diseño complejo y caro. Al final de la historia, y a pesar del rechazo y la sorna del tatuador, de las burlas de sus amigos en el bar y de la ira de su mujer contra él, Parker ha obtenido los colores y el movimiento que buscaba. Si al principio del cuento, se describía el cuerpo de la siguiente manera: «El efecto no era el de un intrincado arabesco de colores, sino el de algo chapucero y fortuito» (O'Connor, 2000: 244), el último tatuaje responde a lo que buscaba, se ha hecho realidad y desde la epidermis ha llegado a su alma: «Inmediatamente sintió que la luz lo invadía, convirtiendo la telaraña de su alma en un perfecto arabesco de colores, un jardín de árboles, pájaros y animales» (O'Connor, 2000: 263). Con ello recuerda también su nombre y así, al volver a casa mientras espera a que su mujer le abra la puerta, lo pronuncia por primera vez sin vergüenza: «Abdías». Si decía que el espacio corporal es significativo, nos podemos preguntar por esa parte del cuerpo que aparece en el título: la espalda. Desde luego es la zona del cuerpo humano más débil y vulnerable. Es la parte que busca el enemigo porque es la que alcanza con más facilidad un perseguidor. La trayectoria de Parker está descrita en los términos de una persecución por parte de Dios, Parker se siente mirado y seguido por la espalda. Además, la

espalda tiene un sentido bíblico. Los profetas son los siervos de Dios, como Abdías, el nombre de pila de Parker. Y la espalda es el lugar que Isaías describe como la parte que ofrece el siervo de Dios a los perseguidores (Isaías 50:4-7). Este texto nutre después lo que se cuenta en el Nuevo Testamento. En esta parte de la Biblia se llama a Jesús «siervo de Yahvé» y los relatos de la Pasión parten de los cantos del siervo sufriente. Jesús es flagelado en la espalda. A Parker su mujer le pega en la espalda. Pero además la palabra *back* en inglés tiene un sentido que se pierde en el español: *go back* significa ir hacia atrás, ir hacia el origen. Al final de la historia, Parker vuelve a su origen, pronuncia su nombre, descubre su dependencia original y llora como un niño: «Allí estaba él, el que se llamaba a sí mismo Abdías Elías, apoyado en el árbol, llorando como un bebé» (O'Connor, 2000: 265).

En esta historia, O'Connor concentra en el tatuaje el sentido de la cultura popular bíblica sureña. Parker no descansa hasta que logra escribirse en la piel la historia que ha perseguido desde que era un adolescente, aún a costa de recibir el desprecio de todos. El relato nace del agradecimiento de la escritora por esas narraciones populares que, como un rico *humus*, le facilitan la creación del último cuento que escribe. Al valor de su cultura se refiere en su colección de ensayos, titulada *Mystery and Manners*:

en el sur también la conocen los ignorantes, y ese *mythos* que los pobres tienen en común es el bien más precioso del escritor. Cuando los pobres tienen una historia sacra en común, mantienen lazos con lo universal y lo sagrado, y esto permite realzar el sentido de cada una de sus acciones y contemplarlo a la luz de la eternidad. El escritor que contemple el mundo bajo esta luz estará muy agradecido si ha tenido la fortuna de recibir el legado del sur, porque aquí creer todavía es creíble, aunque no pueda resultar admirable para la mentalidad actual (O'Connor, 2007: 207).

#### TATUAJE

*Tatuaje*, de Manuel Vázquez Montalbán, es una novela policíaca, que es, según Chesterton, «la más temprana y única forma de literatura popular en la que se expresa cierto sentido poético de la ciudad» (Chesterton, 1992: 4). En la novela del español, Barcelona y Ámsterdam son pintadas a la luz de un narrador enamorado de estas ciudades, de sus vidas secretas y sus más ocultas pasiones. *Tatuaje* se publica por primera vez en 1974. Lo hace su amigo y editor barcelonés Batlló, con poco éxito hasta que dos años más tarde lo

hace de nuevo la editorial Planeta. Es la segunda novela en la que aparece el personaje investigador Pepe Carvalho, de la serie que alcanzó enorme fama y contó con el aparato publicitario y de difusión de la editorial. *Tatuaje* fue adaptada al cine por Bigas Luna en 1976, es decir, apenas dos años después de la primera edición. Posteriormente, y basándose en otras novelas de este personaje, se ha filmado y emitido una serie de TV inspirada en el peculiar detective (1972-2004). Digo peculiar porque la combinación de las singularidades de esta figura se ha convertido en un referente de la cultura popular, más allá de los títulos entre los que se reparten sus aventuras. Vázquez Montalbán le ha concedido una serie de rasgos que lo singularizan. Se presenta como ex-agente de la CIA y comunista decepcionado; hombre culto que se calienta quemando libros; sibarita en la comida y gran gourmet, convive con una prostituta; es viajero infatigable y a la vez que un sentimental burgués catalán. Estos rasgos contradictorios se aúnan en la intuición que le caracteriza. Carvalho actúa desde una especie de distancia, la de su excentricidad que lo convierte en un singular héroe popular; por otro lado, sus averiguaciones nacen de la cercanía con los hombres y mujeres, no se asusta de sus vicios, ni de sus miedos, ni de sus pasiones. Así, los casos que resuelve hallan un gran aliciente en el modo en el que el investigador se involucra con los ambientes de la ciudad y en cómo se sumerge en ellos. El acierto de Carvalho se fundamenta en este saber que le concede su carácter exquisito y cultivado y, al mismo tiempo, su cercanía cordial hacia todas las situaciones humanas. La inmediatez con la que se acerca a cualquier ambiente y la comprensión que tiene por el drama humano, sea cual sea, hacen del investigador una figura muy cercana.

Es posible relacionar esta serie de rasgos del personaje, Pepe Carvalho, por el que se buscan sus novelas, con la modalidad de novela policíaca que logra. Me refiero a lo que se ha llamado el mestizaje cultural de sus narraciones, en las que el personaje atiende de igual manera a una forma popular de realización de la cultura como a otra selecta. En la novela que nos ocupa aparecen dos formas populares claves para el planteamiento del relato: un tatuaje en un cadáver y una copla. En la novela *Tatuaje*, el caso se plantea cuando en una playa de Barcelona aparece en el mar el cadáver de un hombre alto y rubio «como la cerveza», con un tatuaje en la espalda en el que se lee «He nacido para revolucionar el infierno». Es imposible su identificación por las facciones del rostro: la cara se la han comido los peces. El tatuaje se convierte así en la pista fundamental para la investigación. Los rasgos de

altura y color de pelo son otra pista. El propietario de una peluquería contrata a Carvalho para que averigüe la identidad del ahogado. Siguiendo la pista del tatuaje, Carvalho empieza a moverse por los bajos fondos de Barcelona. Sus pesquisas le llevan a Ámsterdam, ciudad de la que guarda muchos recuerdos de la etapa en la que trabajó como agente de la CIA. En Ámsterdam descubre la identidad del muerto, vuelve a Barcelona, se lo dice al dueño de la peluquería, pero Carvalho, insatisfecho y curioso, decide ir más allá e intentar aclarar ¿cuál es la historia del ahogado?, ¿por qué o por quién murió? y ¿quién le mató? En la solución del caso se unen los dos elementos populares: el tatuaje y la copla homónima, cantada por Conchita Piquer<sup>2</sup>. Veamos cómo funcionan. El tatuaje es el motivo que lleva al investigador a la copla porque, como se vendrá a saber, el hombre tatuado se parece al protagonista de la historia cantada. La historia que contiene la copla es a su vez el relato de dos historias de amores no correspondidos. De la combinación de tatuaje y copla nace la resolución del misterio. Colmeiro considera que:

en este proyecto novelístico, se combinan en forma de collage una variedad de géneros literarios y subliterarios, cultos y populares, estilos y lenguajes de la más variada procedencia, tamizados todos ellos críticamente, con los cuales el autor crea un gran mosaico a manera de crónica intrahistórica de la sociedad contemporánea (Colmeiro, 1989: 11).

<sup>2</sup> TATUAJE «Él vino en un barco de nombre extranjero./Lo encontré en el puerto un anochecer./ cuando el/ blanco faro sobre los veleros/ su beso de plata dejaba caer./Era hermoso y rubio como la cerveza./ el pecho tatuado con un corazón./ En su voz amarga había la tristeza./ doliente y cansada, del acordeón./ Y ante dos copas de aguardiente/ sobre el manchado mostrador./ él fue contándome entre dientes/ la vieja/ historia de su amor./ Mira mi brazo tatuado/ con este nombre de mujer./ Es el recuerdo de un pasado/ que nunca más ha de volver./ Ella me quiso y me ha olvidado./ en cambio yo no la olvidé./ y para siempre voy marcado/ con este nombre de mujer./ Él se fue una tarde con rumbo ignorado/ en el mismo barco que lo trajo a mí./ pero entre mis labios se dejó olvidado/ un beso de amante que yo le pedí./ Errante lo busco por todos los puertos./ a los marineros pregunto por él./ y nadie me dice si está vivo o muerto/ y sigo en mi duda buscándolo fiel./ Y voy sangrando lentamente./ de mostrador en mostrador./ ante una copa de aguardiente/ donde se ahoga mi dolor./ Mira tu nombre tatuado/ en la caricia de mi piel./ a fuego lento lo he marcado/ y para siempre iré con él./ Quizás ya tú me has olvidado./ en cambio yo no te olvidé/ y hasta que no te haya encontrado/ sin descansar te buscaré./ Escúchame, marinero./ y dime qué sabes de él./ era gallardo y altanero/ y era más rubio que la miel./ Mira su nombre de extranjero/ escrito aquí, sobre mi piel./ Si te lo encuentras, marinero./dile que yo muero por él» (López-Quiroga y Miquel, de León y Arias de Saavedra, Rodríguez Gómez, 1941).

Es un collage que recurre a dos motivos populares para llegar a averiguar quién es el asesinado, quién lo asesinó y por qué fue asesinado. Además, la obra trae un desenlace inesperado que corrobora el final de la copla. Así se ordenan los enigmas. El primero, como se ha dicho, consiste en la averiguación de quién es ese hombre sin rostro. A través de las informaciones del tatuador, Carvalho llega a saber quién es. Se llamaba Julio Chesma. Era de Puertollano, provincia de Ciudad Real. Ahora bien, con la resolución de la primera incógnita, lo que se desinfla es el exotismo del personaje. El contenido del tatuaje «HE NACIDO PARA REVOLUCIONAR EL INFIERNO» con connotaciones revolucionarias le lleva a buscar entre los círculos de rebelión política. Pero también esta pista se deshace. El infierno es el de la droga y su tráfico con el que el muerto estaba implicado. Pero hay un enigma previo que le hace preguntarse al investigador, se trata de la persona que le ha pedido que averigüe el caso: el dueño de una peluquería de barrio. Carvalho percibe, y así lo deja caer en varias ocasiones, que había un desnivel evidente entre el caso y el encargo. Por eso:

las motivaciones del señor Ramón se habían convertido ahora en el centro del enigma. Un hombre está dispuesto a pagar cien mil pesetas por comprobar simplemente la identidad de un ahogado, identidad que habría podido descubrir recurriendo a la policía. Pero al señor Ramón no le interesaba dar la cara ante la policía y no conocía a nadie que pudiera acudir a esa fuente sin riesgos. Carvalho había hecho cuestión personal el completar el recorrido del cuerpo de Julio Chesma (Vázquez Montalbán, 1997: 113).

El tatuaje le ha llevado a conocer la identidad del cadáver, su olfato le hace saber que no está ahí el final de la cosa. Es a partir de ese momento cuando se cruza la historia de la copla: una mujer que espera el regreso de Julio Chesma. Así Carvalho va conociendo a las mujeres de Chesma hasta dar con la que le esperaba:

No. No era aquella tampoco la mujer que espera sobre cansados mostradores el retorno del joven marino tatuado en el pecho con un corazón. Carvalho estaba convencido de que aquella mujer existía en la vida de Julio Chesma y que no era la literaria y teatral viuda Salomons ni la jugadora Teresa Marsé. En alguna parte, no sabía dónde, antes o después de que Chesma iniciara el camino hacia la muerte, una mujer había quedado impresionada para siempre por su vitalidad, por su fuerza. Carvalho no sabía si tenía aquella fijación por

la canción en sí o si debía agradecerse a su instinto. Un hombre como Julio Chesma no podía sentirse satisfecho con una mamá neurótica como la viuda o con una compañera de tenis como Teresa Marsé. Necesitaba alguien que comulgara a fondo con la rebeldía del comunicado del tatuaje. Aquel tatuaje iba dirigido a alguien que se había tomado en serio la vida de Julio Chesma (Vázquez Montalbán, 1997: 156-57).

En las pesquisas siempre se cruza el tatuaje. Y así es cómo se resuelve el caso, en la intersección entre lo que canta la copla (se refiere a él) y la destinataria de lo que dice el tatuaje (es ella la que comprende que él revoluciona el infierno):

«Él llegó en un barco de nombre extranjero, le encontró en el puerto al anochecer...» Era el amor con un extraño «rubio y alto como la cerveza», «el pecho tatuado con un corazón». Julio había encontrado en Queta por primera vez una mujer psicológicamente inferior que no le daba cultura ni vivencias nuevas, que simplemente le pedía comunicación, solidaridad, incluso enriquecimiento personal que él podía darle, y misterio de juventud y lejanía que el señor Ramón tenía definitivamente muerto y enterrado. Para esa mujer tenía sentido el tatuaje, era el «slogan» de su vida, un remate de confidencias en aquella cama con dosel, extraña a ambos, en la que el largo recorrido entre la pobreza y la nada propiciarían al hombre a conformar con una imagen y con palabras la rabia y la idea de su vida: «He nacido para revolucionar el infierno». Un lema que no había sido tatuado para la madura dama de Rotterdam redentora de autodidactas, ni para el pájaro carpintero Teresa Marsé picoteando en toda clase de árboles, ni para la Pomadas u otros colchones de alquiler (Vázquez Montalbán, 1997: 204-205).

Carvalho descubre el caso y haciéndolo ironiza sobre el desenlace: «—El muy imbécil había nacido para revolucionar el infierno y moría de una cornada» (Vázquez Montalbán, 1997: 218). Efectivamente, el tatuaje y la copla, convenientemente combinados, permiten descubrir el caso. Un caso que nace de la literatura, es decir de lo escrito en la piel de Julio Chesma y lo cantado en la copla de Rafael León. Y también es literatura lo que se combina en la historia policíaca de Vázquez Montalbán: «Me gustaba mucho la literatura, señor Ramón. Ahora sólo me gusta la literatura de carne y hueso y nuestro amigo era algo así como un héroe literario desaprovechado. Me limité, pues, a seguir las pistas encontradas y descubro a la mujer de la canción, a la auténtica mujer de la canción» (Vázquez Montalbán, 1997: 220).

La copla, traída al final, en el desenlace, torna a traer la nostalgia de dos amores imposibles, dos amores truncados, dos amores trágicos. Por eso, la novela termina poniendo a los lectores delante del pensamiento de Carvalho: «De pronto recordó que la canción terminaba diciendo: "Escúchame marinero y dime: / ¿qué sabes de él? / Era gallardo y altanero / y era más rubio que la miel. / Mira su nombre de extranjero / escrito aquí sobre mi piel, / si te lo encuentras marinero / dile que yo muero por él"» (Vázquez Montalbán, 1997: 225-226).

#### BLINDSPOT

*Blindspot* es una serie de televisión estadounidense creada por Martin Gero y protagonizada por Jaimie Alexander y Sullivan Stapleton. Se estrenó el 21 de septiembre de 2015 por la cadena NBC. Consta de dos temporadas, la primera con 23 capítulos que se emitieron de junio de 2015 a mayo de 2016; la segunda consta de 22 capítulos que se emitieron de septiembre de 2016 a mayo de 2017. Es decir, las emisiones son semanales a lo largo de un curso y cada una consta de 41 minutos aproximadamente. La escena inicial de la serie es muy impactante. Se sitúa en Times Square, plaza emblemática en el corazón de Manhattan, cuando un policía que hace su ronda descubre una bolsa cerrada con un cartel en el que está escrito FBI. La plaza está abarrotada de transeúntes y con el bullicio habitual. El siguiente tiro de cámara es una Times Square vacía; la bolsa sospechosa y sin identificar ha despertado todas las alarmas y ha obligado a la policía a desalojar la plaza. En el centro la bolsa con cremallera hacia la que se acerca un miembro de las fuerzas especiales, ataviado con un buzo protector, y con un medidor de radiaciones. Alerta máxima. Pocos segundos después, la bolsa comienza a moverse, se abre la cremallera y del interior de la bolsa sale la pierna de mujer totalmente cubierta de tatuajes. Último tiro de cámara, la mujer se yergue y se descubre un cuerpo completamente tatuado, se encienden todas las luces de la policía que la deslumbran y la vemos retorcerse ante nuestros ojos confusa y desconcertada. De esta manera, se nos presenta la serie cuyo centro narrativo, como se puede imaginar, es el cuerpo de la protagonista. Hacia él convergen todos los elementos de la narración: el cuerpo tatuado de la mujer es el acontecimiento central de la historia.

En torno a él, se combinan varias fórmulas literarias que subyacen en los géneros populares. Me refiero a los que ha clasificado Cawelti como aque-

llos arquetipos que satisfacen las necesidades de diversión y evasión de un público lector/espectador. Cawelti distingue cinco tipos de fantasías morales que sustentan las fórmulas literarias más comunes: aventura, romance, misterio, melodrama y estados o seres extraños. Expondré brevemente los tipos, los rasgos que presentan para poder llegar a ver qué tipo de combinación o mestizaje de varias de ellas se realiza en *Blindspot*. La fantasía subyacente del relato de aventuras es la superación de obstáculos y peligros por parte de un héroe (individual o colectivo), que debe llevar a cabo una misión importante. Es el modelo más simple y antiguo y a él responden los relatos del oeste, los de espías y los bélicos. *Blindspot* presenta uno de sus rasgos porque el conocimiento del significado de los tatuajes coincide con el conocimiento y posterior impedimento de oscuras traiciones. De no ser descubiertas por el equipo capitaneado por Kurt Weller, investigador del FBI, los EE.UU. pueden llegar a ser destruidos y su gobierno reemplazado por el de una tirana, como se desvelará en los capítulos finales de la segunda temporada. La misión de Weller, con su equipo formado por Patterson, Reade y Zapata, es llevar a cabo una misión salvadora. El segundo tipo señalado por Cawelti es el del relato de romance, estructurado al hilo de una relación amorosa. La moral subyacente es la del amor triunfante. En *Blindspot* se desarrolla una historia de amor, la que aparece de forma enigmática al inicio, desde el momento en el que el tatuaje central de la espalda de Jane Do —la chica tatuada— es el nombre de Kurt Weller, es decir, el héroe que debe investigar el caso. La historia amorosa se complica cuando se descubre que el ADN de la mujer es el mismo que el de la compañera de juegos de la infancia de Kurt Weller. Niña desaparecida que ha dejado un trauma en la vida de Weller. La historia amorosa subyace a la trama y genera el juego de las aproximaciones y alejamientos entre los dos personajes. La tercera fórmula señalada por Cawelti es la que se desarrolla en los relatos de criaturas o estados extraños: los de ciencia-ficción, de fenómenos paranormales, de monstruos y de terror. No plantean una solución racional, sino la posibilidad de acercarse a lo extraordinario e incognoscible. Probablemente sea esta fórmula la más tangencial a la serie que estudiamos. Únicamente podríamos considerar que las perturbaciones a las que ha sido sometido el cuerpo de Jane: infiltraciones de tinta que señalan historias de violencia y horror, tanto como las perturbaciones anímicas y cognoscitivas, es decir, la pérdida de memoria y la manipulación de recuerdos, deseos, rasgos identitarios, etc., hacen de la protagonista una especie de «monstruo» o al menos un personaje inestable y enormemente

equivoco. La educación y el entrenamiento en el mal es tan terrible que, en muchas ocasiones, parece que no va a poder despojarse de su monstruosidad. En las fórmulas de misterio, cuarta forma de la clasificación de Cawelti, el elemento central es la investigación y descubrimiento de secretos ocultos, cuya revelación suele deparar algún beneficio para el personaje con quien se identifica el lector. La fantasía moral subyacente es la solución racional y deseable del problema planteado. Se cumple la definición de novela policíaca que considera Colmeiro como «toda narración cuyo hilo conductor es la investigación de un hecho criminal, independientemente de su método, objetivo o resultado» (Colmeiro, 1994:55). A esta fórmula se adscriben el relato policíaco clásico, según el modelo de Conan Doyle o Agatha Christie, donde el misterio es el elemento predominante. En *Blindspot*, la pregunta de la novela policíaca clásica, *whodunit* (¿quién lo hizo?), funciona y corre de diferentes formas a lo largo del relato. El espectador quiere saber quién ha tatuado a Jane, además en cada capítulo se descubre el significado de un tatuaje que ocupará el enigma de cada pieza y que vuelve a abrir la pregunta *whodunit* porque cada solución particular vuelve a apuntar al enigma completo. Se trata de un puzzle hecho de muchos acertijos. Pero al mismo tiempo cada enigma, que se corresponde con un fragmento del cuerpo de Jane, es un fragmento de la verdad que se quiere conocer. Gran parte del suspense que alimenta la tensión en la serie —especialmente en la primera temporada— reside en este juego entre el fragmento descubierto y la tensión por acercarse al misterio completo. Finalmente, retomando la clasificación de Cawelti, el melodrama es una estructura problemática porque combina elementos de las otras cuatro fantasías sin que parezca predominar ninguna. Sin embargo, cumple un fin claro: mostrar un mundo que presenta la violencia y la irracionalidad del mundo, pero que aspira desde estos males a ordenarse hacia una moral esencialmente buena. En esta categoría, incluye Cawelti los romances históricos, los culebrones, las historias de tribunales, agentes, abogados, médicos y otras profesiones y los relatos clásicos de gangsters. Desde luego *Blindspot* desata muchas fuerzas emocionales, a los niveles que hemos descrito, es decir, al nivel afectivo, al gusto por venir a conocer lo que se desconoce, al triunfo sobre una circunstancia adversa, a la aspiración al triunfo del bien y al morbo que provoca lo extraño.

En conclusión, siguiendo la clasificación y análisis de Cawelti es posible reconocer las facetas de la serie y su inserción en varias fórmulas de los relatos populares contemporáneos, los más leídos, los que aparecen en las

listas de los más vendidos. En este sentido, el carácter de mosaico que tiene la serie, en cuanto a la conjunción de varias fórmulas, se corresponde con la estructura del tatuaje mismo, que es una colección de acertijos concatenados. Más aún ese carácter complejo de las manchas de tinta ofrece un andamiaje para la organización externa de la serie, porque cada capítulo permite desvelar el significado de un enigma.

A los modos de adscripción de la serie a las fórmulas populares, cabría añadir un elemento de la narración que subyace a todos los demás y cuya presencia da tensión al resto. Se trata, como se puede adivinar, al problema de la identidad que se esconde en la multiplicidad de historias tatuadas. ¿Quién es Jane Do? ¿Cuál es su pasado? ¿Puede identificarse con Taylor Shaw, la niña desaparecida de la infancia de Keller? Esta pregunta, «Who I am?», es la que pronuncia Jane más veces y que no acaba de resolver porque «Each time that they are close to the answer, they failed». En este sentido, la pregunta se repite casi como un estribillo. Y es una pregunta que insiste en ese «I», es decir, en la unidad del yo que componen todas las historias tatuadas en el cuerpo.

#### CONCLUSIÓN

El problema de la identidad me acerca a una conclusión que reúne las semejanzas que he expuesto al inicio. Empiezo por repetir lo obvio, en las tres historias hay personajes tatuados, es decir, tienen historias escritas en la piel. Flannery O'Connor decía que la literatura es un arte encarnatorio (O'Connor, 2007: 83 y 137) por lo tanto que en el centro de las tres historias haya un tatuaje, quiere decir que los tres relatos contienen ya una primera metáfora de lo que es la literatura: una historia inserta en la vida. Además, en ellos se muestra plenamente que el descubrimiento de que lo que se ha escrito en la piel —o encarnado— es lo que dará el sentido del relato. En los tres casos los tatuajes remiten al interés de saber quiénes son los personajes. En la novela policíaca de Vázquez Montalbán y en la serie *Blindspot*, los tatuajes son las marcas de una identidad que se quiere descubrir, la identidad está dada, ahora hace falta venirla a conocer. En el caso de «Parker's Back», lo tatuado representa el término de la búsqueda del personaje, es decir, el tatuaje es la expresión de un proceso, no solo que se va conociendo si no que se debe hacer a lo largo de la historia. En la novela de Vázquez Montalbán, se deben reunir las cosas que convergen en la leyenda escrita en el cuerpo del

cadáver: copla, amores, viajes... para llegar a saber quién es y por qué murió el protagonista. En la serie de acertijos presentes en el cuerpo de Jane Do, hay un juego tenso que nos aleja y acerca al descubrimiento de su identidad. Lo que es interesante en la serie es ver cómo cada descubrimiento obliga al personaje femenino a decidir a quién pertenecer, a saber, al grupo terrorista que la ha educado y ha manchado cada espacio libre de su piel para construir en ella una trama que desafíe la historia o a la relación que vive con el equipo de Kurt Weller en el presente de la narración. El suspense de la historia se balancea en el ejercicio de la libertad que le obliga a decidir por una historia en la que ha sido educada o por lo que se le da en el presente con el equipo del FBI. En el caso del relato de Flannery O'Connor, Parker se hace a sí mismo los tatuajes, y en ese sentido se diferencia de los otros dos relatos, no hay misterio que descubrir. Ahora bien, la reserva de la espalda de Parker para tatuarse algo definitivo, genera cierta expectación y, sobre todo, apunta a la búsqueda de una imagen, el Pantocrátor, que conceda unidad a las partes, o lo que es lo mismo, una imagen que responda a su deseo completo.

A todo lo dicho solo quería añadir un comentario personal y es que vivimos en una cultura del tatuaje, cada vez es más frecuente ver a chicos con el cuerpo tatuado o con un tatuaje en algún lugar estratégico del cuerpo. Se los hacen por muchos motivos. En esta ocasión, quiero contar el caso de una universitaria, estudiante de Bellas Artes, que hace poco me decía que se había tatuado algo en el cuello porque tras haber andado tras muchas cosas necesitaba algo perdurable, algo escrito en la piel que dijese de sí misma. La búsqueda de la identidad es un motivo que no deja de estar en el centro de la cultura y al que buscamos dar cuerpo, para que se pueda dar fe de lo que se fue y se buscó.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. (1967). *Biblia de Jerusalén*. Bilbao: Declee de Brouwer.
- ARBONA ABASCAL, G. (2008). *El acontecimiento como categoría del relato. Las historias de José Jiménez Lozano*. Madrid: Arco Libros.
- BLOOM, H. (2000). *Cómo leer y por qué*. Barcelona: Anagrama.
- CAWELTI, J. G. (1976). *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: The University of Chicago Press.
- CHESTERTON, G. K. (1992). «A Defence of Detective Stories», p. 4 (citamos a través del volumen editado por Howard Haycraft (1992), *The Art of the Mystery Story*.

- Nueva York: Carroll & Graf Publishers, Inc., Nueva York. [Este artículo de Chesterton apareció por primera vez en 1902 en *The Defendant*.]
- COLMEIRO, J. (1994). *La novela policíaca española. Teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- . (1989). «La narrativa policíaca posmodernista de Manuel Vázquez Montalbán» (1989). *Anales de la literatura española contemporánea*, 14, 1/3, 11-32.
- GERO, M. (2015). *Blindspot*. Primera temporada. NBC.
- . (2016). *Blindspot*. Segunda temporada. NBC.
- VALERIO, Xandro; LEÓN, Rafael de; QUIROGA, Manuel (1941). «Tatuaje», Disponible on line en: <http://www.cancioneros.com/nc/11262/0/tatuaje-xandro-valerio-rafael-de-leon-manuel-quioga>.
- O'CONNOR, F. (2000). *El negro artificial y otros escritos*. Madrid: Encuentro.
- . (2007). *Misterio y maneras*. Madrid: Encuentro.
- VÁZQUEZ MONTALBÁN, M. (1997). *Tatuaje*. Barcelona: Planeta.

## LOS SUEÑOS DE LA BELLA DURMIENTE

ELISA MARTÍN ORTEGA  
*Universidad Autónoma de Madrid*

### INTRODUCCIÓN

*Los sueños de la Bella Durmiente* es el título de una de las versiones contemporáneas (Gattari, 2017) del cuento clásico de La Bella Durmiente. La autora hace referencia a uno de los momentos esenciales del relato: la elipsis que esconde el corazón de la historia, los cien años de tiempo detenido que la princesa dormida pasó inconsciente en su palacio. ¿Qué sucedió en ese lapso? El dormir, en la mayor parte de las versiones del relato, se presenta como una variante menor de la muerte, como una muerte de la que se puede regresar. De hecho, fue la última hada, la única que aún no había otorgado su don a la princesa recién nacida, la que transformó la maldición del hada malvada, enfurecida porque no había sido invitada al bautizo: la muchacha no moriría en la adolescencia tras pincharse en el dedo con el huso de una rueca, sino que permanecería dormida durante cien años. El dormir, así, se prefigura desde el primer momento como una pequeña muerte. De hecho, en una de las primeras versiones escritas que se conoce de esta historia<sup>1</sup>, «Sol, Luna y Talía», de *Il Pentamerone* (V, 5) de Basile, no se revela al inicio de la historia el contenido de la maldición, y el Rey, cuando ve a su hija desplomarse tras haberse clavado en el dedo una diminuta astilla de cáñamo, la da por muerta. Este es el resumen que hace Bruno Bettelheim de la parte inicial del relato:

<sup>1</sup> Un primer antecedente literario se encuentra en los capítulos XLVI y XLVII de las *Anciennes Chroniques d'Angleterre. Feits et Gestes du Roi Perceforest et des Chevaliers du Franc Palais*, novela francesa en prosa del primer cuarto del siglo XIV; y en la novela catalana en verso, también del siglo XIV, titulada *Hermano de alegría, hermana de placer*. Ver Camarena Laucirica, 1985: 259-278.

En el nacimiento de su hija Talía, un rey reunió a todos los sabios y adivinos del reino para que profetizaran su porvenir. Todos estuvieron de acuerdo en que la niña correría un enorme peligro por culpa de una brizna de lino. Para evitar este desgraciado accidente, el rey ordenó que, a partir de entonces, no entrara en el castillo ni lino ni cáñamo. Pero, un día, cuando Talía era ya una muchacha, vio a una anciana que estaba hilando junto a su ventana. La niña, que no había visto en su vida nada semejante, «se quedó maravillada por el modo en que bailaba el huso». Llena de curiosidad, tomó la rueca en sus manos y comenzó a sacar el hilo. Pero entonces, una diminuta astilla de cáñamo se le clavó en una uña e inmediatamente cayó muerta al suelo». Después de lo sucedido, el rey sentó a su hija sin vida en una silla de terciopelo, cerró la puerta del palacio y se fue para siempre intentando borrar, así, el recuerdo de su infortunio. (Bettelheim, 1977: 306).

El Rey abandona a su hija sin saber que en realidad estaba dormida. Y a partir de ese momento desaparece de la historia.

Las sucesivas reescrituras de La Bella Durmiente suelen pasar de puntillas por el tiempo de la espera, de la inconsciencia, del tiempo detenido, que se convierte en el centro silencioso del relato. Prestar especial atención a este momento conduce a una lectura particular de las versiones canónicas de Perrault y los hermanos Grimm, a las que se añadirá la de Basile; de las diversas interpretaciones que a lo largo del tiempo se han hecho de ellas, y de los cuestionamientos que desde la crítica feminista se han expresado en las últimas décadas; así como de las versiones y adaptaciones modernas, de las que se ha seleccionado un cuento infantil ilustrado (Gattari, 2017), una reescritura en verso (Mistral, 2014), y una obra de teatro infantil (Alonso de Santos, 1994).

### EL SUEÑO EN BASILE, PERRAULT Y LOS HERMANOS GRIMM

La construcción del relato alrededor de la imagen de una princesa dormida que despierta cien años más tarde gracias a su encuentro con un príncipe se la debemos, en su forma más extendida actualmente, a los hermanos Grimm. Ellos, con su peculiar genio narrativo, hicieron del sueño —de la protagonista y de toda la corte— el motivo fundamental de la historia, y dieron así pleno sentido al título del cuento. Pero dos versiones anteriores (además de otras muchas de tradición oral, de las que nos han llegado diversos testimonios,

y en cuyo análisis aquí apenas insistiremos<sup>2</sup>), la de Basile y la de Perrault, ofrecen un relato más heterogéneo, en el que se añade una segunda parte a la historia. Su interpretación, por tanto, no puede girar del mismo modo alrededor del elemento simbólico del sueño, que da paso, tras el despertar de la princesa, a una narración sobre la rivalidad entre dos mujeres.

El cuento de Basile «Sol, Luna y Talía» continúa del siguiente modo tras la caída en el sueño de la protagonista:

Algún tiempo después, pasó por allí un rey que iba de cacería. Su halcón voló hacia el castillo vacío, penetró por una ventana y no volvió a salir. El rey, persiguiendo al halcón, se acercó y recorrió el palacio desierto. Allí encontró a Talía como sumida en un profundo sopor, sin que nada pudiera despertarla. Su belleza le cautivó hasta el extremo de que no pudo evitar acostarse con ella; tiempo después, se fue y olvidó su aventura. Nueve meses más tarde, Talía, todavía aletargada en su sueño, dio a luz a dos niños, que se alimentaron de su pecho. «Un día, cuando uno de los bebés intentaba mamar, al no poder encontrar el pecho, se puso en la boca el dedo en el que Talía se había herido. Chupó con tanta fuerza que extrajo la astilla que estaba clavada en él, y Talía despertó de su profundo sueño».

Un buen día, el rey volvió a acordarse de su aventura y se encaminó hacia el castillo para ir a ver a Talía. Al encontrar a la muchacha despierta y con los dos niños, se sintió tan feliz que ya no pudo olvidarlos nunca más. Pero su mujer descubrió el secreto y, a escondidas, envió a buscar a los dos niños en busca del rey. Ordenó que los guisaran y que se los sirvieran a su marido. Más tarde mandó a buscar a Talía y planeó arrojarla al fuego, porque ella era la culpable de la infidelidad de su esposo. En el último momento, apareció el rey, quien empujó a su mujer a las llamas, se casó con Talía y se reunió de nuevo con sus dos hijos que, gracias al cocinero, se habían salvado. (Bettelheim 1977: 306-307).

Nótese cómo, en este caso, el encuentro entre el rey y la princesa dormida es fortuito, propiciado por el halcón. El palacio está desierto —Talía no ha arrastrado al resto de la corte a su sueño— y aparece ante él el cuerpo de la muchacha «como sumida en un profundo sopor». El caballero no sabe muy bien qué le ocurre —no hay leyendas que haya escuchado, ni ha llegado hasta allí en un acto de heroicidad buscando a una princesa dormida— pero queda cautivado por su belleza y mantiene relaciones sexuales con ella. Uno

<sup>2</sup> Ver Fernández Rodríguez, 1998: 19-34.

de los momentos más sorprendentes del relato es cuando, nueve meses más tarde, Talía da a luz a dos mellizos sin despertarse de su sueño. Los niños son capaces de sobrevivir porque encuentran el pecho de su madre lleno de leche: el cuerpo de la joven dormida ha sido capaz de sobrellevar un embarazo, un parto y la lactancia materna. Se trata de un estado, por lo tanto, muy alejado del de la muerte que había supuesto su padre: es un cuerpo que da vida. Se caracteriza, al mismo tiempo, por la inconsciencia y por la ausencia de envejecimiento. Seguramente sea este último el elemento mágico más relevante de la historia: no ya que la princesa permanezca viva e inconsciente, sino que por ella no pase el tiempo, y al cabo de cien años sea tan joven y hermosa como el mismo día en que se quedó dormida.

El rey, además, no es el responsable del despertar de Talía. Ni su fascinación, ni su beso, ni el hecho de que mantuviera con ella relaciones sexuales es suficiente para que abandone su sueño. Era necesario que la astilla saliera de su dedo, y eso solo lo consigue uno de sus hijos. Bruno Bettelheim interpreta este hecho subrayando los dones que los niños ofrecen a sus madres:

El hecho de que sea el bebé quien, al chupar el dedo de la madre, la devuelva a la vida, indica que el niño no es un receptor pasivo de lo que la madre le proporciona, sino que puede, también, ayudarla de forma activa. El ser alimentado por la madre hace posible que el bebé pueda revivirla, pero, a su vez, la muchacha no conseguiría despertarse a no ser por el niño. [...] El cuento comunica, tanto a los padres como al hijo, que el niño no se limita solo a recibir de su madre, sino que, también él, le ofrece satisfacciones. Evidentemente, ella lo trae al mundo, pero el pequeño añade una nueva dimensión a su vida. El retraimiento de la heroína, simbolizado por el prolongado sueño, toca a su fin cuando se da por completo a su hijo y este, al recibir de ella, la devuelve a un nivel superior de existencia: reciprocidad en la que el que recibe la vida da, también, vida. (Bettelheim, 1977: 316).

La segunda parte del cuento, a partir del momento en que la princesa despierta, desarrolla una historia centrada en la rivalidad entre Talía y la reina. El rey, tiempo más tarde, se acordó de su «aventura» y decidió visitar de nuevo el palacio. Allí encontró a Talía y a sus hijos ya despiertos, que le robaron el corazón. Su esposa descubrió su secreto y, llevada por los celos, decidió mandar matar y cocinar a los dos niños, y después a la propia Talía, para que, como venganza, se los comiera el propio rey. Pero el cocinero escondió a los niños y evitó la tragedia. El envío de un emisario para asesinar a

la rival y hacer entrega de su cuerpo, y el engaño de este último para salvar la vida de la muchacha y/o de los niños es un motivo común en los cuentos populares (piénsese, por ejemplo, en el caso de la madrastra de Blancanieves). El elemento del canibalismo, a su vez, se relaciona con las historias de ogros y brujas que devoran a los niños (Pulgarcito, Hansel y Gretel, etc.) La amenaza de ser comido puebla el imaginario infantil y es un símbolo recurrente del deseo de posesión del otro y de la crueldad materna.

Charles Perrault nos ofrece, en su clásica colección *Cuentos de antaño* (1697), una versión de La Bella Durmiente más reconocible para el lector actual, en la que se conservan fundamentalmente las dos partes que componen «Sol, Luna y Talía». La historia comienza con el deseo de tener hijos de unos reyes sin descendencia, siendo la esterilidad y su superación milagrosa o repentina otro motivo predilecto de los cuentos tradicionales. Tras el embarazo de la reina y el nacimiento de la princesa, tiene lugar la célebre escena del bautizo en el que las siete hadas buenas le ofrecen sus dones y un hada ofendida por no haber sido invitada pronuncia su maldición, aminorada inmediatamente después: «la princesa se atravesará la mano con un huso; pero, en vez de morir, caerá solo en un profundo sueño, que durará cien años, al cabo de los cuales vendrá a despertarla el hijo de un rey» (Perrault, 2010: 126). La profecía se cumplió cuando la princesa tenía quince o dieciséis años, y en este caso sí que resulta evidente, desde el primer momento, que no está muerta: «su desmayo no le había quitado los colores vivos de su tez: sus mejillas estaban encarnadas y sus labios parecían de coral; solo tenía los ojos cerrados, pero se la oía respirar suavemente, lo que indicaba que no estaba muerta» (Perrault, 2010: 117). El rey sólo pide que la dejen dormir tranquila. Y el hada que había aminorado el maleficio, al enterarse de lo ocurrido, corre a palacio y hace realidad la prodigiosa escena en que toda la corte cae en un profundo sueño. Su motivación es, en este caso, proteger el despertar de la princesa:

Como [el hada] era muy previsora, pensó que, cuando la princesa despertara, se vería muy apurada sola en aquel viejo castillo: veamos lo que hizo. Tocó con su varita mágica todo lo que había en el castillo (excepto al rey y a la reina): ayas, damas de honor, camaristas, gentiles hombres, encargados, mayordomos, cocineros, marmitones, galopines de cocina, guardias, porteros, pajes, lacayos. Tocó también todos los caballos que había en las cuadras, con los palafreneros, los grandes mastines de corral, y la pequeña Puf, la perrita de la princesa, que estaba a su lado encima de la cama. Apenas los hubo to-

cado, se durmieron todos para no despertarse hasta el mismo momento que su ama, con el fin de estar todos preparados para servirla cuando lo necesitara; los propios asadores, que estaban puestos al fuego llenos de perdices y faisanes, se durmieron, y también el fuego. Todo esto se hizo en un instante; las hadas no tardaban mucho en hacer su tarea. (Perrault, 2010: 128).

El recurso a la enumeración trata de subrayar el carácter general del hechizo, que atañe a hombres, mujeres, animales, e incluso al fuego, como imagen última de ese tiempo detenido. El hada no toca al rey ni a la reina, que son los únicos en envejecer y morir y no asisten por tanto al despertar de su hija. Entre las posibles explicaciones de este hecho cobra fuerza la de que Perrault necesitara una princesa huérfana, y no una heredera rodeada de su familia, para que fuera más marcada su dependencia del príncipe, su partida obligada al reino de este y su desamparo frente a su suegra en la segunda parte del cuento. Destaca también la importancia que adquiere en esta escena el hada madrina, personaje predilecto de Perrault, al que otorga un gran protagonismo en otros relatos como «Piel de Asno» o «Cenicienta» (por contraste con las versiones de los hermanos Grimm).

El hada, tras proteger el despertar de la princesa deteniendo el tiempo a su alrededor, salvaguardó su sueño haciendo crecer alrededor del castillo una vegetación insondable, que llegaba a cubrir su vista: «Nadie dudó que el hada hubiera hecho otra vez una de las suyas, para que la princesa, mientras durmiera, no tuviera nada que temer de los curiosos» (Perrault, 2010: 128). Conociendo la versión de Basile se podría pensar que Perrault hace un guiño al necesario cuidado que debe rodear a una bella muchacha dormida, por los peligros que podrían acecharla; y que esa sea precisamente la función de los pinchos y la maleza que la esconden y la encierran en su castillo.

Se produce entonces una elipsis temporal y, cien años después, entra en escena el príncipe: «Al cabo de cien años, el hijo del rey que reinaba entonces y que era de distinta familia que la princesa dormida, habiendo ido de caza por aquella parte, preguntó qué torres eran aquellas que veía por encima de un gran bosque muy espeso» (Perrault, 2010: 128-130). Se enfatiza en este pasaje el corte en la línea sucesoria tras morir los padres de la Bella Durmiente. El nuevo príncipe no tiene noticia de que allí haya un castillo y le llaman la atención unas torres sumergidas en el bosque. Al preguntar a varias personas, se encuentra con versiones contradictorias: un castillo encantado, habitado por un ogro, por brujas; y finalmente una princesa hechizada, que debería dormir durante cien años hasta que el hijo de un rey la despertara.

El príncipe, al oír esta última versión, olvidó el temor hacia las criaturas horrendas de las que antes le habían hablado, y decidió, poseído por un deseo irresistible, entrar en el palacio.

Conviene destacar que lo que conduce al príncipe hasta la habitación de la Bella Durmiente es un sueño casi inconsciente e irrefrenable: un deseo de lo desconocido. Es la atracción de lo ignoto la que le atrapa y le conduce hasta la princesa dormida; es la curiosidad por descubrir lo que está oculto, la misma que movió, por ejemplo, a la mujer de Barba Azul a abrir el cuarto prohibido. Los cuentos de hadas están llenos de estos personajes, tanto masculinos como femeninos, que desafían las prohibiciones y, llevados por su deseo, asumen riesgos y se adentran en lugares inexplorados.

El encuentro entre el príncipe y la Bella Durmiente está presidido por la fascinación y el temor:

Se acercó temblando y maravillado y se arrodilló a su lado. Entonces, como había llegado el fin del encantamiento, la princesa se despertó; y, mirándolo con ojos más tiernos de lo que una primera mirada puede permitir, dijo:

— ¿Sois vos, príncipe mío? Os habéis hecho esperar mucho tiempo.

El príncipe, encantado de aquellas palabras y más aún del modo de decir las, le aseguró que la quería más que a sí mismo. Sus razones resultaron desordenadas, pero por eso gustaron más. Poca elocuencia, mucho amor. Estaba más confuso que ella y no hay de qué extrañarse. A ella le había dado tiempo de soñar en lo que tendría que decirle, porque parece ser (la historia, sin embargo, no dice nada de esto) que el hada buena le había proporcionado el placer de soñar cosas agradables durante tan largo sueño. (Perrault, 2010: 131).

«El príncipe estaba más confuso que ella»: tal afirmación ahonda en la idea de que el tiempo que la princesa pasó dormida no fue un simple lapso temporal pasivo. En el caso de Basile, durante su inconsciencia Talía quedó embarazada, dio a luz y alimentó a sus dos hijos. Perrault elimina estos elementos; en el transcurso de los cien años del hechizo, la Bella Durmiente permaneció sola, inmóvil y dormida, nada le sucedió en principio. Pero tal idea queda en entredicho en este pasaje: «a ella le había dado tiempo de soñar en lo que tendría que decirle». Su preparación para el encuentro era muy superior a la del príncipe: ella sabía lo que se iba a encontrar, y poseía las herramientas para afrontar una situación tan sorprendente como impensada. Precisamente, el sueño es lo que permite pensar y explorar aquello que produce confusión y extrañamiento. La espera y el aislamiento conducen a un

tipo de conocimiento que acaba llevando al despertar, a la acción; que prepara precisamente para comprender la realidad. Perrault atribuye los sueños de la Bella Durmiente, una vez más, a su más caro personaje, el hada buena. Y el narrador hace una irrupción en el relato: «(la historia, sin embargo, no dice nada de esto)», que sirve para justificar la invención del propio autor, sus aportaciones personales al cuento tradicional. Se observa también, en estas frases, un asomo de distanciamiento y de ironía muy común en la obra del escritor francés.

Despierta entonces el resto del palacio, los enamorados se casan y el príncipe, por alguna razón desconocida, esconde a sus padres, los reyes, su matrimonio con la Bella Durmiente. Así como en la versión de Basile el ocultamiento tiene sentido al haberse producido un adulterio, Perrault presenta a un príncipe soltero que en principio no tiene ninguna razón para disimular su boda. Y es su madre, descendiente de una estirpe de ogresas, la que hace de antagonista de la princesa y desea comerse a su nuera y a sus nietos. Es posible que las convenciones morales de la época, y el gusto cortesano, dieran lugar a esta transformación de la historia, para que el príncipe no mantuviera relaciones sexuales ni tuviera hijos con la princesa antes de casarse, ni tampoco se describiera un adulterio. Sin embargo, dichos cambios restan coherencia a esta segunda parte del relato, de la que penden más hilos sueltos. Un poco más adelante, Perrault atribuye a las fundadas sospechas que el príncipe tiene sobre su madre la decisión de ocultarle el nacimiento de sus dos nietos, Aurora y Día:

La reina, para obligarlo a hablar con más claridad, le dijo varias veces a su hijo que en la vida había que pasarlo bien, pero él nunca se atrevió a confiarle su secreto; aunque la quería, la temía, porque era de raza de ogros, y el rey solo se había casado con ella por sus muchas riquezas; hasta decían bajito en la Corte que tenía las inclinaciones de los ogros y que, al ver pasar a los niños pequeños, le costaba todo el trabajo del mundo contenerse para no lanzarse sobre ellos; por eso el príncipe nunca quiso decir nada. Pero, cuando murió el rey, lo cual sucedió dos años más tarde, y él se vio dueño, declaró públicamente su matrimonio, y fue con mucha ceremonia a buscar a la reina, su mujer, a su castillo. Le hicieron una acogida magnífica en la capital, donde entró en medio de sus dos hijos. (Perrault, 2010: 133-134).

Así, es la muerte del padre y la subida al trono del príncipe la que precipita los acontecimientos. Lo que sucede a partir de entonces es muy similar a

la historia de Basile. El nuevo rey tiene que partir a la guerra, y su madre, al quedarse sola con la Bella Durmiente, pide a su mayordomo que cocine para ella a sus nietos, primero, y después a su nuera. Lo que la mueve, sin embargo, no es tanto el deseo de venganza —nótese que en «Sol, Luna y Talía» la mujer engañada pretende dar a su marido de comida a sus propios hijos, no comérselos ella—, sino sus inclinaciones de ogresa hacia la carne humana. El mayordomo esconde a los niños, y luego también a la muchacha, y cocina animales en su lugar. Justo cuando la suegra descubre el engaño y se dispone a asesinarlos lanzándolos a una cuba hirviente de sapos, víboras, culebras y serpientes, el príncipe regresa de la guerra y ella se suicida.

Esta segunda parte del cuento de la Bella Durmiente, ausente en la gran mayoría de las versiones actuales, se encuentra sin embargo muy presente en la tradición oral hispánica, a veces de forma completamente independiente del relato de la princesa dormida. Es el caso del cuento popular «Manzanahermosa», que se reproduce a continuación:

Fue un rey de la caza y le pilló una tormenta por la noche, y pidió cobijo en una casa que se encontró. Y se enamoró de una muchacha que vivía allí y se casó con ella. La mujer se llamaba Manzanahermosa. Pues se casaron y eran muy felices. Y entonces tuvieron un hijo y le pusieron Arias. Y al año o así, tuvieron otro y le pusieron Parias.

Y ya, tardar y tardar, pasaron seis o siete años y entonces la reina mandó llamar al marido; que qué le pasaba que no venía; y entonces le mandó decir que si no venía que iba a ir allí.

Total, que ya se despidió de la mujer diciéndole que se iba a hacer un viaje y que la dejaba un poco tiempo. Y, al despedirse, le regaló un vestidito de plata con campanitas de oro, todo el vestido.

De manera que ya llega al castillo. Y tenía este rey un cocinero muy bueno; le hacía la comida y le quería mucho. Pero, al comer, siempre hacía como unas cruces en la mesa; decía:

—Por Arias, por Parias, por Manzanahermosa, ¡quién los pudiera ver! —que era la otra mujer, y los hijos.

Y ya la mujer, la reina, que era muy mala, se escamó mucho y le dijo al cochero que por qué decía aquello. Y le contó cómo en la célebre cacería vio a una muchacha, que se enamoró, se casó con ella y que tenía un niño y una niña. Y ya, tan indignada se puso, que le dijo:

—No digas nada; vete con el coche y me traes al niño, al mayor.

Con que ya le trajo al niño y por la mañana le dijo al cocinero que lo matara y que se lo guisara a su padre, al rey. Pero al cocinero le dio lástima del

niño y lo escondió, y como la perra había tenido siete perritos, le mató cuatro y se los guisó a los cuatro; se los preparó y se los sirvió. Conque ya el rey volvió a hacer lo mismo:

—Por Arias, por Parias, por Manzanahermosa, ¡ojalá y pudiera verles!  
—Y dice— ¡Oye!, ¡qué tierna está esta carne!, ¡qué rica!, ¡qué rica! Anda, come, come —le decía a la reina.

—Yo no, no, no tengo gana, come tú; come, come, que de lo tuyo comes —y ella tan gozosa de pensar que se estaba comiendo a su hijo...

Conque ya, a los pocos días, pues le dijo al cochero que se fuera a por la niña. Hizo la misma operación: se la dio al cocinero, que la matara. Entonces el cocinero, los tres perros que quedaban, que ya eran mayorcitos, se los guisó. Y lo mismo:

—Por Arias, por Parias, por Manzanahermosa, ¡quién los pudiera ver!  
—Y... ¡qué rica!, ¡qué rica la comida!

—¿Te gusta?

—¡Riquísima, riquísima!

—Pues nada, come, come, que de lo tuyo comer.

Y ya, al cabo de un poco tiempo, le dice al cochero:

—Se ha terminado; vete a por la mujer y traétela.

De manera que fue y la dijo que la había mandado llamar su marido. Y se puso su vestido de plata con las campanillas de oro.

Conque ya llegó Manzanahermosa y, al ver que no estaba el rey, que no estaba su marido, dice:

—¿Para qué me ha llamado?

Dice ella, riendo:

—Porque se ha terminado ya tu matrimonio, vas a morir —y mandó preparar unas calderas de aceite hirviendo para matarla.

Y entonces ya, la pobre, cuando ya la fueron a echar a la caldera, dice:

—No quisiera estropear mi vestido —dice—, ¿me lo puedo quitar?

—¡Ah!, sí, estupendo, así lo gastaré yo, quitátele.

Conque ya empezó a quitarse el vestido, y empezaron a sonar las campanillas; dice:

—¡Ay, si yo pudiera ver a mi marido!

Y entonces él oyó las campanillas, y los lamentos; dice:

—Si yo diría que esa es la voz de Manzanahermosa. —Se asomó y la vio;

dice— ¿Cómo es que está aquí Manzanahermosa?

Y dice la reina:

—Porque se ha terminado, la voy a matar ahora.

Y dice:

—¿Y mis hijos?

—Te los has comido, cuando te gustó tanto la comida.

Vino entonces el cocinero corriendo, se puso de rodillas, le pidió perdón y dijo que no los había matado. Vinieron los niños...

—¡Papá!, ¡mamá! —abrazaos todo el mundo...

Y cogieron a la reina, a la primera mujer, y la metieron en el aceite hirviendo y la mataron; y ellos fueron felices. (Camarena Laucirica, 1985: 260-262).

La historia es muy similar a la segunda parte del cuento de Basile, «Sol, Luna y Talía», pero se omite cualquier referencia al tiempo que la protagonista habría pasado dormida previamente, por lo que difícilmente este relato puede ser considerado como una versión popular de La Bella Durmiente. De hecho, lo que apreciamos en los textos de Basile y Perrault es, desde un punto de vista estructural, la fusión de dos cuentos populares (ver Camarena Laucirica, 1985: 267-268).

Los hermanos Grimm, de hecho, así lo entienden, y eliminan de su relato la segunda parte. La narración concluye en el momento en que la princesa y el príncipe se casan, tras haber despertado toda la corte. El sueño mágico de la joven pasa a ocupar, de este modo, un lugar absolutamente central en la historia.

El desarrollo de la trama inicial es muy parecido al de Perrault, variando pequeños elementos —un sapo anuncia a la reina que su deseo de ser madre finalmente se hará realidad; aparecen trece hadas, doce buenas y una mala; el maleficio ocurrirá el día que la princesa cumpla quince años. El momento en que se queda dormida es uno de los clímax del relato:

Apenas había tocado el huso, se cumplió el conjuro y se pinchó con él en el dedo. En el preciso momento en que sintió el pinchazo, cayó sobre la cama que allí había y se sumió en un profundo sueño. Y el sueño se enseñoreó de todo el palacio; el rey y la reina, que acababan de llegar y habían entrado en el salón real, empezaron a dormir y toda la corte con ellos. Se durmieron también los caballos en el establo, los perros en el patio, las palomas en el tejado, las moscas en la pared, e incluso el fuego que chisporroteaba en el fogón se calló y se durmió, y el asado dejó de asarse, y el cocinero quería tirarle de los pelos al pinche, porque había tenido un descuido, lo dejó y se durmió. El viento se calmó y en los árboles delante de palacio no se movió ni una hoja más. (Grimm, 2006: 64).

El hada no aparece. Es el propio sueño de la Bella Durmiente el que arrastra con su fuerza al resto de los personajes, sin excepción ninguna. En

esta ocasión, los primeros en dormirse son sus padres, que ni siquiera parecen haber tenido tiempo de tomar conciencia de lo que le ha ocurrido a su hija, y con ellos el resto de los cortesanos. El detalle del fuego está de nuevo presente, cual representación absoluta del tiempo detenido.

El seto de espinos también crece como consecuencia de la caída de la princesa en el sueño, sin que haya ninguna otra causa, ni ningún otro personaje que intervenga: «Alrededor del palacio comenzó a crecer un gran seto de espinos que cada día se hacía más grande, y finalmente cubrió todo el palacio y creció por encima de él, de tal manera que no se podía ver nada de él, ni siquiera la bandera del tejado» (Grimm, 2006: 65). Surge a continuación la leyenda de La Bella Durmiente del Bosque, que se extiende por todo el país. Al contrario de lo que sucedía en la versión de Perrault, en que casi todos parecían haber olvidado lo ocurrido y el príncipe llega por casualidad hasta el castillo, en el cuento de los hermanos Grimm asistimos a la construcción del relato de la Bella Durmiente dentro de la propia narración: el lector parece tener entre las manos el mismo libro que llegó a oídos de los habitantes de la época, y que llevó a numerosos hijos de reyes a intentar la hazaña de llegar hasta donde dormía la princesa para quedar presos entre los espinos y morir de una muerte atroz.

El último pretendiente es advertido por un anciano de los peligros que acechan, pero afirma no tener miedo. No se le atribuye más valor que a los anteriores, no es el que consigue llegar hasta la Bella Durmiente porque posea cualidades especiales que faltaran a los demás: simplemente aparece en el momento adecuado, cuando ya han transcurrido los cien años y ha llegado «el día en que la Bella Durmiente tenía que despertar» (Grimm, 2006: 66). Las espinas del seto se transformaron en flores a su paso. Él observó la inquietante y asombrosa escena del castillo dormido y se adentró hasta los aposentos de la princesa:

Allí yacía ella, y era tan hermosa, que no pudo apartar la mirada, se inclinó y le dio un beso. Cuando la rozó con el beso, la Bella Durmiente abrió los ojos, se despertó y le miró dulcemente. Luego descendieron juntos, y el rey se despertó, y la reina y toda la corte, y se miraban unos a otros con ojos atónitos. Y los caballos se levantaron en el patio, los perros de caza saltaron meneando el rabo, las palomas en el tejado sacaron la cabeza de debajo del ala, miraron a su alrededor y volaron en dirección al campo; las moscas siguieron arrastrándose en la pared; el fuego en la cocina se enderezó y llameó e hizo la comida; el asado comenzó de nuevo a asarse, y el cocinero le dio al pinche

una bofetada que le hizo gritar, y la sirvienta desplumó al gallo. Y se celebró la lujosa boda del hijo del rey con la Bella Durmiente, y vivieron felices hasta el fin de sus días. (Grimm, 2010: 66).

Este es el final de la historia. Aparece por primera vez el beso del príncipe, que en lugar de retroceder ante aquella situación, temible y atractiva, se acerca a ella y con su gesto la despierta. Nótese que el despertar es una conjunción de la curiosidad del príncipe y del hecho de haber aparecido en el momento preciso, cuando había concluido la espera. El valor de la espera activa, como preparación a la vida, es uno de los elementos simbólicos más importantes del cuento.

En la versión de los hermanos Grimm, que se ha convertido en canónica, no hay segunda parte de la historia. Todo vuelve al principio: se restaura la felicidad inicial, también despiertan los reyes, y los cien años del hechizo se convierten en el lapso temporal que ha permitido que el amor se manifieste. El tiempo ha estado detenido, pero en ningún caso ha sido un tiempo transcurrido en vano. No hay en esta ocasión mención a los sueños de la princesa, como en la versión de Perrault, pero tampoco parece haber sorpresa por parte de la Bella Durmiente, misteriosamente preparada para ese despertar y su encuentro con el príncipe. De hecho, se dice abiertamente que los reyes y el resto de cortesanos se mostraron atónitos por lo ocurrido, pero no así la protagonista. La vida dormida de la princesa no es descrita por los hermanos Grimm, pero se intuye su huella en el modo en que el despertar lo devuelve todo a su lugar. El desencanto no es aquí sinónimo de decepción, precisamente por el valor de esa espera.

#### EL SUEÑO DE LA BELLA DURMIENTE Y LA CRÍTICA FEMINISTA

En las últimas décadas numerosos cuentos de hadas han sido puestos en tela de juicio por la crítica literaria feminista, aduciendo que se trata de historias que transmiten valores y estereotipos sesgados, y por tanto contribuyen al mantenimiento de los roles tradicionales femeninos y masculinos. No cabe duda de que la literatura contribuye a la conformación de imaginarios, tanto individuales como colectivos, y de que en el caso de la literatura infantil y juvenil esta función es aún más relevante por ir dirigida a un público cuyas estructuras mentales se encuentran aún en formación. Así, buena parte de tales críticas, de amplia difusión entre el público general, se han centrado en

la deconstrucción de las heroínas femeninas de los cuentos (Blancanieves, Cenicienta, Rapunzel, etc.), alertando de su carácter pasivo, su rivalidad con otras mujeres o su deseo encendido por encontrar el amor de un hombre que las rescate de su sufrimiento.

La Bella Durmiente y, más concretamente, los cien años de sueño mágico en los que estuvo sumida, ha recibido una atención privilegiada de este tipo de crítica. Tal y como argumenta Carolina Fernández Rodríguez: «De todos los cuentos maravillosos, el de La Bella Durmiente es con seguridad el que más claramente transmite un mensaje patriarcal al público lector. Lo hace, de hecho, desde el título mismo y empleando única y exclusivamente dos palabras: *bella* y *durmiente*, adjetivos ambos con los que se expresa lo que ha de ser, en esencia, la hija del patriarcado» (Fernández Rodríguez, 1998:12). Se trataría, según esta lectura, de un ejemplo extremo de la mujer pasiva que vive pendiente del deseo del otro y que, ante la imposibilidad de obtener satisfacciones reales, se refugia en el mundo de sus fantasías. La propia Simone de Beauvoir se refería del siguiente modo a los cuentos de hadas, y entre ellos a la Bella Durmiente:

Y así aprende la mujer que para ser dichosa hay que ser amada, y para ser amada hay que esperar el amor. La mujer es la Bella Durmiente del Bosque, Piel de Asno, Cenicienta, Blancanieves, la que recibe y sufre. En las canciones y en los cuentos se ve que el joven parte a la aventura en busca de la mujer; mata a los dragones y combate contra gigantes, pues ella está encerrada en una torre, un palacio, un jardín o una caverna, o encadenada a una roca, cautiva y dormida, y espera. Un día llegará mi príncipe... los refranes populares le insuflán sueños de paciencia y esperanza» (Beauvoir).

El sueño de la Bella Durmiente se convierte así en el paradigma del sometimiento de la mujer, por contraposición a la acción heroica del príncipe, que tiene un papel activo en la resolución de la historia. El tema de la inmovilidad de la mujer es también el elegido por Hélène Cixous a la hora de analizar el cuento. La escritora contrapone la actividad mental de la princesa, la fantasía o el sueño, lo que denomina «viaje metafórico», al viaje verdadero del príncipe, verdadero porque implica un desplazamiento real en el espacio. La compara con otras heroínas femeninas de mitos, cuentos y novelas:

Como Penélope y del mismo modo que Mary Bloom, la Bella Durmiente está circunscrita por un espacio muy concreto: su cama, la cámara en la que

yace, el castillo de sus padres. No le es posible trascender esos muros. A lo largo de los cien años que dura su encantamiento, la Bella Durmiente de numerosas versiones no permanece siempre igual, sino que se transforma profundamente: al comienzo del mismo es doncella virgen; posteriormente, es violada por el príncipe, perdiendo su condición anterior, y, al final, se convierte en madre. El largo viaje recorrido por la princesa desde su virginidad inicial hasta su postrera maternidad transcurre, sin embargo, en un espacio bien reducido: el de su lecho. (Cixous).

En efecto, los cien años que la Bella Durmiente permanece inconsciente no son como un abrir y cerrar de ojos; ocurren en ellos muchas cosas, por un lado en el mundo exterior, donde sigue transcurriendo el tiempo, y por otro en el mundo interior de la princesa y en la intimidad de su alcoba, en forma de sueños y de eventos y encuentros de tanta relevancia como la concepción y nacimiento de sus hijos, en el caso de «Sol, Luna y Talía». Es indiscutible, sin embargo, que la Bella Durmiente permanece inmóvil, y que toda su actividad pertenece al ámbito de lo metafórico, tal y como afirma Cixous. El elemento simbólico es, por tanto, crucial en la historia, y comprende la idea de la vida dormida, el valor reparador del sueño, de la espera, y otros elementos fundamentales como el beso, el espino amenazante, protector y envolvente que se abre para dejar pasar al príncipe en el momento adecuado, o el reconocimiento instantáneo del amado.

Sin embargo, cabría preguntarse en qué se fundamenta la superioridad del viaje real frente al metafórico. En este sentido, Cixous argumenta que tanto el logocentrismo como el falocentrismo se caracterizan por atenerse «a un sistema de oposiciones duales y jerárquicas en las que el polo más favorecido se asocia ulteriormente con el término "hombre", mientras que el que ocupa la posición de inferioridad está relacionado con la categoría "mujer"» (Fernández Rodríguez, 1998: 60-61). Algunas de estas oposiciones son Actividad/Pasividad, Cultura/Naturaleza, Cabeza/Emociones, Logos/Pathos, Historia/Naturaleza, Acción/Pasión (Cixous, 1986: 63-64). La crítica francesa aboga entonces por una reescritura de las historias y cuentos de hadas que terminen con esta dualidad y con la alianza entre el patriarcado y la filosofía y la literatura occidentales (el logocentrismo y el falocentrismo). La metáfora que la autora utiliza para referirse a este despertar está directamente tomada del cuento de la Bella Durmiente. Tal y como explica Carolina Fernández Rodríguez:

Esas nuevas mujeres aparecen descritas a modo de bellas durmientes que hubieran pasado todas sus vidas sumidas en el más profundo de los sueños, sepultadas bajo la tierra (el pesado lodo de un lenguaje que les es ajeno y de una ley que no han escrito con sus manos), soportando el peso de la historia, no dirigiendo jamás el rumbo de su devenir. Como bellas durmientes, por tanto, la pasividad, inactividad e impotencia que las ha caracterizado durante siglos las ha asemejado más a seres muertos que vivos. Pero, como bellas durmientes, también esas mujeres despertarán y re/escribirán *todas las historias*. (Fernández Rodríguez, 1998: 62).

Cixous considera que el cuento de la Bella Durmiente ahonda especialmente en la contraposición hombre/mujer (lo masculino representado por el príncipe y lo femenino por la princesa durmiente). Ella aparece recluida en la intimidad del hogar y representa la fuerza de lo reprimido, mientras que él es el sujeto agente. No obstante, quizá sería interesante replantear tales conceptos y liberarlos, al menos en parte, de su identificación con los roles de género. No cabe duda de que la imagen de la joven durmiente apela a lo inconsciente, lo reprimido, lo que permanece oculto; en un sentido simbólico, representa la vida dormida que acompaña y alimenta los actos voluntarios, que está esperando el momento más propicio para despertar y conectar con la realidad externa. Cuando esto no es posible, se sume en un letargo que no es sólo pasividad, sino también atención, introspección, búsqueda.

#### EL SUEÑO EN TRES VERSIONES MODERNAS DE LA BELLA DURMIENTE

La Bella Durmiente es uno de los cuentos tradicionales que ha dado lugar a más reescrituras literarias en los últimos dos siglos. Encontramos versiones paródicas, humorísticas, pornográficas, recreaciones literarias, adaptaciones a otros géneros, reescrituras feministas e incluso con intención terapéutica, dirigidas a niños y a adultos (ver Fernández Rodríguez, 1998: 73-124). No es nuestro objetivo hacer un recorrido por todas ellas, sino remitirnos a tres ejemplos para examinar el modo en que aparece reflejado el motivo del sueño y su vigencia para el lector actual. Nos referimos al cuento infantil *Los sueños de la Bella Durmiente*, de Florencia Gattari (2017), la versión en verso *La Bella Durmiente del Bosque* de Gabriela Mistral (1928), y la obra de teatro infantil *Besos para la Bella Durmiente* de José Luis Alonso de Santos (1994).

La elección de estos textos responde a la conjunción de dos factores: el deseo de explorar diversos géneros y tipos de adaptaciones, y la búsqueda de

una calidad literaria y artística que permita ejemplificar las diversas tendencias en toda su complejidad. En cualquier caso, y a pesar de las numerosas críticas vertidas en las últimas décadas hacia la figura de La Bella Durmiente, la enorme cantidad de reescrituras que se siguen publicando evidencia que se trata de un cuento que, lejos de enmarcarse en un mundo lejano y extinguido, interpela al hombre y la mujer actuales. Ya sea desde la crítica de los protagonistas o tratando de ahondar en sus elementos simbólicos, numerosos creadores se siguen embarcando en la empresa de ofrecer, fundamentalmente a los niños, su particular lectura del cuento clásico.

Gabriela Mistral, que se fija fundamentalmente en la versión de los hermanos Grimm para escribir un largo poema, describe del siguiente modo el nudo central del relato, el que se corresponde con el dormir y el despertar de la princesa:

La princesa cayó al suelo  
para no volverse a alzar.  
Acudió la corte entera  
con rumor como de mar.  
La pusieron en su lecho  
y empezó a maravillarse.

Se durmió la mesa regia,  
se durmió el pavón real,  
se durmió el jardín intacto,  
con la fuente y el faisán;  
se durmieron los cien músicos  
y las arpas y el timbal:  
se durmió la que lo cuenta,  
como piedra y sin soñar...  
Al salir de su palacio  
el monarca, se durmió  
todo el bosque palpitante  
extendido alrededor.

Y pasaron los cien años;  
un rey otro más subió.  
La princesa se hizo cuento,  
como el pájaro hablador.  
A aquel bosque negro, negro,

hombre ni ave penetró:  
lo esquivó Caperucita  
santiguándose de horror...

Va ahora un príncipe de caza  
(todo rey es cazador).  
Orillando pasa el bosque  
que está mudo como un dios.  
Se desmonta tembloroso  
y pregúntale a un pastor  
lo que esconde el bosque erguido  
con olor de maldición.

Y el pastor le va contando  
embriagado de ficción,  
de la niña que ha cien años  
en su lecho se durmió.

Y entra el príncipe en la selva  
que se entreabre maternal...

Le detiene un alto muro  
y lo logra derribar;  
le detiene una honda estancia  
de apretada oscuridad;  
atraviesa la honda estancia,  
toca un lecho y busca más...  
Y detiéndole el prodigio  
de la niña fantasmal.

Duerme blanca cual la escarcha  
que se cuaja en el cristal;  
duermen alma y cuerpo en ella;  
derramada está la paz  
en las sienas sin latido,  
en la trenza sin tocar,  
y en el párpado, que cae,  
puro sueño y suavidad...  
Y él se inclina hacia el semblante  
(ya ni puede respirar).  
Y su boca besa la otra,

pálida de eternidad,  
 y las rosas de la vida  
 entreabriendo suaves van...  
 Y los párpados se alzan,  
 ¡qué pesados de soñar!,  
 y los labios desabrochan  
 y diciendo lentos van:  
 —¿Por qué tanto te tardaste  
 ¡oh, mi príncipe! en llegar?

(Mistral, 2014: 18-24).

Desde el primer momento Mistral presenta un sueño que se asemeja poderosamente a la muerte. Tras pincharse en el dedo, la princesa cae al suelo «para no volverse a alzar». No hay mención ninguna al hada, pero se cuenta que nada más tumbarla en su lecho «empezó a maravillarse», suponemos que por su atractivo y su belleza. A continuación se describe el sueño en el que entra todo el castillo, al que además de las personas y animales se unen en esta ocasión las plantas («se durmió el jardín intacto», «se durmió / todo el bosque palpitante / extendido alrededor»). El letargo también alcanza a la narradora de la historia: «se durmió la que lo cuenta, / como piedra y sin soñar...». Este detalle introduce a la voz poética en el poema, actualizando una y otra vez su contenido, a la vez que da información acerca de la naturaleza del sueño mágico: es un desplome, un apagamiento, un lapso temporal oscuro e insondable, que parece transformar a todos los seres animados en cosas inertes.

El bosque, además, es un lugar siniestro. No se hace mención al espino que crece alrededor del palacio, pero toda la vegetación circundante es negra y expulsa a cualquier visitante (incluida Caperucita Roja, en un toque de humor). El nacimiento de la leyenda al que se refieren los hermanos Grimm también está presente en la versión de Mistral: «La princesa se hizo cuento / como el pájaro hablador.»

Y finalmente aparece el príncipe cazador que ha de deshacer el hechizo. Nótese cómo a partir del momento de su primera aparición («va ahora un príncipe de caza»), la narración pasa del pasado al presente, y se mantiene ya así hasta el final del poema. De este modo se evidencia cómo el tiempo anterior al hechizo, al igual que los cien años que la princesa pasó dormida, se quiebra con la aparición del príncipe llamado a romper el maleficio. Un anciano le cuenta la historia de la joven durmiente «embriagado de ficción»,

la misma ficción que cautiva al lector del cuento. Decidido a buscar a la princesa, se adentra en la selva, «que se entreabre maternal...», en una hermosa imagen que transforma el bosque oscuro y amenazante en protección amorosa.

Sin embargo, su camino hacia el lecho de la Bella Durmiente sigue estando presidido por lo lóbrego y tenebroso: «honda estancia», «apretada oscuridad»; parece palpar un lecho y halla un prodigio, «la niña fantasmal». El adjetivo fantasmal no deja de sorprender en este contexto, dado que la imagen más común de la princesa durmiente es la de una joven resplandeciente, que en nada se asemeja a un espectro. Aquí, la Bella Durmiente está pálida y fría como la escarcha: parece muerta («duermen alma y cuerpo en ella», «las sienes sin latido»). Ante un espectáculo que podría haber causado miedo, o directamente horror, el príncipe no da un paso atrás, sino que decide besar a la hermosa muerta, «pálida de eternidad». En ese mismo instante la vida se abre camino de nuevo, y este hecho aparece simbolizado por el movimiento de los párpados, «¡qué pesados de soñar!». Es la única mención que se hace a los sueños de la princesa. La pregunta final de ella («¿Por qué tanto te tardaste, / ¡oh mi príncipe! en llegar?») recuerda a la ironía de la versión de Perrault y matiza el cuadro fantasmal que se había perfilado previamente.

El cuento de Florencia Gattari, al igual que el de Mistral, respeta la mayor parte de los elementos de las versiones clásicas de Perrault y hermanos Grimm, sin añadir prácticamente ninguna novedad en lo que se refiere al argumento y la sucesión de los hechos. No obstante, introduce diversas transformaciones que atañen a la experiencia subjetiva de los personajes, a sus propias emociones y pensamientos a tenor de lo que les ocurre. Completa la historia tratando de introducirse en la mente de sus protagonistas.

El momento en que la princesa se pincha el dedo con el huso de la rueca y cae dormida es desarrollado de un modo sugerente y peculiar:

Porque amaba la música, la princesa había subido a escuchar. Porque era curiosa, abrió la puerta. Porque podía hacer silencio, esperó hasta que la mujer terminó la tonada, y porque sabía reconocer la hermosura, las vio bellas: mujer y rueca, rueca y mujer, y vio la belleza del trabajo que allí se hacía.

Entonces se acercó y, porque también eso le habían regalado, se pinchó un dedo.

Pero de pronto, después de pincharse, ya no estaba tan interesada en el hilado. Trató de recordar por qué había subido a la torre y le pareció una estupidez haberse tomado semejante molestia.

Bostezó.

Miró a su alrededor buscando una respuesta, pero le resultaron grises las ventanas y toscos los tapices que colgaban de las paredes. Bajó las escaleras mirando el jardín, pero por primera vez las plantas y las flores le parecieron insulsas. Encontró previsible a las mascotas y la aburrieron las cosas que atesoraba en las habitaciones. Y no pudo entender por qué había estado tan contenta hasta un momento antes.

Bostezó otra vez.

Con la sensación de haber perdido algo importante, volvió sobre sus pasos. Subió una vez más a la torre e interrogó con la mirada a la mujer y a su rueca. Estuvo a punto de hablar, pero se sentía muy cansada y tampoco hubiera sabido qué decir. La mujer le acercó una silla y la ayudó a sentarse con cuidado.

En la torre sur del palacio, apoyada sobre una mesa de costura, la princesa se quedó dormida (Gattari, 2017: 27-28).

La entrada en el sueño de la Bella Durmiente se describe aquí como una pérdida del sentido de la vida y de la conexión con la realidad. No se produce de forma automática tras pincharse con el huso de la rueca, como por arte de magia, sino que lo que sigue al pinchazo en el dedo es un inusitado desinterés por las cosas, una desidia, un aburrimiento, que contrasta con su curiosidad y vialidad anteriores, y que la lleva a sentirse muy cansada, a hacerse la pregunta de qué le está ocurriendo, y finalmente a dejarse vencer por el sueño sobre la mesa de costura. Las palabras clave de este pasaje son: «Con la sensación de haber perdido algo importante, volvió sobre sus pasos». Nos hallamos ante la emergencia de una falta, un duelo, que puede ser interpretado como la pérdida de la infancia. No en vano, la entrada en la adolescencia constituye un alejamiento del ser niña, un desconcierto provocado por la despedida de la vida conocida hasta entonces.

El sueño de la princesa, también en este caso, arrastra al resto de su reino. Gattari hace una alusión a las hadas, lo que la acerca a la versión clásica de Perrault; las nombra, sin embargo, de un modo sutil y alusivo, a la vez metafórico y real, que deja al lector con la sombra de una duda sobre lo ocurrido. El amor a la Bella Durmiente, su lugar central en aquella corte, es el que provoca el sueño colectivo:

Las vidas de los que se quieren están unidas por hilos finitos pero resistentes. Las hadas saben eso y lo saben también sus dones. Por eso, cuando la princesa perdió la punta del hilo de las ganas y encontró la del sueño, esa hebra fue

enredando a uno y a otro y a otro, hasta que el sueño fue una telaraña grande en la que se acomodó todo el palacio. Plácidamente. (Gattari, 2017: 30).

El hilo se ha convertido en metáfora de la vida y de las relaciones humanas. Y el sueño se vincula una vez más a la pérdida del deseo, a la necesidad de sumirse en la inactividad, en el territorio de la espera. El contraste que aquí se plantea se mueve entre los polos de la realidad externa —que ha dejado de cautivar— y el mundo interior —que atrapa a la princesa y la sume en el sueño.

Se describe a continuación cómo se duermen los demás habitantes, presas del mismo tipo de apatía que aflige a la princesa, y crece el bosque de espinos en torno al palacio. Surge también el contraste entre este mundo dormido y lo que ocurre fuera —al igual que la atención de la Bella Durmiente se ha trasladado desde fuera hacia dentro, el palacio encantado se encuentra ahora sumido en la interioridad, la atemporalidad, es el reino de lo íntimo y lo inconsciente. En el exterior continúa transcurriendo el tiempo, ocurren eventos y la vida se sucede. Aparece entonces el príncipe: un muchacho desencantado que busca algo que no conoce: «No sabía qué quería. Pero hacía ya algún tiempo que había salido a buscarlo lejos de su casa» (Gattari, 2017: 34). Uno de los aspectos más originales de este cuento es el modo en que se entrecruzan los sueños y anhelos del príncipe y los de la Bella Durmiente:

Mientras en un palacio escondido una princesa dormía, un príncipe se desvelaba en un viaje lleno de peligros.

Ella soñó una ciudad construida sobre las copas de los árboles más altos.

Él evitó una emboscada que le tendieron unos enemigos muy superiores en número y en armamento.

Ella tuvo las alas del picaflor y las aletas de la ballena.

Él cruzó un desierto entero con la constancia sola de sus pies.

Ella usó un vestido hecho de lluvia y una corona que no pesaba.

Él domó un dragón en tierras de las que no sabía el nombre.

Soñaba una princesa reclinada sobre una mesa de costura, y eran todos buenos sueños, pero no alcanzaban para despertarla. No encontraban el hilo de sus párpados pesados.

Se movía un príncipe por la selva y era como el torrente de un río que avanza sin saber y sin detenerse, porque así fue siempre, porque así es el agua. Y por la noche se dormía sin sueños. Con un puro cansancio de moverse (Gattari, 2017: 35-36).

La contraposición entre inactividad —sueño— y acción, a la que se refería Hélène Cixous, aparece aquí claramente reflejada. Sin embargo, los anhelos de ambos se presentan al mismo nivel, sin ninguna jerarquía. Si obviamos el género, o jugamos a intercambiar los pronombres él y ella, nos encontramos con una descripción universal acerca del modo en que nuestros sueños y nuestras acciones se alimentan mutuamente hasta, en el mejor de los casos, encontrarse. En la acción, el príncipe se ve arrastrado por sus anhelos y deseos; mientras que la princesa se hunde en el sueño que la lleva a visitar los lugares más remotos. Las diferentes acepciones de la palabra sueño —«Acto de dormir»; «Gana de dormir»; «Acto de representarse en la fantasía de alguien, mientras duerme, sucesos o imágenes»; «Sucesos o imágenes que se representan en la fantasía de alguien mientras duerme»; «Cosa que carece de realidad o fundamento y, en especial, proyecto, deseo, esperanza sin probabilidad de realizarse» (Diccionario de la RAE)— se dan aquí la mano. Y es precisamente la confluencia de sueños la que hace posible el encuentro. Se dice, al final del fragmento, que «el príncipe se dormía sin sueños», precisamente para marcar con mayor claridad el contraste. Pero los sueños siguen preparando el amor:

Un día cualquiera, la princesa soñó un muchacho. No lo conocía, pero algo en él le resultaba cercano.

El muchacho venía de lejos. Estaba cansado, pedía a gritos encontrar su casa y su gente, y dormir en serio. Pero cuando ya tenía su tierra a la vista y los músculos se le aflojaban, algo le llamaba la atención: un seto de espinos. La princesa, en sueños, quería indicarle que su casa era otra, que no era tiempo de más aventuras, pero él se empeñaba y, con sus últimas fuerzas, intentaba abrirse un hueco entre esa madera dura.

Del otro lado del sueño, bien despierto, el príncipe preguntaba por un seto de espinos que nunca había visto antes. Y un vecino le contestaba con historias de hadas, de rucas, de maldiciones de viejas. Con la historia de una princesa que dormía (Gattari, 2017: 38).

El príncipe, exhausto, continúa su travesía llevado por ese poderoso deseo que no es capaz de comprender y, de repente, en el momento más delicado, un nuevo pinchazo en el dedo tiene el poder de cambiar la situación y propiciar el encuentro:

Cuando estaba cerca de abandonar la empresa, una punta especialmente filosa le rasgó la mano. El príncipe giró con rabia para cortarla de cuajo, pero no pudo encontrarla. En cambio, lo que vio fue una rama cargada de flores. Entonces supo que, ahí donde él se dejaba pinchar, el espino cambiaba sus puntas por campanillas blancas. Y entendió que no era a golpes de espada como se atravesaba ese seto.

Avanzó despacio, pero sin detenerse. Con las manos desnudas fue apartando ramas y abriendo huecos entre la madera. Y fue un trabajo difícil, que sintió en la piel y en la ropa y también debajo, en ese lugar escondido donde al pincharse el cansancio puede hacer que se despierten los sueños de alguien, incluso si es un príncipe. (Gattari, 2017: 39-40).

El milagro de la apertura de la vegetación que conduce hasta la estancia de la princesa se produce sólo después de que el príncipe también haya experimentado su vulnerabilidad: se hace una herida y sangra, al igual que le había ocurrido a ella. Así puede llegar al palacio y, llevado por un deseo irrefrenable y desconocido, descubrir a la princesa dormida sobre la mesa de costura. Lo que sucede a continuación no es más que la representación final de todo lo dicho anteriormente: el reconocimiento se sustenta en los sueños, los deseos inconscientes y la fragilidad de ambos:

Vio una muchacha que dormía con la cabeza reclinada sobre el brazo, y el brazo sobre una mesa de costura. Sentada en una silla de madera tosca. Con un vestido sencillo y el pelo suelto que le tapaba en parte de la cara. Vio que estaba inquieta, que no era el suyo un sueño plácido.

Se acercó con cuidado, sin saber bien qué hacer.

Esa era la princesa dormida y quería despertarse, no cabía duda. Sin embargo, él había llegado hasta allí solo para verla, no había pensado en lo que haría después.

Quiso correrle el pelo que le tapaba la cara: un gesto breve, casi como una caricia. Pero su ropa estaba hecha girones y un cabello de la princesa se le enredó en un botón.

La princesa se despertó por ese embrollo de su pelo. Por eso, y por un deseo grande de ayudar a un muchacho que necesitaba llegar a su casa. A alguna casa.

El príncipe pudo soñar por el rasguño de un montón de espinas. Por eso, y por las ganas de saber cómo era la princesa dormida cuando estaba despierta (Gattari, 2017: 44-47).

Lo primero que llama la atención es que se afirma con claridad que el sueño de la Bella Durmiente no era «plácido», al contrario de lo que se sugiere en la mayor parte de las representaciones de la historia. Una vez más, Florencia Gattari completa el relato explorando lugares insospechados de la subjetividad de los personajes.

La princesa quería despertar, pero no conseguía encontrar el camino que la llevara hasta la consciencia: sus sueños se perdían en un laberinto que la hacía retornar una y otra vez a la mesa de costura; seguramente, en eso consistía el maleficio del hada despechada. El príncipe, nada más verla, supo que «quería despertarse». Él, que desconocía cómo ni por qué había llegado hasta allí, que en principio sólo quería verla, quedó entonces paralizado. Se atrevió únicamente a retirarle el cabello de la cara, con la suerte de que un mechón de su pelo se le enredó en un botón y el tirón la hizo despertar. No hay intencionalidad por parte del príncipe, sólo fascinación, contemplación. La princesa, además, y quizá esto sea lo más importante, se despierta también por su deseo; no solo el deseo de ser amada, sino también, o sobre todo, de acompañar al otro, de ayudarlo, de ofrecerle un cobijo; deseo de amar, a fin de cuentas. Se rompe así la idea de la pasividad de la princesa en relación al amor.

Esta misma idea de que el sueño de la Bella Durmiente no era plácido, sino que tenía lugar una lucha interna en ella, que pugnaba por despertarse, aparece también en la obra de teatro infantil en verso *Besos para la Bella Durmiente*, de José Luis Alonso de Santos (1994). En este caso, el argumento aparece bastante transformado, con una pretensión a la vez juguetona y humorística. La princesa (que en este caso ha recibido el nombre de Vega) expresa abiertamente su deseo de despertar, que se recoge también en las acotaciones:

*A su cama entra la luna y llena de azul su cara,  
y le roza las mejillas como si le acariciara.  
Y Vega sus brazos mueve, luego sus pies, tan pequeños.  
Y, con una voz muy dulce, sus cuitas dice entre sueños.*

PRINCESA VEGA:  
Estoy harta de estar aquí tumbada  
y esperar y esperar a ser mayor;  
no quiero seguir más aquí plantada  
esperando de un príncipe el amor.

No quiero quedarme aquí soñando,  
aguardando que pase este penar.  
Esperando, espero desesperando.  
¡Quiero vivir! ¡No quiero más soñar!  
Quiero correr, saltar esa ventana,  
quiero viajar, cantar, jugar, bailar,  
quiero ver de dónde nace la mañana.  
Quieren mis pies en la tierra pisar,  
quieren mis labios probar la manzana,  
quieren mis manos nubes abrazar.

*Vuelve a tumbarse en el lecho y queda allí suspirando.  
Moja las sábanas del hilo: en su sueño, está llorando.*

(Alonso de Santos, 1994: 59-60).

Se ponen aquí de manifiesto la tristeza de la Bella Durmiente y su rebeldía ante una situación que no puede controlar. Un rayo de luna la toca y ella comienza a hablar en sueños. Sin salir de su letargo (al igual que Talía, o que las Bellas Durmientes de Perrault o Gattari) la princesa Vega muestra una actividad física y mental que la lleva incluso a ponerse en pie y a llorar. No está muerta, sino que crece en ella el deseo de la vida. Quizá no sea otra la función de la espera: acrecentar el deseo, prepararse para volverlo realizable.

El primero que consigue llegar a los aposentos de la princesa dormida es un simple paje —el Pajecillo Valiente. Él había sido quien les había sugerido a los reyes el nombre de Vega cuando la vio recién nacida, y también el que la calmó con su flauta mientras lloraba desconsolada siendo un bebé. Años más tarde, al llegar a la habitación donde dormía la princesa, el paje, secretamente enamorado, se puso a tocar otra vez su flauta y le dio un beso. Aquella música, de honda significación inconsciente para la princesa dormida, la enamora y tiene el poder de romper el hechizo antes de que se cumplan los cien años. El paje es presentado también como un soñador:

PAJE:  
Mi Princesa Vega,  
de tierras lejanas vengo para amarte,  
que aunque estaba lejos no pude olvidarte.  
Mi Princesa Vega,  
desde que pequeña el nombre te di,  
quedé para siempre prendado de ti.

Mi Princesa Vega,  
 Mi estrella del cielo, la más deseada,  
 del sueño en que yaces serás rescatada.  
 Mi Princesa Vega,  
 que mi dulce música te sirva esta vez  
 para que despiertes y me puedas ver.

*Y al sonar ahora su flauta parece mil instrumentos que se llevan por los aires, como un arrullo, los vientos. Y él se acerca hasta su lado, y se reclina en su pecho, y sobre sus yertos labios pone con ternura un beso.*

*Entonces ella despierta, sus ojos abre, le mira y le dice lo que sigue, mientras que de amor suspira:*

PRINCESA VEGA:  
 Desde que a mí tu música ha llegado  
 y tus labios sobre los míos se han puesto,  
 mi sangre ha empezado a correr presto,  
 mi corazón latiendo ha despertado.

PAJE:  
 Que te besaba, amor, y despertaba,  
 siempre soñé que al fin ocurriría,  
 y que así yo mi vida encontraría,  
 pues mi vida tan sólo en ti se hallaba.

(Alonso de Santos, 1994: 61-62).

Ambos se enfrentan entonces al problema de cómo harán para convencer a los reyes de que permitan un matrimonio que contraviene las convenciones sociales. La princesa finge seguir dormida y el paje se marcha por la ventana. Dos caballeros aparentemente adecuados para la empresa de despertar a la Bella Durmiente llegan al palacio y los reyes organizan una recepción para ver cuál de ellos será el que finalmente la hará despertar con su beso. Sin embargo, en una escena cómica, los dos se ponen a discutir y acaban marchándose para batirse en duelo sin ni siquiera haberse acercado a la muchacha. Entonces aparece el paje disfrazado con un bigote y se presenta como un caballero extranjero que desea probar suerte. Se acerca a la princesa y, al besarla, ella finge despertar, lo que llena a todos de regocijo.

Pero el rey se ha dado cuenta de que lleva un disfraz y le arranca el bigote. Los asistentes se quedan estupefactos al descubrir que se trata del paje,

un hombre de muy bajo rango para casarse con una princesa. Sin embargo, la princesa suplica ser libre para elegir esposo diciéndoles a sus padres que le ama, y es finalmente el hada mala, cuyo corazón se ha ablandado, quien resuelve la situación poniéndose del lado de los enamorados:

HADA MALA:  
 Creí que amor ya no había  
 cuando hice la brujería.  
 Ahora he descubierto yo  
 dónde el amor se quedó.  
 ¡Ven, pajecillo salado  
 aquí conmigo, a este lado!  
 Ellos son, los trovadores,  
 el músico y el cantor,  
 los bailarines o actores  
 los que guardan el amor.  
 Y por eso él, al besarla,  
 ha logrado despertarla.  
 Con él se debe casar  
 y esto así ha de terminar.

(Alonso de Santos, 1994: 97-98).

El final de la obra constituye un canto al mundo del arte y el teatro, la poesía y la música, pues son sus artífices quienes «guardan el amor». Los artistas protegen los sueños, les ayudan a surgir y también a hacerse realidad.

## CONCLUSIÓN

El cuento de La Bella Durmiente sigue apelando al lector contemporáneo. Sus sucesivas reescrituras —ninguna de las versiones conocidas puede considerarse como la original o «verdadera»— dan cuenta del modo en que, a lo largo de la historia, se han ido sucediendo las interpretaciones del núcleo narrativo de la historia: una princesa que, tras pincharse con un objeto, permanece mágicamente dormida durante cien años, hasta que aparece su amor y la despierta. Versiones tan distantes en el tiempo como las de Basile y Florencia Gattari conservan los elementos esenciales del relato. Al examinar las adaptaciones al cine, como por ejemplo la película de Walt Disney *La Bella Durmiente del Bosque* (1959), se pone de manifiesto que los motivos fundamentales permanecen inalterados. Más allá de la tradición, el carácter

metafórico de lo narrado, y la profunda y poderosa carga simbólica del sueño y el despertar, explican la vigencia del cuento.

La crítica feminista ha centrado su análisis en los roles de género presentes en la historia, fundamentalmente la pasividad femenina y el carácter activo y agente del personaje masculino. A tenor de estas ideas, han surgido en las últimas décadas diversas versiones infantiles de La Bella Durmiente en las que la protagonista se rebela ante el hechizo, rechaza al príncipe, no desea el amor o se queja de su aburrimiento. Tales relatos modifican elementos esenciales de la historia con el propósito de revertir los estereotipos de género, y el sueño de la princesa es, sin duda, uno de los motivos más criticados y susceptibles de modificación.

La propuesta presentada por las tres reescrituras propuestas, sin embargo, pasa por una actualización del relato pero también por la honda convicción de que el sueño de la Bella Durmiente es un símbolo universal de la vida reprimida e inconsciente que busca el modo de hacerse realidad. Para hallarlo se necesita tiempo, heridas, espera, amor, y un poco de magia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO DE SANTOS, J. L. (1994). *Besos para la Bella Durmiente*. Valladolid: Castilla.
- BETTELHEIM, B. (2006). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Trad. Silvia Furió. Barcelona: Ares y Mares.
- CAMARENA LAUCIRICA, J. (1985). «La bella durmiente en la tradición oral ibérica e iberoamericana». *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* 40: 259-278.
- CIXOUS, H. (1986). *The Newly Born Woman*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, C. (1998). *La Bella Durmiente a través de la historia*. Oviedo: Universidad de Oviedo.
- GATTARI, F. (2017). *Los sueños de la Bella Durmiente*. Buenos Aires: S.M.
- MISTRAL, G. (2014). *La Bella Durmiente del Bosque*. Santa Cruz de Tenerife: Diego Pun.
- PERRAULT, C. (2010). *Cuentos de Perrault*. Madrid: Anaya.
- GRIMM, J. y W. (2006). *Cuentos completos*. II. Madrid: Anaya.

¡BUENAS NOCHES!  
LAS NIÑAS REBELDES PIDEN PASO A LAS PRINCESAS

MARÍA MAR SOLIÑO PAZÓ  
*Universidad de Salamanca*

INTRODUCCIÓN

Los cuentos infantiles siempre han sido uno de los mejores medios de comunicación para transmitir valores a los más pequeños. Sus historias, en algunos casos divertidas y en otras no tanto, tienen un fondo educativo que resulta más fácil de recordar para los niños. ¿Cuántas cosas aprendimos de pequeños de los cuentos? Reflexionemos un poco.

Desde siempre, los cuentos se han utilizado para transmitir ideas y valores en un marco único de diversión. Los niños suelen quedar ensimismados ante las historias y las aventuras que se suceden en estas narraciones. Los cuentos clásicos, aquellos que finalizaban siempre con una moraleja, son tal vez el ejemplo más claro y cercano, aunque los cuentos infantiles modernos también cuentan con ese ingrediente educativo para los niños.

Los cuentos reflejan la vida misma, nos muestran facetas de la vida, la convivencia con los demás, la posibilidad de elección, sentimientos y valores contrapuestos. Estimulan la reflexión en el niño, pues este se mete en la piel del personaje y según avanza en la lectura aprende a tomar decisiones propias que vienen inspiradas por la moraleja más o menos explícita del cuento. Sin lugar a dudas, el éxito tan extendido de los cuentos tradicionales es que guardan una moraleja, una enseñanza que podemos sacar de la narración que, aunque en muchas ocasiones sean enseñanzas o valores insustanciales o estereotipados, son en muchas ocasiones verdaderamente útiles.

Los cuentos son un recurso inagotable del que disponen padres y educadores para formar a los niños de una manera eficaz y lúdica. Con los cuentos se pueden promover infinidad de valores, pues casi existe un cuento para cada cosa: amor, compromiso, generosidad, lealtad, amistad, comunicación,

esfuerzo, superación, sinceridad, respeto, perdón, gratitud, honradez, tolerancia y un larguísimo etcétera.

A través de los valores contrapuestos que presentan los cuentos, el niño aprende a elegir cuál es el que le será realmente útil para manejarse por la vida. ¿Recordáis lo que le ocurre a Pinocho cuando es desobediente, lo que le ocurre a los cerditos por ser perezosos y a las hermanastras de Cenicienta por caprichosas y mal educadas? Todos ellos, reciben un castigo, no del personaje bueno, que es bueno siempre, sino de la vida. La culpa así es responsabilidad única del personaje que no actúa correctamente: las acciones tienen consecuencias. El niño aprende y asimila a través de los cuentos conductas y actitudes que hace suyas porque han partido de su propia reflexión, no de lecciones impuestas o situaciones irreflexivas. El cuento hace que el niño se identifique con el personaje principal, que interiorice sus actitudes y su comportamiento, y al mismo tiempo le ayuda a tener interés por la lectura. No olvidemos que la lectura de los cuentos favorece la capacidad crítica del niño, a la vez que se estimula su imaginación y creatividad a la hora de tomar decisiones, afrontar situaciones difíciles o resolver conflictos.

El cuento, tal y como lo conocemos todos, es una narración breve de carácter ficcional protagonizada por un grupo no numeroso de personajes y su característica principal radica en la sencillez de su argumento. En literatura hemos diferenciado siempre entre cuento popular y cuento literario; siendo el primero una narración tradicional breve de hechos imaginarios que se presentan en diferentes versiones y su estructura coincide siempre, aunque se diferencien en los detalles (nos encontramos con tres subtipos: cuentos de hadas, cuentos de animales y cuentos de costumbres)<sup>1</sup>; el segundo, esto es el cuento literario, es el cuento concebido y transmitido mediante la escritura, cuyo autor suele ser conocido y el texto se presenta generalmente en una sola versión, sin el juego de variantes característico del cuento popular.

Las características esenciales de un cuento son, por tanto, que es una narración corta en la que intervienen personajes que realizan acciones en un lugar y un tiempo determinado, aunque dentro de la narración puede aparecer también un diálogo directo intercalado. Estas historias son contadas por un narrador que habla de cosas que les suceden a otras personas o a sí mismo.

<sup>1</sup> El mito y la leyenda también las consideramos narraciones tradicionales, pero suelen considerarse géneros autónomos, el factor clave para diferenciarlos del cuento popular es que no se presentan como ficciones.

En este último caso, él será un personaje del cuento. Todo cuento debe tener un principio, un nudo y un fin.

Así pues, los elementos fundamentales del cuento son: el suceso único (base sobre la que se van superponiendo el resto de elementos), brevedad (la brevedad viene en realidad como consecuencia del argumento, porque para contar un suceso no se necesitan muchas palabras), tensión y efecto (elementos importantes que debe producir el texto al lector), narración y tiempo (el desarrollo narrativo narra un suceso acabado, pero que tiene influencia siempre en el presente porque es cuando se comprende el suceso en realidad) y personajes («el auténtico personaje debe ser el acontecimiento mismo que se constituye en su protagonista» Zavala, 1985: 212).

Para este estudio hemos seleccionado unos cuentos modernos que se caracterizan por la unidad de impresión que produce en el lector. Cada palabra contribuye para llegar al efecto final; no obstante, antes de adentrarnos en el análisis de la obra de Favilli y Cavallo quisiera hacer unas breves anotaciones sobre el cuento moderno que nos ayudarán quizás a entender algo más esta obra de gran éxito en el mercado editorial en el último año.

#### CUENTOS MODERNOS

El cuento moderno es una obra artística que ha conservado algunas de las características del antiguo cuento: brevedad y el interés anecdótico que ha desechado la finalidad didáctica o moral. Sin embargo, ha añadido dimensiones estéticas como una estructura elaborada, el interés en el tiempo, el impacto emocional, la conciencia de estilo, etc. como intentaremos ir ejemplificando.

El origen del cuento, como indica Zavala (2006: 27), «se hunde en las raíces de la memoria colectiva» y tomando otra cita de Alberca, «la historia profunda del hombre es la que este ha ido escribiendo con sus cuentos» (1985: 205), podemos decir que el género del cuento está estrechamente vinculado a la naturaleza humana y ese estatus no hace más que reivindicar su existencia.

El cuento moderno, considerado como tal, surge a mediados del siglo XIX a partir de la obra de Edgar Allan Poe, que también es llamado comúnmente «relato». Así Julio Cortázar en 1973 afirmó que Poe «se dio cuenta antes que nadie del rigor que exige el cuento como género y de que sus diferencias con la novela no eran solo una cuestión de brevedad» (Alberca, 1985: 206). De

ahí que estos autores reclamen la importancia de conocer las características de este género.

El argumento se reduce a un suceso único, desprovisto de pormenores anecdóticos. De este rasgo fundamental derivan los demás elementos. La brevedad es consecuencia de que para contar un solo acontecimiento no se necesitan muchas palabras, por lo tanto, no es una característica propia del relato. (Alberca, 1985: 207 y ss.)

Desde una determinada perspectiva temporal, generalmente se narra el suceso (narración) en tiempo pasado. Según Piña-Rosales (2009) las modalidades narrativas pueden ser de corte tradicional, realista o de tendencia vanguardista, experimental; y el verdadero personaje del relato es el suceso, dado que los personajes carecen de relieve propio, están concebidos en función del acontecimiento central.

El cuento exige mayoritariamente una lectura de un tirón, y para conseguirlo debe tener, de principio a fin, tensión y efecto. El desenlace puede ser sorpresivo; sin embargo, a diferencia de los relatos de Poe, el argumento y la narración en los cuentos de raíz kafiiana no se estructuran en función del efecto final, en estos el hecho narrado permanece en una especie de presente absoluto, sin un final explícito. Recordemos que Cortázar lo consideró «un género no encasillable» (Alberca, 1985: 214), y Zavala (2006) indica que la existencia de textos genéticamente puros es una hipótesis.

Vayamos ahora un poco más allá en la presencia del cuento en la actualidad, esto es con la llegada de los nuevos medios, puesto que los escritores se han ido adaptando a la convivencia con estos medios, incorporando a su escritura procedimientos narrativos, por ejemplo derivados del cine o gracias a internet y a las facilidades tecnológicas aparece el *blog* como un nuevo género literario, que precisamente una nueva generación de autores utiliza como parte fundamental de su proyecto narrativo, a la vez que busca incorporar en su escritura procedimientos aprendidos en la diaria convivencia con los medios y las tecnologías emergentes.

Cuando aparece un nuevo medio, al principio se tiende a emular a otro ya existente, por ejemplo, el cine mudo de comienzos del siglo XX con el teatro. Hubo que esperar hasta finales de la década del veinte para que hallara su propio lenguaje y se distanciara así ya definitivamente del teatro. Debido a que el medio es relativamente joven, el tipo de *blog* que predomina es el de *posts* que en realidad son columnas de opinión o críticas que no desentona-

rían en un medio impreso. En este grupo estarían también los que tienen algo del diario, del cuaderno de apuntes o del microrrelato.

Después de haber trazado la conceptualización teórica por la que nos movemos en esta aportación podemos ya aproximarnos a los *Cuentos de buenas noches para niñas rebeldes*.

#### GOOD NIGHT STORIES FOR REBEL GIRLS

*Good Night Stories for Rebel Girls*, de las italianas Elena Favilli y Francesca Cavallo, se publicó en el año 2016 en EE.UU. y ha vendido más de medio millón de ejemplares en muy pocos meses, además de haberse traducido ya a 26 idiomas. Como curiosidad de esta obra cabe mencionar que el éxito del concepto de *Rebel Girls* es anterior a la publicación misma del libro. Las autoras y emprendedoras italianas afincadas en Venice (California) comenzaron a narrar las historias reales de mujeres grandiosas en un boletín digital que enviaban cada semana a los suscriptores de su revista infantil (*Timbuktu Magazine*). Aquí ya podemos apreciar la conexión del medio tradicional con el medio actual.

Pronto se dieron cuenta de la buena recepción que éstas tenían y decidieron editar por sí mismas un libro ilustrado. Con el fin de financiar su primera aventura editorial, lanzaron una campaña en Kickstarter y otra en Indiegogo<sup>2</sup>. Su objetivo era recaudar 40000 dólares, y en unos meses rebasaron los 1,28 millones, gracias a las donaciones de 30000 patrocinadores de 75 países.

Favilli es periodista y Cavallo es directora de teatro y escritora; dos chicas rebeldes que salieron de Italia en 2012 con la intención específica de fundar una «gran editorial» (tal y como ellas mismas dijeron en una entrevista del *Corriere della Sera*<sup>3</sup>). Timbuktu Labs hoy día emplea a diez personas, nueve estadounidenses y un mexicano, y es solo el comienzo: la ambición, las ideas claras y la creencia en su potencial son los ingredientes con los que Elena y Francesca están construyendo el presente actual, primero con la publicación del primer volumen de estos cuentos con material biográfico y

<sup>2</sup> Pueden consultarse las campañas mencionadas en los siguientes enlaces: <https://www.indiegogo.com/projects/good-night-stories-for-rebel-girls-books-kids/#/> y <https://www.kickstarter.com/projects/timbuktu/good-night-stories-for-rebel-girls-100-tales-to-dr?lang=es>

<sup>3</sup> *Corriere della Sera* del 17 de marzo de 2017.

segundo con la preparación ya del segundo volumen que pronto encontrará la luz. Una marcha iniciada por dos valientes chicas con ansias de triunfar procedentes de dos pequeños pueblos de provincia, Loro Ciuffenna (Arezzo) y Lizzano (Taranto) hasta llegar a Los Ángeles. Precisamente es esta la primera historia que cuentan en su libro en forma de prefacio, por lo que es un ejemplo para aquellos lectores (sobre todo niñas, pero también niños) que no encuentran la valentía o el deseo de salir de los estereotipos. Eso sí, no aparece en ningún momento el concepto lineal del cuento utilizado en esta obra en el prefacio, así como tampoco aparece una ilustración de las autoras de este trabajo. En el prefacio se narra el grupo destinatario y la función de esta obra «[...] es importante que las niñas conozcan los obstáculos que enfrentarán a lo largo de su vida, pero también es esencial que sepan que dichos obstáculos son superables.» (14).

Buceando en las redes todo lo que he encontrado de estas autoras me revela que ellas mismas son las primeras rebeldes del cuento y que, además de contar la vida de otras cien mujeres extraordinarias, han creado una página de Facebook que complementa el propio libro convirtiendo la obra en casi un *blog*, dado que las autoras han conjugado perfectamente la convivencia del proyecto narrativo con las tecnologías emergentes con múltiples posibilidades interactivas.

#### LA NARRACIÓN DEL CUENTO DE BUENAS NOCHES... Y LA METODOLOGÍA EMPLEADA

Las cien historias de mujeres que se presentan en esta obra son mujeres que han cambiado el mundo con sus obras y los cuentos van acompañados de un centenar de dibujos realizados por sesenta ilustradores. Antes de adentrarnos en la propia obra quiero hacer referencia a la dedicatoria, dado que en la misma se enaltece el empoderamiento de las niñas: «A todas las niñas rebeldes del mundo queremos decirles: sueñen en grande, aspiren a más, luchen con fuerza y, ante la duda, recuerden esto: lo están haciendo bien» (11).

Las autoras querían presentar a esas *nuevas princesas* a través de cien historias contadas con la estructura de los cuentos y que tienen como protagonistas a mujeres de carne y hueso, pero extraordinarias, pues han sabido hacer todo con pasión: a) menos conocidas, por ejemplo, Alfonsina Strada (ciclista), Amelia Earhart (aviadora) o Matilde Montaya (doctora); b) más conocidas, por ejemplo, Hillary Rodham Clinton (candidata presidencial), Isabel Allende (escritora), Michelle Obama (abogada y primera dama), Frida

Kahlo (pintora), Alicia Alonso (bailarina) o Zara Hadid (arquitecta). Favilli y Cavallo no se ven a sí mismas como autoras sino como creadoras de unas historias que se ven en la necesidad de contar a las niñas actuales para que no pierdan la confianza en sí mismas, de ahí que muchas críticas se hayan centrado en la simplicidad del cuerpo textual.

Se ve claramente que en estos cien cuentos de «antiprincesas» las mujeres toman voz y transmiten que hay que luchar por sus derechos y construir así un futuro mejor para las niñas, sus hijas. Si nos fijamos en el índice, las autoras eligieron a las protagonistas del libro, atendiendo a la diversidad: son originarias de los cinco continentes y hay representación de todo tipo de profesiones, desde científicas a reinas pasando por escritoras o ciclistas, pero también hay abogadas, educadoras, jueces, tatuadoras y hasta piratas.

La diversidad de profesiones presente en la obra pienso que ha sido bien reflexionado por las autoras, con el fin de que las niñas sepan claramente que pueden convertirse en cualquier cosa que deseen y que no se vean inferiores o con menos talento que los niños varones y que no tienen que esperar a que llegue su príncipe, sino que se pueden rebelar contra esos estereotipos siempre.

Esa diversidad igualmente presente en orígenes de las mujeres protagonistas, en sus edades o, como ha sido señalado con anterioridad, en sus oficios, me han transportado en realidad a un viaje con esas mujeres a lo largo de la historia, un viaje impregnado de emociones y con la exaltación de los valores propios de la figura de la mujer: la valentía, el coraje, la pasión. Las mujeres construyen su identidad en la más tierna infancia y a través del proceso de socialización elementos como la escuela, familia, etc. cobran una cierta relevancia. En los cuentos la figura de la mujer es el reflejo de los valores como la tolerancia, superación y libertad.

Las historias de estas cien mujeres, sus propias historias animan a los lectores, sobre todo a esas niñas en pensar en que no tienen que buscar únicamente algo convencional para su futuro o convertirse en princesas que buscan a su príncipe, sino que pueden hacer de todo para sentirse realizadas.

Las cien historias están contadas en forma de cuento, se presenta lo esencial de las protagonistas del cuento, con el fin de que los lectores puedan recordar sus hazañas. Todas aprendemos de estas mujeres, muchas historias de mujeres que se narran en esta obra las desconocía o no les había puesto cara hasta ahora y da gusto ver cómo cada una de estas mujeres han sido a su manera valientes y a través de su propio esfuerzo han conseguido algo importante en su vida, ante todo la libertad de ser ellas mismas en todo mo-

mento. La figura de la recurrencia, tan usual en el cuento, está presente en toda la obra y determina claramente la coherencia lineal del texto.

Cada cuento tiene una protagonista, siempre se trata de mujeres que han destacado en su profesión (profesiones mayormente copadas por hombres y no por mujeres), mujeres ávidas de conocimiento y que han sabido construirse en un mundo hostil, saliendo siempre airosas de esas circunstancias. No siempre hay un final feliz: por ejemplo, las historias de Amelia Earhart o Evita Perón. Las historias narradas por Favilli y Cavallo transmiten a los lectores lo importante que son las mujeres, narran a la vez lo necesarias que somos, todo lo que podemos aportar a la historia de la civilización, la fuerza y la valentía que poseemos, desde la más pequeña niña a la más anciana.

En todos los países, en todos los tiempos había mujeres que fueron predecesoras valientes de su tiempo, inventoras inquietas, curiosas, investigadoras sabias, inteligentes y genios creativos que se convirtieron en activistas contra la desigualdad o que fueron más allá de la ciencia. Cabe destacar que entre las cien mujeres protagonistas de estas cien historias recogidas no hay ninguna mujer *rebelde* española y eso que Concepción Arenal, Pardo Bazán o Agustina de Aragón sí lo fueron, pero quizás sean protagonistas del segundo volumen que están preparando las autoras.

Si además nos fijamos en las cuestiones matriciales de la obra, vemos claramente que el formato de doble página con una ilustración no es mera casualidad, sino que es el formato del cuento tradicional. Este formato facilita a los padres la lectura a sus hijos a la hora de acostarse, esa trama corta, que incitan a hacer una lectura de tirón, y que ayuda a los padres a modular el número de historias a la hora de leer, convirtiéndose en una rutina de la vida familiar o quizás más bien en un ritual a seguir diariamente.

La portada es muy llamativa, con esas letras tipo grafiti coloridas, marcadas con el título, formando en su textura un círculo que emula la tierra. En el fondo de color azul marino aparecen tallados los nombres de las cien mujeres, protagonistas de los cien cuentos presentados. La portadilla toma de la portada las letras sombreadas y coloridas en forma de globo terráqueo, pero no los nombres de los personajes de los cuentos.

Cada uno de los cuentos comienza de la misma manera: nombre de la mujer-protagonista de la historia exaltado en color rojo con letras mayúsculas centrado en la página, debajo la profesión ejercida por la protagonista, texto que comienza siempre con «había una vez...» o palabras similares. El cuento finaliza con la fecha de nacimiento y lugar de nacimiento de la mujer rebelde presentada

(de manera centrada y escrito en negro la fecha de nacimiento y cerrando el capítulo, el país de origen en rojo, tal y como comienza el cuento). Para después enmarcar la bella ilustración. Se trata de una estructura bien cerrada en la que destaca el color rojo. El color rojo es el del fuego y el de la sangre, por ello se asocia al peligro, la guerra, la energía, la fortaleza, la determinación, pero también a la pasión, al deseo y al amor. Es un color muy intenso a nivel emocional y el empleo de este color ya en el fondo de la dedicatoria denota la importancia de lo que nos van a contar las creadoras de este gran cuento, a través del valor y coraje de las cien mujeres que Favilli y Cavallo nos presentan.

Especialmente llama la atención cómo se presenta en la obra a Malala Yousafzai o Isabel Allende:

Malala pensó que era muy injusto y empezó a quejarse de ello en internet. Amaba tanto ir a la escuela que un día declaró en televisión - la educación les da poder a las mujeres. Los talibanes están cerrando las escuelas para niñas porque no quieren que las mujeres tengan poder (223).

Creyeron que las balas nos silenciarían, pero fallaron —dijo—. Tomemos nuestros libros y nuestros lápices. Nuestras armas más poderosas. Una niña, una maestra, un libro y un lápiz pueden cambiar el mundo (223ss.)

Isabel protestaba cada vez que le trataban de manera distinta por ser mujer. Cuando alguien le decía que no podía hacer algo «por ser niña», su corazón ardía de indignación. A Isabel le encantaba escribir y le fascinaba la gente y sus historias, por lo que decidió convertirse en periodista (166).

La obra en español con 446 páginas comienza con índice (3-17), dedicatoria (11), prefacio (12-19), enumeración de aquellas mujeres que han mostrado su apoyo a través de Kickstarter<sup>4</sup> (420-477), índice de ilustradoras que han participado (438-440), agradecimiento (441-442) e información sobre las autoras (443-446).

Como novedad, las creadoras de este libro e influenciadas por las nuevas tecnologías han introducido una propuesta didáctica en su obra, pues incluyen, tras la presentación de sus 100 mujeres rebeldes, un pequeño portafolio a doble cara (siguiendo por supuesto el modelo matricial del libro) en el que las lectoras pueden intervenir en el propio proceso creativo: primero, escribiendo su propia historia a modo de cuento, con las palabras claves del cuento clásico «había una vez...» y luego su retrato «dibuja tu retrato».

<sup>4</sup> Plataforma de *crowdfunding* de financiamiento para proyectos creativos de todo tipo.

## ILUSTRACIONES

Nos encontramos en la obra con cien ilustraciones de sesenta ilustradoras diferentes, también mujeres e ilustradoras de los cinco continentes, al igual que las protagonistas de los cuentos que aparecen recogidas y documentadas sus ilustraciones al final de la obra (438-440), y entre las que destacan dos grandes ilustradoras españolas: Ana Juan (ejemplo: ilustración de la bailarina Alicia Alonso) y Ana Galvañ (ejemplo: ilustración de la reina Isabel I). Algunos críticos han planteado que en realidad se trata de un álbum ilustrado y que el texto es un apunte biográfico sin más, con pinceladas sexistas (dicen algunos), sin embargo, discrepo en ello pues las historias con elementos del cuento tradicional y del moderno se entremezclan reconstruyendo a través de la palabra y la imagen una experiencia humana organizada a través de la figura de la mujer.

Las mujeres trazadas en cada una de las láminas cierran el cuento y están cargadas de dinamismo, aportando en cada imagen estabilidad y energía. La paleta de colores que emplean las ilustradoras tiene una fuerte relación a nivel emocional con la seguridad que sienten las autoras al escribir las vidas apasionadas de estas cien mujeres.

Como primera bailarina que ha sido Alicia Alonso, su cuerpo representa la belleza armónica, gracias al blanco de su rostro, manos, torso y vestimenta. Ese blanco destaca con el fondo rojo suave (no chirriante) que simboliza la alegría, sensualidad, pasión, amor y sensibilidad que ella —Alicia— siente por y con su profesión.

El color que prevalece en esta imagen es el púrpura, que aporta la estabilidad del azul y la energía del rojo. Se suele asociar a la realeza y simboliza poder, nobleza, lujo y ambición. Ana Galvañ no ha empleado en vano el púrpura, aunque haya intentado también destacar en la figura de Isabel I la vestimenta de la época y su ostentación. El color verde de los ojos de la reina representa armonía, crecimiento y frescura que mucho tienen que ver con la propia vida de la reina de la Casa de Tudor.

Ana Juan y Ana Galvañ son ilustradoras muy conocidas a nivel nacional, no solo porque obtuvieron diferentes premios nacionales sino porque son un referente en el mundo de la literatura infantil y juvenil, álbum ilustrado y cómic (recordemos que la propia Ana Galvañ es autora también de cómic y no solo ilustradora).

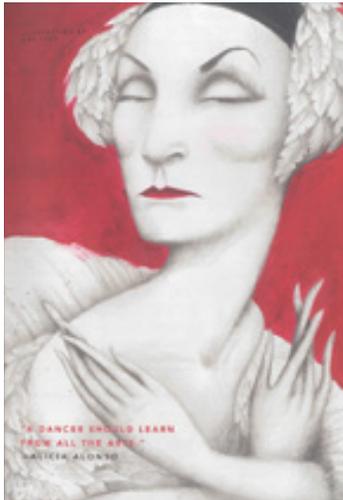


Figura 1. Alicia Alonso de Ana Juan (9)

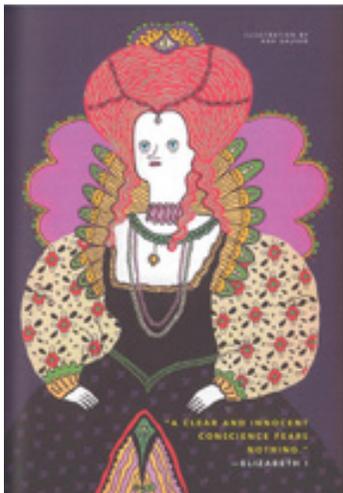


Figura 2. Isabel I de Ana Galvañ (49)

Las ilustraciones en realidad son una caja secreta de imágenes de las protagonistas, de esas 100 mujeres-protagonistas, mujeres reales que han destacado y que se han rebelado en un mundo de hombres. Las ilustradoras no se han olvidado de las paletas de colores y, dependiendo de la sobriedad o elegancia de la protagonista del cuento, han optado por el cromatismo colorido o el monocromatismo en tonos fuertes, nunca en blanco y negro. Las imágenes muchas veces parece que arrancan luz al papel como si fueran esculturas; las ilustradoras van modelando las imágenes a pinceladas con ritmo cadencioso cual bailarina que toma conciencia de su baile posicionando sus piernas, pies, brazos y manos, esculpiendo su cuerpo pincelada a pincelada a ritmo de una ópera wagneriana.

#### CONCLUSIONES

Las autoras nos presentan a través del formato del cuento con todos sus elementos, esto es, suceso único, brevedad, tensión y efecto, narración y tiempo, sin olvidarnos de la constancia recurrente, técnica de crear y sostener la tensión que tanto reclamó Jacobson para el género del cuento y que aquí está presente en cada una de las dobles páginas y a lo largo de las 417 páginas.

Estos cien cuentos modernos invitan a tener sueños y no limita a nuestras niñas a vivir una vida en la que el hombre tenga el papel principal, sino que las anima a ser verdaderas protagonistas de la historia de su vida. En esta obra se han olvidado de los cuentos tradicionales que siempre habían mostrado un papel pasivo de la mujer/niña.

Con esta obra se muestra a niñas/mujeres con sueños, metas, sin que nadie tenga que venir a rescatarlas, sino que ellas mismas son capaces de superarse, evolucionan y superan todas las adversidades.

Estamos ante un libro escrito e ilustrado, muy positivo y optimista, centrado en los logros y no en los problemas. Es un aliento a las niñas a explorar y soñar sin límites, es una ayuda al empoderamiento de las niñas. La armonía que como lectora experimento al leer cada uno de los cuentos me lleva a reflexionar en el equilibrio del ser humano: todos somos capaces de cuidarnos por nosotros mismos y tenemos que pensar en una educación en valores en las etapas iniciales de la vida de los niños y en pro de una equidad de género.

Esta obra se compone de unas biografías contadas de manera apasionante, de mujeres valientes y apasionadas por sus profesiones, y unas ilustra-

ciones que son el fiel reflejo de una sociedad cambiante en la que el empoderamiento de la mujer cada vez es más firme y su lectura cautiva al lector.

Favilli y Cavallo emplean el formato del cuento infantil para relatar las historias de 100 mujeres que desafiaron las normas y se convirtieron en científicas, deportistas, cantantes, tatuadoras, escritoras y activistas. A diferencia del cuento tradicional para niños, en el libro las protagonistas no son princesas que esperan casarse con su príncipe azul, sino que destacan en diferentes épocas y países, rompiendo con las normas establecidas.

Las protagonistas de estos cuentos fueron concebidas en función del acontecimiento central y las figuras del cuento tradicional, esto es, esas princesas que no son capaces de cuidar de ellas mismas y que necesitan un hombre que les proteja no están presentes en esta obra, sino que son mujeres que han construido su propia identidad con valores especiales, pues predomina la paz, el respeto mutuo, la comprensión, la tolerancia, la justicia y el sentido de responsabilidad de unas niñas rebeldes que piden paso a esas princesas del siglo XIX.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ALBERCA SERRANO, M. (1985). «Aproximación didáctica al cuento moderno». *Cauce* 8, 205-215.
- ANDONOVSKA-TRAJKOVSKA, D. (2012). «Propp's Functions recognized in the children's perceptions of the fairy tales». *Procedia social and Behavioral Sciences* 46, 1695-1700.
- FAVILLI, E. Y CAVALLO, F. (2016). *Cuentos de buenas noches para niñas rebeldes*, New York: Penguin Random House. [Trad. de Molinari Tato, A. (2017). *Cuentos de buenas noches para niñas rebeldes*, Barcelona: Planeta.]
- PIÑA-ROSALES, G. (2009). «El cuento: Anatomía de un género literario». *Hispania* 92.3, 476-487.
- ZAVALA, L. (2004). *Cartografía del cuento y minificción*. Sevilla: Renacimiento Editorial.
- ZAVALA, L. (2006). «Un modelo para el estudio del cuento». *Casa del tiempo*, 90-91, 26-31.

POR LOS SENDEROS DE LA DISTORSIÓN Y EL DELIRIO. CÓDIGOS  
DE LO FANTÁSTICO EN LA CUENTÍSTICA DE DAVID ROAS<sup>1</sup>

ANA ABELLO VERANO  
Universidad de León

*La realidad es más extraña que la ficción porque no necesita ser verosímil.*  
José María Merino

LO FANTÁSTICO EN EL PANORAMA LITERARIO ACTUAL. LA POÉTICA DE DAVID ROAS

Pese a la heterogeneidad de enfoques y modelos artísticos que impera en la ficción española reciente, lo fantástico se ha convertido en un discurso recurrentemente transitado por los escritores; aspecto que no ha pasado desapercibido a la crítica (Encinar, 1998, 2014; Muñoz Rengel, 2009). Son muchos los autores que encuentran en los preceptos de lo insólito un singular ángulo de visión para abordar las grietas incomprensibles de la realidad y la complejidad del individuo en el mundo contemporáneo. Desde distintos territorios geográficos del ámbito nacional, actualizan la producción no mimética con novedosos motivos, recursos, registros o estructuras, «y todo ello con una naturalidad por completo ausente de complejos» (Muñoz Rengel, 2010: 6). Sin renunciar a los patrones anteriores y a las diversas tradiciones de la literatura de imaginación, que han condicionado su formación intelectual, incorporan en sus prácticas creativas rasgos personales de notable originalidad. Se supera así la errónea concepción del género como literatura de evasión, como fantasía pura, y empieza a utilizarse como un cauce expresivo permeable a inquietudes y procedimientos de diversa naturaleza. En esa línea de renovación estética se ubica David Roas (Barcelona, 1965), cuya carrera investigadora, además, se ha consagrado al estudio de lo fantástico y sus

<sup>1</sup> La presente investigación se ha realizado en el marco del Programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte (referencia FPU-15/01679).

modalidades más cercanas.<sup>2</sup> Miembro representativo de la nueva narrativa fantástica, el profesor de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad Autónoma de Barcelona emplea esta categoría estética como «una vía excelente para explorar y representar todo aquello que se nos escapa de la realidad y de la compleja interioridad del ser humano» (en Muñoz Rengel y Roas, 2010: 31). Su labor prosística se compone de las novelas *Celuloide sangriento* (1996a) y *La estrategia del koala* (2013), los volúmenes de relatos y microrrelatos *Los dichos de un necio* (1996b), *Horrores cotidianos* (2007), *Meditaciones de un arponero* (2008), *Distorsiones* (2010) —que obtuvo el VIII Premio Setenil al mejor libro de cuentos del año—, *Intuiciones y delirios* (2012a) y *Bienvenidos a Incaland®* (2014), su última publicación hasta el momento.

De toda su producción, me aproximaré en este estudio a la vertiente cuentística, que ha empezado a ser analizada con mucho interés desde los círculos académicos.<sup>3</sup> Centraré la atención en algunos de los motivos fantásticos que recorren *Horrores cotidianos*, *Distorsiones* y *Bienvenidos a Incaland®*, aunque en estos libros también se intercalan composiciones de otros sesgos genéricos. Los dos primeros apuestan por la división bipartita y la alternancia de textos de desigual extensión. *Horrores cotidianos* concentra visiones ridículas o patéticas de la vida diaria, ofreciendo al lector una detallada cartografía de incongruencias que revelan, desde el anclaje fantástico y la técnica del absurdo kafkiano, la precariedad de la condición humana y la

<sup>2</sup> Su extensa obra académica, con trabajos que lo avalan como uno de los más destacados especialistas en literatura fantástica, engloba, entre otros, los siguientes títulos: *Teorías de lo fantástico* (2001), *Hoffmann en España* (2002a), *De la maravilla al horror. Los orígenes de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)* (2006), *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX* (2011a) o *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* (2011b) —que recibió el IV Premio Málaga de Ensayo—. No se debe olvidar tampoco su tarea de antólogo de *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX* (2002b), *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)* (2003) y *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX* (2008), este último editado junto con Ana Casas. Recientemente ha coordinado *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)* (2017).

<sup>3</sup> Cabe resaltar los estudios de Rodríguez Gutiérrez (2011), Sánchez Aparicio (2013), Sánchez Villadangos (2014) o Encinar (2015), la mayoría de carácter comparatista. Por otro lado, prueba de la calidad de su narrativa breve es el hecho de que sus relatos han sido recopilados en antologías de referencia de las expresiones de lo insólito, tales como *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual* (2009, edición de Juan Jacinto Muñoz Rengel) o *No entren al 1408. Antología en español tributo a Stephen King* (2013, edición de Jorge Luis Cáceres).

presencia inevitable de la muerte. En *Distorsiones*, que puede leerse a la luz de sus innovadores aportes teóricos sobre el género, el absurdo se encuentra diluido a beneficio de los postulados puramente fantásticos. Persiste, no obstante, el retrato de una sociedad carente de sentido y la percepción imprevisible del mundo por parte de los personajes, sin soslayar la crítica mordaz a los hábitos de nuestro tiempo. Todos los relatos, que aúnan terror, humor, sarcasmo e ironía, recogen un amplio repertorio de espejismos y asimetrías que perturban al lector al enfrentarlo con su lado más oscuro: sus miedos, sus inseguridades y sus deseos reprimidos.

*Bienvenidos a Incaland*<sup>®</sup>, por último, presenta una única voz narrativa en primera persona que fomenta la cohesión entre todas las composiciones. Este ciclo de cuentos, con vestigios de novela de aventura, plasma la divertida travesía incaica del protagonista —con tres paradas fundamentales en la geografía peruana: Lima, Cusco y Machu Picchu—, así como el asombro que le produce una cultura totalmente ajena, donde empieza a experimentar situaciones extraordinarias que desafían las leyes de la causalidad. El empleo de la ficción imaginativa dista mucho del estilo anterior de Roas y sorprende gratamente al lector la mezcla del color local y lo fantástico, haciendo que el turista se convierta en zombi a través de la inoculación de droga en el mate de coca, o que el *revenant* sea en esta ocasión una niña acompañada de su alpaca que constantemente se aparece ante el viajero para reclamarle dinero por haberle sacado una foto. Incluso el transporte público o el tráfico limeño es objeto de una divertida distorsión en relación a las coordenadas espacio-temporales, recurriendo a los exhaustivos conocimientos que el autor posee de física cuántica.

A partir de atmósferas desconcertantes y a veces disparatadas, Roas construye piezas literarias que rozan lo absurdo, lo grotesco y el humor negro, esbozando así una perspectiva desfigurada de la realidad. El autor ha señalado en numerosas ocasiones su pretensión de combinar «lo fantástico con el humor grotesco o lo absurdo: vías todas ellas muy útiles para distorsionar nuestra percepción de lo real. Para revelar, como nos enseñó Borges, el delirante caos en el que vivimos «e inquietar al lector con todo ello, claro» (en Muñoz Rengel y Roas, 2010: 31). Las páginas de sus libros están pobladas de circunstancias intrascendentes en las que se atisba lo monstruoso y el horror de lo cotidiano, pero, sobre todo, de seres anodinos que no encuentran sentido a su vida y se ven sometidos a fenómenos imposibles que los trastocan por completo. Este tipo de personajes «asumen lo inexplicable o

sorprendente de una realidad deformada sin cuestionarla demasiado» (Encinar, 2014: 34). Su postura ante las experiencias sobrenaturales que viven es, a diferencia de lo que ocurría en periodos anteriores, más naturalizada. Los finales esperanzadores ya no tienen cabida en un mundo postmoderno caracterizado por sus fallas e incertidumbres y, por ello, tratan de acomodarse a las circunstancias sin tanto dramatismo. La disolución del miedo en los personajes no tiene una correlación directa en los receptores, que siguen padeciendo la sensación de desasosiego requerida por el género. Con la inexplicable irrupción de lo sobrenatural en un contexto realista, lo fantástico busca, desde sus inicios decimonónicos, derrumbar las convicciones, quebrantar los códigos hermenéuticos y cognitivos del lector. Se puede argumentar que nos lleva a «contemplar la realidad desde un ángulo de visión insólito. Porque el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño [...] destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud» (Roas, 2011b: 14).

Claramente condicionado por el peso que en su trayectoria literaria han ejercido el cine, la televisión, la música, el cómic e incluso el mundo publicitario e informático, en muchas de sus composiciones se detectan discursos, ya sean explícitos o no, procedentes de estos medios.<sup>4</sup> Al margen de la carga intertextual, en forma de homenaje o parodia, que contienen los relatos del barcelonés, lo cierto es que muchos de ellos aluden también a cantantes, grupos de música, series de televisión o películas. En este sentido, se incluyen fragmentos musicales de David Bowie, Lou Reed, Polly Jean Harvey, Led Zeppelin, Johnny Cash, The Rolling Stones, The Eagles, The Pixies, y constantes menciones a la producción cinematográfica del mediático Woody Allen, que en muchos casos funcionan como telón de fondo de las tramas. Junto a las alusiones a Allen y a otros creadores enmarcados en el postmodernismo —Chuck Palahniuk, Paul Auster o Don DeLillo—, Roas acude a frases del cómico Groucho Marx, películas de Quentin Tarantino, pasajes de *The Twilight Zone* o personajes de ficción perfectamente reconocibles por el receptor de sus textos, como Homer Simpson o los populares seres deformes de *Freaks*. Está claro que en la prosa del autor se observa un entramado cul-

<sup>4</sup> No deben olvidarse tampoco los autores que han influido de forma contundente en su proceso creador: Poe, Kafka, Borges, Cortázar, Lovecraft, Maupassant, Calvino, Monterroso, Bierce, Cristina Fernández Cubas, José María Merino, Rod Serling, Richard Matheson, Frederic Brown o J.G. Ballard (en Muñoz Rengel y Roas, 2010: 31).

tural híbrido que integra lo erudito y lo popular a un tiempo para confeccionar su peculiar universo ficcional no realista. De planteamientos científicos o citas de Rabelais y Ballard se pasa a *The X-Files*, *Misión Imposible* o al *road movie* de *Easy Rider*.

Por lo que se refiere al nivel arquitectónico, es necesario aludir al estilo directo, las curiosas alternativas de lectura y los juegos con las convenciones del texto narrativo que se aprecian en su prosa, intercalando elementos definitorios de otras tipologías textuales: certificados académicos —«Idiosincrasia (Interludio autoficcional)» (*Distorsiones*)—, recortes periodísticos —«La conjura de los brujos (multiculturalismo poscolonial)» (*Distorsiones*)—, anuncios televisivos —«Usos y abusos del comunismo (La tienda en casa)» (*Distorsiones*)—, problemas matemáticos —«¿Cuánto cuesta un kilo de carne?» (*Horrores cotidianos*)—, cartas —«La vida natural» (*Distorsiones*)— o acotaciones teatrales que aportan datos sobre el lugar de la acción o las entradas y salidas de los personajes —«Walk on the wild side» (*Bienvenidos a Incaland*®)—. Así, mientras «El Hipocondrio» (*Horrores cotidianos*) se configura como un artículo científico en torno a un animal inventado, incluyendo diversas referencias bibliográficas a pie de página, «Mecánica y psicoanálisis (un futuro cercano)», del mismo libro, incursiona en el campo de la ciencia ficción y combina el género epistolar con la emisión de una factura, sin perder el tono irónico que conduce a la risa final. La composición la escribe un doctor a su paciente desde el taller de los hermanos Jung, donde se revisa todo tipo de complejos psicológicos. En la factura se explicitan todas las reparaciones a las que ha sido sometido, combinando el lenguaje propio de la mecánica y la automovilística con una dimensión claramente psicoanalítica. La mixtura de registros que de manera independiente puede apreciarse en diferentes cuentos, se potencia en *Bienvenidos a Incaland*®, una obra de difícil clasificación genérica que fusiona discursos tan heterogéneos como el diario y el ensayo, y a la que muchos críticos han considerado indistintamente novela fragmentada o libro de viajes.

Una vez esbozadas las líneas generales del arte narrativo de David Roas, abordaré varios motivos no realistas que recorren sus volúmenes de cuentos: la autoficción, a modo de correspondencias distorsionadas entre la persona real y la proyección ficcional, las anomalías espaciales y temporales y las formulaciones del doble. A estos significativos resortes se añaden otros que inciden en la fractura del orden lógico y la problemática relación entre lo posible y lo inadmisibles: los objetos con propiedades excepcionales —«La

conmoción de la máquina» (*Horrores cotidianos*) o «Sincronía» (*Distorsiones*)—, los bebés o niños-monstruos —«La agonía del salmón» (*Horrores cotidianos*) o «Vinieron de dentro de» (*Distorsiones*)—, los resucitados —«El espíritu manta» (*Horrores cotidianos*)—, las voces desde el otro lado —«Juegos de bebé» o «Recuento» (ambos de *Distorsiones*)—, tengan o no conciencia *post mortem*—, los vampiros —«Tópicos» (*Distorsiones*)—, las apariciones demoníacas —«*Sympathy for the devil*» (*Distorsiones*)—, las metamorfosis —«Ascensión y caída de Chico Bola» (*Distorsiones*)— y lo onírico o la concepción del universo como producto del sueño de otro —«Y por fin despertar» (*Horrores cotidianos*)—, revisión totalmente perversa de *Alicia en el País de las Maravillas*—. Frente a los actos convencionales y las repeticiones previsibles, la aparición de lo inadmisibles transgrede los sistemas compartidos de percepción de lo real. Por lo que concierne a las matrices temáticas mencionadas, conviene aludir a varios ejes que definen la poética fantástica actual y que se presentan también, en mayor o menor medida, en la prosa del autor estudiado: «1) la yuxtaposición conflictiva de órdenes de realidad; 2) las alteraciones de la identidad; 3) el recurso de darle voz al Otro; 4) la hibridación con otros géneros y categorías; y 5) el espacio como agente de lo fantástico» (Roas, Álvarez y García, 2017: 204). Los tres elementos que voy a examinar a continuación, si bien no agotan la poética fantástica de David Roas, desde luego constituyen muestras relevantes de la misma y se encuentran enfocados a invalidar la visión homogeneizadora del mundo.

#### LA PRESENCIA DE LO (IM)POSIBLE. MOTIVOS FANTÁSTICOS EN LOS RELATOS DE DAVID ROAS

El diálogo autorreferencial, la inclinación a incluirse en la propia ficción como uno más de los personajes, es un elemento recurrente en la obra de David Roas.<sup>5</sup> En efecto, el narrador o protagonista de varias composiciones presenta ciertas concomitancias con elementos referidos a la trayectoria literaria del David Roas autor real. Prevalece la coincidencia de su profesión docente y su simultánea condición de escritor. A través de pequeñas pinceladas informativas, el autor se inserta conscientemente en el relato; a veces solo se alude a un trabajo vinculado con el ámbito universitario —«Duplicados» (*Distorsiones*) y «La agonía del salmón» (*Horrores cotidianos*) pueden

<sup>5</sup> Más información sobre el concepto de autoficción fantástica en Casas (2015: 85-94).

servir de ejemplo, abordando en este último la traumática conciliación entre el mundo laboral y el personal— o se nos habla de un profesor que prepara clases, piensa en posibles artículos o bosqueja composiciones literarias —«La casa ciega» (*Distorsiones*)—. Hay otras historias en las que el personaje aparece citado mediante la letra D —«Psicopatología de la vida cotidiana» (*Distorsiones*)— o incluso mediante el nombre completo de David Roas como ocurre en «El sobrino del diablo» (*Distorsiones*), uno de los pocos cuentos que trata el tema del pacto con el demonio.<sup>6</sup> Este último se ancla en los parámetros de la metaliteratura y supone un deliberado homenaje a Cristina Fernández Cubas, puesto que el libro de Christine Kubs, *Poor relations of the Devil*, llega a manos del personaje y guarda una estrecha relación con la trama desarrollada por Roas. Uniendo «varias de sus líneas temáticas: la perturbación de la cotidianidad, la estafa del ocultismo y el lado oscuro del individuo» (Sánchez Aparicio, 2013: 213), el autor enfatiza la referencialidad entre el yo representado y el yo extratextual a través de la homonimia de ambas instancias narrativas. El escepticismo del David Roas narrador contrasta con la credulidad de Monserrat, una vecina que, influenciada por las disertaciones del discutible Iker Jiménez, trata de demostrarle la existencia de un tipo muy particular de manifestación satánica: los sobrinos del diablo. Estos seres del más allá viven entre los humanos escondiendo su verdadera naturaleza y «provocan desgracias en quienes tienen la mala suerte de cruzarse con ellos» (Roas, 2010: 116). Se trata de personas normales que en un momento dado de su vida venden su alma a Lucifer a cambio de fortuna y éxito profesional. Afligido por la falta de inspiración que le impide continuar con su labor creativa, el protagonista decide poner fin a las maquinaciones de su ingenua vecina. Investiga a fondo el asunto y descubre que bajo la figura del sobrino del diablo, que la señora asegura ver diariamente desde su

<sup>6</sup> La estrategia de la autoficción adquiere su punto álgido en *Bienvenidos a Incaland*®. El lector se encuentra con un personaje principal o protagonista-autor que es el propio Roas y que relata su hilarante periplo por la geografía peruana. El viaje y algunos de los acontecimientos narrados tienen un sustrato real —el autor lo ha confirmado en algunas entrevistas concedidas a raíz de la publicación—, pero imprime en las tramas un tamiz de delirio. La desbordante imaginación, que no niega el efecto irrisorio en el receptor, se aprecia ya en la foto que acompaña a la breve aproximación bioblográfica del escritor. En ella en lugar del rostro de David Roas, como suele ser habitual, se observa la cabeza de una llama —animal recurrente a lo largo del libro y asociado a las anécdotas extravagantes—. De ahí que Iwasaki, en el prólogo al libro, defina a David Roas como un «escritor desopilante, especialista en literatura fantástica y el profesor más majara que un director de serie B podría contratar» (en Roas, 2014: 10).

balcón, se encuentra un antiguo compañero de universidad. Es precisamente este individuo el que ratifica las suposiciones de Monserrat y relata cómo su acuerdo diabólico supuso el inicio de su camino hacia la fama musical. El escritor ficticio mantiene su postura suspicaz al respecto, pero no duda en aceptar el beneficioso pacto demoníaco. De este modo, la crisis compositiva que padece finaliza para siempre: «Cierro el archivo en que llevo atascado varios días y abro otro nuevo. Y el relato empieza a fluir, incontenible» (2010: 123). El emisor de este mensaje conclusivo evidencia ya una transformación en su condición, ubicando sus palabras en el dominio de lo irreal o en un territorio indefinido entre lo verosímil y lo inaceptable. Es el sujeto fantástico el que narra los acontecimientos, una de las técnicas más frecuentes del discurso no mimético contemporáneo que atenta contra la voz humana predominante en el relato tradicional, regenerándola y aportando nuevos puntos de vista. De este modo, «lo imposible surge de la propia emisión de la historia, que, al mismo tiempo, convierte también la lectura en un acto fantástico» (Roas, 2011c: 310).

En otros casos, la práctica autoconsciente, con la correlación vida-literatura, se produce en base a patrones mucho más evidentes. Quizás «Palabras», relato con el que se concluye *Horrores cotidianos*, sea el que mejor ilustra este aspecto. A lo largo de la trama, David —escritor que tiene nuevamente problemas de inspiración— vive atormentado por los ilógicos desajustes de su lenguaje y decide suicidarse. Las palabras, única herramienta para componer ficciones, se revelan ante su profesión y acaban con su vida. Deja de sentirse dueño de su propio idioma porque el uso de determinados signos ya no es para él una cuestión de voluntad. Como si tuvieran plena autonomía, las palabras configuran grupos sintácticos inconexos que afectan a su escritura y también a su dicción. Al leer este relato se establecen ciertas concomitancias con las ficciones de José María Merino protagonizadas por el profesor Eduardo Souto, personaje célebre en su narrativa que trata de buscar el sentido de la realidad a través del sistema lingüístico. En sus propios ensayos, Roas, recordando el conocido aforismo de Ludwig Wittgenstein, sostiene que si «desaparece el lenguaje, herramienta fundamental para la comprensión y construcción de (nuestra idea de) lo real, el mundo también lo hará» (2016: 97). El protagonista no sufre la desaparición progresiva del lenguaje, sino todo lo contrario: es la grandilocuencia inexplicable del mismo, con el uso de términos en los que no puede reconocerse, lo que le hace comprender

que la realidad en la que vive ya no tiene consistencia, condenándolo así al vacío existencial.

La narración la asume un amigo del personaje central de esta desasosegante historia, que recibe la noticia de su muerte y decide investigar qué ha pasado. En esa búsqueda de una explicación racional, accede al ordenador de trabajo de David, donde guarda multitud de archivos literarios que coinciden en su mayoría con obras reales del autor David Roas, ya sean colecciones de cuentos —*Los dichos de un necio*, *Horrores cotidianos*— o relatos aislados —«La agonía del salmón», «Y por fin despertar» o «Tránsito»—. Llama la atención que esa máquina también contenga un relato con el mismo título que la composición real —«Palabras»—, un conjunto de anotaciones sobre el exhibicionismo verbal extremo que se apodera de sus creaciones. Se pone así de relieve la relación del autor con su obra. La ficción se enmarca dentro del propio relato como un mecanismo de cajas chinas. Ese documento a modo de diario fragmentario da cuenta de la ansiedad que le produce el hecho de que las palabras se sucedan atropelladamente y contradigan sus intenciones comunicativas. Su caótica forma de escribir y de hablar debilita su identidad y acaba rindiéndose ante tal anomalía lingüística:

Ahora puedo imaginar todo lo borrado y corregido, su lucha con las palabras, tratando de hallar, de recordar su estilo y de poder expresar su desesperación por ello. Sabiendo, al mismo tiempo, lo falso e inadecuado de esas palabras. E imagino también la sensación de pánico antes de escribir cada palabra, sabiendo que lo pensado nunca iba a reflejarse exactamente en lo escrito. Como si aquello fuera obra de otra persona. Como si al mirarse en un espejo, ya no contemplara su propia cara. (Roas, 2007: 138).

Los autores actuales sienten predilección por incluir alteraciones en la órbita espacial y temporal, a veces inapreciables. Las transfiguraciones espaciales cobran especial importancia en la cuentística de David Roas. En «Excepciones» (*Distorsiones*), el espacio se resquebraja y rompe la cotidianidad de un personaje que, sin motivo aparente, es incapaz de entrar en su edificio, en consonancia con la tendencia de muchos textos contemporáneos de recurrir a agujeros, puertas, peldaños, patios, espejos y escaleras como ejes entre el dominio de lo verosímil y el imposible (García, 2013: 27). Cada vez que intenta abrir y traspasar la puerta de su portal vuelve de nuevo a aparecer en

la calle.<sup>7</sup> Se quebrantan así las leyes físicas, y también lógicas, asociadas al marco espacial, puesto que la puerta, como límite arquitectónico o umbral entre dos dominios, impide el acceso al edificio. No en vano Roas dedica el relato a Quim Monzó —«Per a Quim Monzó, des de l'altre costat del llinar» (2010: 135)— que en su cuento «La fuerza centrípeta» (*Guadalajara*) presenta una trama complementaria en la que el protagonista es incapaz de salir de su piso. Si en la composición de este último la puerta supone el paso a nuevas realidades de las que es imposible escapar, creando una encrucijada de espacios pasados que no se pueden recuperar, Roas apuesta por el retrato de una única irregularidad en la vida rutinaria del personaje, que igual que surge, desaparece. Este extraño suceso, lejos de plantearse con tintes trágicos, incide en la reacción de los observadores, puesto que la multitud que rodea al protagonista convierte el fenómeno inverosímil en un acto irrisorio, un espectáculo que se fotografía y se retransmite en directo a una velocidad vertiginosa.

Otro ejemplo relevante en relación a las irregularidades espaciales es «Universos paralelos» (*Bienvenidos a Incaland*®), que acerca al lector al tema del trasvase de realidades. El paso de lo cotidiano a lo desconocido se produce debido a un extrañamiento en el espacio urbano que provoca también modificaciones en el fluir imparable del tiempo. El protagonista y *alter ego* de David Roas pone fin a un ajetreado día de tareas académicas e inicia el trayecto hacia su hotel limeño. En su afán de llegar cuanto antes, decide atajar y no tarda en descubrirse perdido en Miraflores, uno de los distritos más tranquilos y seguros de la capital peruana. La ciudad y sus calles se encuentran sumidas en la penumbra y en un silencio espectral que nada ni nadie parece perturbar, excepto la presencia de una llama que acentúa la sorprendente experiencia que está viviendo. Todos estos datos crean una atmósfera onírico-surreal que se relaciona con la asunción de un yo perdido en un espacio marcado por connotaciones negativas. El personaje, sin saber cómo ni por qué, se halla en un universo paralelo de grandes similitudes con la ciudad conocida por él y representada en el mapa que sostiene en sus manos. Empieza a verse como un «pobre bicho que vaga desorientado por

<sup>7</sup> Álvarez Méndez destaca la repercusión que tiene en los personajes la perturbación de este tipo de espacios: «Las fronteras espaciales, en sus diversas modalidades, son esenciales para que se desarrollen los acontecimientos y la vida de los personajes con total normalidad. De ahí que cuando se desdibujan o desaparecen, se va a tambalear la existencia del mundo y de las propias figuras que lo habitan» (2010: 29). A propósito del espacio fantástico postmoderno, véase García (2015).

un zoo inmenso» (Roas, 2014: 58). El plano ya no le permite ubicarse con precisión, dado que las calles no se corresponden con las que él está transitando: «Pero las calles que salen a mi paso ya no las encuentro en el mapa: serán demasiado pequeñas o poco importantes, callejones para los que no hay espacio en el plano...» (2014: 54). De hecho, el mapa, que había sido de gran utilidad como punto de anclaje con la realidad, es el único elemento del relato que manifiesta la contradicción entre lo que no puede ser y lo que el protagonista vive.

Lima deja de ser un cronotopo familiar para el personaje, y se convierte en un laberinto urbano similar a los retratados por Calvino o Borges, una enrucijada sin salida donde el tiempo se dilata de forma imposible y los relojes no parecen ser ya instrumentos precisos para medir el fluir temporal. Lo que en la cronología objetiva quizás ha ocurrido en una hora, él lo experimenta con una duración mayor. Se produce una contraposición entre el tiempo subjetivo y el tiempo físico, que no impide las reflexiones metaficciones, pues el viajero encuentra la inspiración a cada paso que da en ese ambiente sitiado por lo inusual. Tal y como lo denomina el propio Roas, estaríamos ante un caso de tiempo expandido, concepto basado en «la concepción relativa del mismo» (2012b: 108) que tiene el personaje de la composición fantástica frente al tiempo objetivo. Como metáfora del hombre actual, el protagonista de este cuento ve sus normas venirse abajo y las piezas que antes formaban un ajedrez alentador dan lugar a un mosaico de elementos sin conexión aparente: «Empiezo a sentirme como si hubiera cruzado a otra dimensión paralela, donde la noche es eterna y la ciudad siempre está deshabitada. [...] La paranoia aumenta. Siento que las casas vigilan mis pasos y se rien en silencio. ¿La ciudad se confabula contra mí?» (2014: 61). Titubeante, atormentado por las dudas, se ve arrojado a una realidad con nuevos patrones que no es capaz de gestionar. Es consciente de que Lima ocupa un lugar finito, delimitado, y que inevitablemente en algún momento podrá ubicarse —quizás cuando salga el sol y la noche no pueda ya confundirle—, pero el final del relato no aguarda ningún indicio esperanzador.

En contraposición al paisaje urbano, se encuentra el paisaje rural que también puede albergar anomalías o transfigurar la cronología, conduciendo al personaje a un tiempo pretérito. Señero en este sentido es «Zona de penumbra», correspondiente con la visita del protagonista de *Bienvenidos a Incaland*® a Cuzco. El marco físico de la acción son las ruinas de Saqsaywamán, fortaleza ceremonial que constituye uno de los principales

atractivos turísticos de la antigua capital del Imperio Inca. Previamente documentado a través de los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso de la Vega, el protagonista se adentra en la gran explanada de tierra sobre la que se ubican las ruinas, como cualquier otro visitante. Empieza a recorrer los distintos niveles de plataforma que configuran la inmensa arquitectura, reflexionando sobre el proceso de construcción y dejándose impresionar por la perfecta disposición de los bloques irregulares de piedra: «El dibujo que forman resulta delirante, como si las piedras hubieran caído unas sobre otras sin orden ni concierto» (Roas, 2014: 98). Tras su trayecto por diversas terrazas y restos de puertas trapezoidales, la llegada a la última plataforma le ofrece la oportunidad de contemplar en su conjunto las escalofriantes proporciones de la explanada y disfrutar de la visión panorámica de Cuzco. Su situación privilegiada se ve alterada por «un cambio de luz rápido y desconcertante» (2014: 101) que ocurre cuando atraviesa un enorme dintel de piedra. El sol y el calor de la tarde dan paso al frío y a una oscuridad trepidante que convierte el espacio en una zona de penumbra, calificativo que sirve de título a la composición. De este modo, descubre que se ha producido un cambio importante en la extensión de las ruinas, pobladas ahora de construcciones diversas, sillares dispuestos en forma de laberinto y altas torres que antes no estaban. Esa nueva construcción que se erige ante él, presagiada solo por el brusco cambio de luz y temperatura, carece de límites y se concibe como una edificación ilógica:

No es un error de percepción provocado por la escasa luz. Lo comparo con el dibujo reproducido en mi guía y resulta evidente que Saqsaywamán es ahora más grande. Como si hubieran proyectado un holograma sobre las ruinas que antes he contemplado. Pero las nuevas piedras —acabo de comprobarlo— son tan sólidas como las originales. Un espejismo en roca maciza. (Roas, 2014: 101).

A esa situación que no duda en calificar de «imagen inverosímil» (2014: 102) se añade el combate que visualiza a lo lejos y que parece destruir la geografía típica de Cuzco. La Plaza de Armas o la Catedral ya no existen y el material de las urbanizaciones dista mucho del actual, con construcciones de arcilla o adobe que remiten a un pasado lejano. La transformación de la ciudad es significativa. Tiene lugar, por lo tanto, un salto retrospectivo a la época de apogeo de los incas. Los turistas y los guías que antes rodeaban el monumento —así como cualquier señal del mundo contemporáneo— desa-

parecen momentáneamente y el protagonista se enfrenta solo a ese nuevo universo que se ha creado ante él. Se refuta pues la concepción unidireccional del tiempo, produciéndose lo que Roas denomina «ingreso en otro tiempo» (2012b: 111), en este caso al pasado. La aparición finaliza con la irrupción del sol, que supone una vuelta al mundo presente del narrador. Ubicado a 3600 metros sobre el nivel del mar, las repercusiones del mal de altura empiezan a hacerse notables en su salud y quizás el salto temporal vivido se deba a una mera alucinación del protagonista, idea que él prefiere pero que el lector puede aceptar o no.

Me adentraré, por último, en el motivo del doble. Este *topos*, de honda raigambre en la tradición literaria de lo fantástico, está sujeto a múltiples variantes en las actuales manifestaciones del género. Como reflejo de la identidad escindida y endeble del hombre moderno, simboliza la lucha entre lo reprimido y lo visible, dado que «está vinculado con la vida de la conciencia, de sus fijaciones y proyecciones» (Ceserani, 1999: 121). «El precio del placer» (*Distorsiones*) recupera esta temática, pero lo hace desde una perspectiva muy particular, refrescando así los artificios vinculados a la misma. El relato, que recuerda al argumento desarrollado por Woody Allen en *Sueños de un seductor*, da comienzo con una voz narrativa de índole testimonial,<sup>8</sup> instancia predilecta del relato fantástico, que explica al lector el proceso de desdoblamiento que sufre y que permite ya atisbar las futuras consecuencias nocivas del mismo:

Desdoblarse es una lata. O al menos cuando se hace mal, como es mi caso. Porque llevo unas semanas experimentando ese fenómeno y mi vida se ha convertido en un infierno. Yo, como todo el mundo, había fantaseado alguna vez con lo estupendo que sería poder contar con un doble para, entre otras cosas, llevar a cabo esas ingratas tareas que siempre se eternizan. Siendo dos, pensaba, todo sería mucho más fácil. (Roas, 2010: 45).

La inusual capacidad, que Roas ya había abordado en «El rival» (*Horrores cotidianos*), ocurre únicamente cuando el personaje mantiene relacio-

<sup>8</sup> En relación con el punto de vista narrativo que es adoptado en las composiciones sobre dobles, Martín López sostiene que «la preponderancia del narrador protagonista tiene que ver con el carácter subjetivo de la experiencia del desdoblamiento, con el tratamiento de un tema intrínseco a la identidad que parece más oportuno tratar desde el propio yo» (2006: 50). Suele prevalecer, pues, la narración homodiegética.

nes sexuales con su mujer, poniendo de relieve la posibilidad de tener dos perspectivas simultáneas de la misma acción: una interna o activa —desde la cama y abrazado a su esposa— y otra externa o pasiva —como si de un *voyeur* se tratase—. El desdoblamiento, que para el protagonista no tiene explicación en términos freudianos, implica la existencia de otro ser idéntico que desde la silla de su dormitorio trata de ofrecerle consejos, condicionando positivamente el rumbo del acto sexual y aumentando el placer de los dos amantes. Sin embargo, las acertadas indicaciones de la copia no tardan en convertirse en férreos mandatos sobre el original. La asunción de dos papeles al mismo tiempo se torna una tortura, pues atenta contra la integridad del primer yo y le hace perder su horizonte de referencias.

Lo que verdaderamente otorga originalidad al relato es la vuelta de tuerca reservada para el final; un desenlace sorpresivo que pone de manifiesto el desdoblamiento también femenino y que permite intuir la absoluta disolución de la identidad y el provechoso futuro que le depara a la figura del doble: «Fascinados, nuestros yoes de la silla se miran fijamente y, de inmediato, se arrojan uno en los brazos del otro. Mi mujer se levanta de la cama y me hace un gesto para que la siga. Abrazados y en silencio, salimos de la habitación» (Roas, 2010: 49). La composición de Roas ilustra muy bien una de las formulaciones más llamativas del motivo romántico en la postmodernidad, en la que «el doble no es un reflejo idéntico del protagonista, sino que lo que encarna es una alternativa, como si la vida del personaje en cierto momento se hubiera dividido en dos caminos que se habrían desarrollado independientemente y a la vez» (Roas, 2011c: 303). En estos casos, el estudioso cree que es más adecuado hablar de «seres bifurcados», en lugar de seres desdoblados.

Similar en cuanto al motivo del doble es la narración «Duplicados» (*Distorsiones*), en la que el protagonista innominado es un profesor universitario de mecánica cuántica que se adentra en el ámbito de las leyes de la física y la termodinámica «para comprender mejor el funcionamiento de nuestro mundo» (Roas, 2010: 61). El comienzo de la composición se asemeja a la estructura y mecanismos propios de las *Cosmómicas* de Calvino, que se inician con la reflexión o la explicación enciclopédica de un fenómeno cosmológico, físico, genético, matemático o filosófico, enunciado siempre en cursiva, para luego continuar con un cuento relacionado con esa elucubración científica a través de una voz narrativa más informal: la de Qfwfq, eje estructurador de todas las historias. Todo el relato tiene como motor dramático la

famosa paradoja del gato de Schrödinger y su intento de ejemplificación en el aula ante la insistencia de los alumnos del personaje. Esta paradoja, que importa «más como hipótesis que como prueba efectiva de la incertidumbre cuántica» (2010: 58), sostiene que un gato puede estar vivo y muerto a la vez.<sup>9</sup> Roas procede a la aplicación práctica de un experimento puramente teórico, creando así una trama escalofriante en la que se concentran dos disciplinas a simple vista tan dispares como la física, con la alusión directa a diversos especialistas, y la literatura. El profesor decide comprar dos gatos negros —no pasan desapercibidos los guiños a Poe, ni las muestras dubitativas del narrador, que recuerdan al del cuento «El gato negro»— y antes de hacer la demostración en público, realiza el experimento en el espacio de la intimidad. Desde su despacho prepara todo el material instrumental para que el ensayo se desarrolle correctamente pero, acuciado por la desazón de tener al gato encerrado, no deja pasar el tiempo preciso. La clonación del animal es la inopinada consecuencia que se encuentra al abrir la tapa de la caja, algo que no duda en definir como «un cataclismo de proporciones astronómicas» (2010: 59):

Ni Schrödinger ni Everret (ni Feynman y otros popes de la mecánica cuántica) habrían nunca imaginado lo que me esperaba en el interior de la caja: dos gatos negros idénticos. Uno, con el pelaje erizado, me miraba con ojos inyectados de rabia; el otro ha lanzado un lastimero maullido e inmediatamente se ha desplomado. Muerto. La superposición cuántica en todo su esplendor. (Roas, 2010: 61).

<sup>9</sup> La paradoja del gato Schrödinger es un experimento imaginario ideado por el físico austríaco Erwin Schrödinger —célebre por su formulación ondulatoria— que plantea los desconcertantes postulados del mundo cuántico. Consiste en encerrar a un gato en una caja opaca e instalar en el interior un recipiente de cristal con veneno letal y un dispositivo con una partícula radiactiva que tiene una probabilidad del 50% de activarse, produciendo la liberación del veneno y consecuentemente la muerte del animal. La interpretación que desde los preceptos de la teoría cuántica se adopta es que, al pasar una hora, el gato está vivo y muerto simultáneamente, porque los electrones se caracterizan por su capacidad para estar en diferentes lugares al mismo tiempo —debido a que se comportan como ondas y como partículas—. Esto confirma la superposición de estados, es decir, la compatibilidad de estar vivo y muerto mientras no se proceda a abrir la caja. No obstante, en cuanto intervenga un observador para comprobar el resultado, las leyes cuánticas dejan de aplicarse; la superposición cuántica se altera y el sistema se inclina por una de las dos soluciones: la vida o la muerte del animal, nunca ambas realidades.

Si el profesor se sorprende ante la aparición de dos felinos con desigual destino, el hecho de que el resultado afecte además al mundo entero en el que se desenvuelve, le produce más desconcierto aún. En el mismo momento en el que mira en el interior de la caja, la realidad empieza a duplicarse, ocasionando «la pérdida de la existencia de una única realidad objetiva a favor de varias realidades que coexisten simultáneamente, o *multiversos*, según el término propuesto en 1957 por el físico Hugh Everett» (Roas, 2009: 173). Ante sus ojos se despliega rápidamente un mundo idéntico al suyo, lo que le ocasiona una profunda perplejidad cognitiva y un cambio en su concepción habitual de la realidad: «El continuo espacio-tiempo en el que hasta hace un rato habitábamos se ha dividido por la mitad y ha generado —no se me ocurre otra explicación mejor— un nuevo universo. Nuestro doble» (2010: 63). El gato vivo pasa a pertenecer al otro mundo y deja de tener su réplica en la realidad del personaje, ya que su doble está muerto en la caja; se convierte en el único elemento asimétrico de esos dos mundos. El profesor trata de asimilar esa alteración en el paradigma de la realidad, si bien no puede evitar el catálogo de inseguridades que se cierne sobre su persona. Aunque necesita recobrar la normalidad, siempre se encontrará dominado «por la inquietud de saberse ante lo incomprensible pero, sobre todo, de saber que no hay vuelta atrás» (Roas, 2011b: 157).

#### HACIA UNA REALIDAD INQUIETANTE. CONCLUSIONES

David Roas es portador de un estilo muy personal en el que prevalece la percepción hiperbolizada del acontecimiento insólito y una evidente dosis de humor. Este humor, cínico y corrosivo, es la principal estrategia de la que se vale para acrecentar la mezcla entre lo fantástico y lo real, jugando asimismo con las expectativas del lector. Y es que una de las características más peculiares de las actuales voces de lo fantástico, que apenas se aprecia en las generaciones anteriores, es el manejo que tienen de los artificios humorísticos, paródicos e irónicos, y que tan acertadamente ensayan en sus composiciones. Considerando «la ficción como medida de todas las cosas. Como escala para asumir e interpretar el mundo» (Roas, 2014: 23), sus hilarantes historias se sustentan en una clara voluntad de experimentación formal que lleva al autor a subvertir los moldes genéricos, incluir diversos materiales en sus ficciones y cambiar constantemente de estructura, tono y registro, haciendo que las referencias literarias, musicales, cinematográficas o televisivas discurran con naturalidad en cada página.

A través de los entresijos fantásticos que se tematizan en su prosa, el escritor catalán pone de relieve las brechas que existen en el curso lógico de la realidad, derrumbando cualquier tipo de certeza e ideario. Demuestra así que lo fantástico actual ya no consiste en «proponer excepciones a una idea de lo real más o menos estable, sino de plantear la anormalidad del mundo y del ser humano» (en Muñoz Rengel y Roas, 2010: 31). Lo que más destaca de su poética es la imbricación que se da entre la ficción y los fundamentos de lo fantástico, que el autor conoce en profundidad. Ese aparato teórico se inserta de manera fluida en las tramas, aspecto que otorga más novedad si cabe a su producción y lo distingue del resto de integrantes de la nueva promoción de escritores fantásticos. Insertos en un contexto en el que prima la decepción y la apatía, sus personajes revelan el horror que irradia el día a día y la condición absurda de la existencia. A través de esta caracterización de los personajes, el autor desacraliza en gran medida el contexto extratextual. Pone en jaque las convenciones del individuo, las instituciones políticas, las creencias religiosas, los logros científicos, el proceso creador y, con especial ahínco, la estabilidad del mundo y del pensamiento. Todo ello para demostrar, como se menciona en uno de sus microrrelatos de *Intuiciones y delirios*, que «la intolerable realidad deja de tener sentido, una vez más» (2012a: 37).

#### BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia (2010). «Territorios, parajes y contornos literarios: Aproximación teórica al espacio en la narrativa actual». En María Pilar Celma Valero y José Ramón González (eds.) *Lugares de ficción. La construcción del espacio en la narrativa actual*. Valladolid: Cátedra Miguel Delibes. 17-38.
- CÁCERES, Jorge Luis (2013). *No entren al 1408. Antología en español tributo a Stephen King*. Quito: La Biblioteca de Babel.
- CASAS, Ana (2015). «Fantástico y autoficción; un binomio (casi) imposible». En Natalia Álvarez y Ana Abello (coords.) *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. León: Servicio de Publicaciones de la Universidad de León. 85-94.
- CESERANI, Remo (1999). *Lo fantástico*. Madrid: Visor.
- ENCINAR, Ángeles (1998). «Lo fantástico: una tendencia sobresaliente en el cuento español actual». En Derek Flitter (coord.) *Actas del XXI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Birmingham: University of Birmingham. Department of Hispanic Studies. 91-97.
- . (2014). «Introducción». En Ángeles Encinar (ed.) *Cuento español actual (1992-2012)*. Madrid: Cátedra. 11-85.
- . (2015). «La fragmentariedad tragicómica y de terror: los microrrelatos de Andrés Neuman y Patricia Esteban Erlés». En Ottmar Ette, Dieter Ingenschay, Friedhelm Schmidt-Welle y Fernando Valls (eds.) *MicroBerlín: de minificciones y microrrelatos*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert. 217-234.
- GARCÍA, Patricia (2013). «La «frase umbral», desliz al espacio fantástico». En David Roas y Patricia García (eds.) *Visiones de lo fantástico (aproximaciones teóricas)*. Málaga: E.D.A. 27-38.
- . (2015). *Space and the Postmodern Fantastic in Contemporary Literature: the architectural void*. Nueva York: Routledge.
- MARTÍN LÓPEZ, Rebeca (2006). *Las manifestaciones del doble en la narrativa breve española contemporánea*. Tesis doctoral dirigida por Fernando Valls Guzmán, Universidad Autónoma de Barcelona. Disponible en <https://ddd.uab.cat/pub/tesis/2006/tdx-1013106-110206/rml1de1.pdf> (fecha de consulta: 30/01/18).
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto (ed.) (2009). *Perturbaciones. Antología del relato fantástico español actual*. Madrid: Salto de Página.
- . (2010). «La narrativa fantástica en el siglo XXI». *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 765: 6-10.
- MUÑOZ RENGEL, Juan Jacinto; ROAS, David (2010). «Los escritores ante lo fantástico». *Ínsula. Revista de Letras y Ciencias Humanas* 765: 28-34.
- ROAS, David (1996a). «Celuloide sangriento». *Diari de Sabadell*. 30/7/1996 a 31/8/1996. [23 entregas diarias de martes a sábado, ambos inclusive].
- . (1996b). *Los dichos de un necio*. Manresa: Los Trabajos de Sísifo.
- . (ed.) (2001). *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros.
- . (2002a). *Hoffman en España. Recepción e influencias*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- . (ed.) (2002b). *El castillo del espectro. Antología de relatos fantásticos españoles del siglo XIX*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- . (ed.) (2003). *Cuentos fantásticos del siglo XIX (España e Hispanoamérica)*. Madrid: Marenostrium.
- . (2006). *De la maravilla al horror. Los inicios de lo fantástico en la cultura española (1750-1860)*. Pontevedra: Mirabel.
- . (2007). *Horrores cotidianos*. Palencia: Menoscuarto.
- . (2008). *Meditaciones de un arponero*. Málaga: E.D.A.
- . (2009). «¿Hay una literatura fantástica después de la mecánica cuántica? Nuevas perspectivas teóricas». En Amelia Sanz Cabrerizo (ed.) *Teoría literaria española con voz propia*. Madrid: Arco/Libro. 171-189.
- . (2010). *Distorsiones*. Madrid: Páginas de Espuma.
- . (2011a). *La sombra del cuervo. Edgar Allan Poe y la literatura fantástica española del siglo XIX*. Madrid: Devenir.
- . (2011b). *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Madrid: Páginas de Espuma.

- 
- 
- . (2011c). «Exploradores de lo (ir)real. Nuevas voces de lo fantástico en la narrativa española». *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo* LXXXVII: 295-316.
- . (2012a). *Intuiciones y delirios*. Lima: Micrópolis.
- . (2012b). «Cronologías alteradas. La perversión fantástica del tiempo». En Flavio García y María Cristina Batalha (coords.) *Vertentes teóricas e ficcionais do Insólito*. Río de Janeiro: Caetés. 106-113.
- . (2013). *La estrategia del koala*. Barcelona: Candaya.
- . (2014). *Bienvenidos a Incaland®*. Madrid: Páginas de Espuma.
- . (2016). «Souto o la búsqueda imposible». En David Roas y Ana Casas (eds.) *Voces de lo fantástico en la narrativa española contemporánea*. Málaga: E.D.A. 93-106.
- . (2017) (coord.) *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert.
- . CASAS, Ana (eds.) (2008), *La realidad oculta. Cuentos fantásticos españoles del siglo XX*. Palencia: Menoscuarto.
- . ÁLVAREZ, Natalia; GARCÍA, Patricia (2017). «Narrativa 1980-2015». En David Roas (coord.) *Historia de lo fantástico en la cultura española contemporánea (1900-2015)*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert. 195-214.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2011). «El lector al otro lado del espejo. Reflexiones a propósito de *Horrores cotidianos* de David Roas y *La red ciega* de Carlos M. Gutiérrez». *Monteagudo. Revista de literatura española, hispanoamericana y teoría de la literatura* 16: 213-226.
- SÁNCHEZ APARICIO, Vega (2013). «Horrores generacionales: visiones de la derrota en los relatos de Patricia Esteban Erlés y David Roas». *Brumal. Revista de Investigación sobre lo Fantástico/Brumal. Research Journal on the Fantastic* 1.2: 201-221.
- SÁNCHEZ VILLADANGOS, Nuria (2014). «Bordeando los límites de lo fantástico: *Distorsiones*, de David Roas». En David Roas y Teresa López-Pellisa (eds.), *Visiones de lo fantástico en la cultura española (1970-2012)*. Málaga: E. D. A. 183-212.

LOS CUENTOS DE JUAN PEDRO APARICIO,  
DE *LA VIDA EN BLANCO* A *ASUNTOS DE AMOR*

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ  
*Universidad de León*

INTRODUCCIÓN

En su detenido y detallado estudio sobre *La narrativa de Juan Pedro Aparicio* (2002), Asunción Castro asumió el análisis de todos y cada uno de los cuentos de *El origen del mono y otros relatos* (1975), los incluidos en la segunda edición, *Cuentos del origen del mono* (1989), y los descartados, así como de los cuentos no incluidos, pero publicados en otros medios hasta la fecha de su libro de 2002<sup>1</sup>. Asunción Castro contextualiza histórica y literariamente los *Cuentos del origen del mono*, sitúa las referencias literarias de Aparicio en la literatura anglosajona (inglesa y americana) y en la narrativa hispanoamericana, de entrada masiva en España desde finales de la década del sesenta, y procede al análisis de los «cuentos de ficción política», uno por uno, señalando para todos ellos una técnica que llama «un narrar a distancia», es decir, produciendo un efecto de distanciamiento desapasionado respecto a la historia contada y de los personajes por medio de procedimientos como la narración en tercera persona, los narradores interpuestos, la incorporación de materiales no estrictamente narrativos, las visiones abocetadas de los personajes, las descripciones externas de estos y de los espacios, sin intromisiones subjetivas, y el estilo mismo que «a menudo adopta la austeridad del documento objetivo, puntual, exacto» (Castro, 2002: 71). Para los demás

<sup>1</sup> Los descartados son «La ejecución», que con algunas pequeñas variantes se incorporó a la novela *Lo que es del César* (1981), «El augurio», «El último Al Mutazz», «La condena» y «El humanista», primero de los microrrelatos de Aparicio, que lo rescató para *La vida en blanco* (2005). *Cuentos del origen del mono* incorporó dos cuentos que no figuraban en el libro anterior: «Orate, frates» (Aparicio, 1986) aparecido en la antología *Figuraciones*, elaborada por S. Alonso, y «El safari», publicado en *El País* (Aparicio, 1987) con el título «Partida de caza».

cuentos, los ajenos a la ficción política, se aleja Aparicio del «tratamiento distorsionador» de los anteriores y de la estructura y disposición del material narrativo. El examen minucioso de cada cuento publicado hasta el momento de aparición de su libro por parte de Asunción Castro me exime de volver sobre ellos y reiterar lo que la estudiosa ha analizado y expuesto paciente y escrupulosamente.

Señalaba Castro (2002: 48) que la práctica del cuento había constituido para Juan Pedro Aparicio un espacio de aprendizaje para lanzarse a más altas empresas, dadas las fechas (entre el 65 y el 75) de «escritura asidua» de cuentos antes de entregarse de lleno a la novela. Si prescindimos de *Cuentos del origen del mono* (1989), que, según se ha indicado en nota, incorporó sólo dos nuevos cuentos con respecto a la edición primera, y descartó cinco, ocurre que entre *El origen del mono y otros relatos* (1975) y el segundo libro de cuentos *La vida en blanco* (2005), que agrupó los cuentos ocasionales o solicitados publicados en prensa, en antologías e incluso uno —«El humanista»— en el libro de 1975, y con solo cinco inéditos<sup>2</sup>, trascurrieron treinta años en los que, entregado el autor a la novela, la cosecha fue esporádica y escasa. Cuando en 2010, cinco años después de *La vida en blanco*, publica Aparicio *Asuntos de amor*, con 11 cuentos y 29 microrrelatos, sólo cinco de los cuentos eran totalmente inéditos<sup>3</sup>.

En ese momento, 2010, había publicado Aparicio, sin embargo, dos volúmenes de cuánticos —como a él le gusta llamarlos— o microrrelatos: *La mitad del diablo* (2006) y *El juego del diábolito* (2008), que lo convirtieron en un autor imprescindible en los estudios y en las antologías del llamado cuarto género narrativo, al que contribuyó siete años después con otro volumen, *London Calling* (2015), que certificaría que el de los cuánticos era un terreno abonado para la creación literaria de Aparicio, sin que su cultivo lo apartara de la escritura de novelas como *Tristeza de lo finito* (2007) y *Nuestros hijos volarán con el siglo* (2013), y de la elaboración de ensayos como *Nuestro desamor a España* (2016).

<sup>2</sup> Los inéditos eran «El pozo», «Juicio final», «Relato de estación» y los microrrelatos «Tener razón» y «Dimisión».

<sup>3</sup> Eran inéditos los titulados «Casiopea», «Cinco, número mágico», «La miel de Oaxaca», «Palas Atenea» y «El seductor de pensiones»; los demás cuentos se habían publicado en *La vida en blanco*, a excepción de «Las tres hermanas», que lo había hecho en *Revista de Occidente* (2007) y en *Cuentos del gallo de oro* (Aparicio, Díez y Merino, 2008).

Naturalmente, el carácter de aprendizaje de los primeros cuentos de Aparicio hay que descartarlo cuando nos situamos en *La vida en blanco*, en los cuentos nuevos de *Asuntos de amor* y en el ámbito de los «cuánticos», como gusta llamar a los microrrelatos.

En alguna ocasión ha expresado Aparicio consideraciones personales sobre el cuento. Lo hizo en el artículo «La navegación del cuento» (Aparicio, 1988a), publicado después en *¡Ah, de la vida!* (1991). En él señala que «el cuento no es réplica diminuta de la novela», géneros sujetos a distinta ley, ofreciendo una definición que más tarde usaría para el microrrelato más adecuadamente: «Una narración que empieza pronto y que acaba enseguida». Más que la definición ingeniosa, y sintética como un buen microrrelato, interesa la idea expresada con la metáfora de la navegación: «Un cuento, un buen cuento [...] ha de estar siempre listo para zarpar y ha de ser capaz de llegar a destino en seguida y sin desvíos» (Aparicio, 1991: 111). Entiendo que con la palabra «desvíos» puede aludir a las acciones secundarias y prescindibles y acaso a las pausas descriptivas y expositivas. Desde mi punto de vista, el cuento exige —frente a la diversificación de la acción novelesca— una acción nuclear y la exclusión de elementos que perturben el desarrollo de la historia. Síntesis más que expansión, selección más que acumulación, intensidad más que dispersión, economía discursiva más que dispendio, el cuento deja margen a la sugerencia y a la labor participativa del lector para completar imaginariamente los huecos de la historia contada. El desarrollo narrativo de los hechos —o de un solo suceso— sin intromisiones de otro tipo, hacen del cuento un género muy acomodado a la escritura de Juan Pedro Aparicio, a la cual se le reconocen dos cualidades entre otras: la capacidad narrativa y, derivada de ella, la amenidad. Por capacidad narrativa entiendo el predominio absoluto de la acción, lo que implica dinamismo en la sucesión de los acontecimientos y algo que podríamos llamar velocidad narrativa o transición rápida entre los hechos contados, sin detenciones, en general, en estadios descriptivos o digesivos que suspendan momentáneamente el ritmo de la narración, con el consiguiente desasosiego del lector y el quiebro de aquel reconocido atractivo, es decir, de lo grato y placentero de la lectura, que, de un modo u otro, debe de ser un rasgo inherente al desarrollo de la narración. En este sentido, Juan Pedro Aparicio cuida extremadamente la factura de sus narraciones, sean cuentos, novelas o microrrelatos.

#### *LA VIDA EN BLANCO*

*La vida en blanco*, dedicado al añorado heterónimo colectivo Sabino Ordás, se inicia con una «Nota del autor» titulada «Regreso al cuento» (2005: 7-10), en la que Aparicio añade, a las anteriores, algunas otras ideas de interés. En primer lugar, el título que dio al libro, que «acaso tenga más que ver con la vida de su autor o con lo que el autor siente que es la vida, que con su discutir argumental». Lo que sí advierte, aunque con reticencia, es un tono común a cada una de las tres partes en que agrupó los cuentos, un tono común que califica de «esa entelequia, tan evanescente como real, que obsesiona a los escritores». Por otro lado, como la crítica ha solido tildar de «realistas» sus cuentos, Aparicio cree «no haber renunciado del todo en ellos a lo fantástico», añadiendo que «lo fantástico es las más de las veces un subrayado metafórico de la realidad». Agrega que más que dejarse tentar por lo extraordinario «he procurado atender a los dictados de una mirada que disfruta con el aura de algunos sucesos, esa cualidad que los ensalza y los separa de lo cotidiano hasta llega a hacerlos maravillosos». El resto del prólogo del autor alude a la procedencia de cada cuento, con breves consideraciones muy aprovechables en algunos casos.

El primer cuento, de título homónimo al del libro, «La vida en blanco», comienza con estas palabras:

Hace un tiempo conocí en Madrid a un joven cenceño y tan pálido como una cuartilla en blanco. Y es el caso que él quería oscurecerla con premura, escribir sobre ella una densa biografía, algo que le compensara por su grandeza de los límites menguados con que parecía presentarse su vida (2005: 16)

Si Aparicio aprovecha el título del cuento para el conjunto, entiendo que es por su sentido metafórico de connotaciones existenciales (la vida vacía) y literarias (el símil del joven pálido «como una cuartilla en blanco» provoca de inmediato sugerencias que retrotraeríamos acaso a Mallarmé). La cuartilla en blanco es la imagen de lo que no es, pero va a ser; es la imagen de la creación literaria misma, la imagen de un futurible también: la de una vida vacía, pero que puede estar llena de proyectos, como la del protagonista, capaz de alzarse desde el fracaso para —con nueva metáfora— «seguir buscando la pista [...] desde la que poder despegar», metáfora que no deja de ser una variante de la cuartilla en blanco que puede oscurecerse con una densa biografía: todo, cuartilla y pista, a la espera de un futuro posible. En el caso

de Sergio Blanco, el problema era que carecía de pista desde la que despegar para sus grandes proyectos.

Esas líneas iniciales del cuento y del libro apuntan a algo más, a lo que ya se ha aludido: la andadura básicamente narrativa de las ficciones de Aparicio. Sabemos que un narrador en primera persona relata los proyectos de un joven del que más adelante conoceremos el nombre, Sergio Blanco Blanco, nombre de carácter analógico del que Gracián diría que ya es definición<sup>4</sup>. No es infrecuente el valor onomástico en nuestra narrativa, generalmente al servicio de la caricaturización del personaje: recuérdense los casos bien conocidos de Cervantes, Quevedo, Larra, Clarín o *Fray Gerundio de Campazas*. No tiene carácter despectivo el nombre del protagonista en el cuento de Aparicio, que, sin embargo, traza de modo insistente la analogía de su vida con la cuartilla en blanco. Por otro lado, la descripción de Sergio Blanco se reduce a dos cualidades físicas: cenceño y pálido. Más adelante se añade con parquedad su vestimenta: «una prenda liviana, una guayaba corta o algo así y unos pantalones de tergal también demasiado finos para la estación». La parquedad descriptiva es algo que caracteriza la narrativa de Aparicio, de modo que las rápidas pinceladas en tal sentido no empecen la dinámica narrativa del relato. En este aspecto disponía de un buen maestro, Baroja, como he indicado en otra ocasión (Martínez, 2003: 8). En cualquier caso, como recurso retórico, el físico endeble del protagonista contrasta con el aplomo de sus palabras y la ambición de sus proyectos o, como se asevera en uno de los párrafos, «su frágil apariencia era muy capaz de desplegar una actividad sobrehumana».

Una frase del cuento: «Advertiré en seguida que Sergio no era un loco» parece presumir que el lector lo puede considerar un Quijote moderno. Al fin y al cabo su «locura» en sentido metafórico, es decir, su ideal, también tiene que ver con lo libresco, si no con novelas de caballería, sí con la intención de fundar una editorial y más tarde un semanario y un periódico. Forma parte del «sustrato cervantino» que Pilar Celma (2009: 79) observa en otros cuentos del libro de Aparicio, un sustrato propio de quien, como el protagonista del cuento de Aparicio, vivía «en la desmesura».

*La vida en blanco* dispone los 16 cuentos en tres secciones de cinco, seis y cinco cuentos respectivamente, buscando —como indica la nota inicial del autor— una incierta unidad de tono. La primera parte o sección de *La vida*

<sup>4</sup> «...Eugenio, que este era su nombre, ya definición» (Gracián, 1980: 257).

*en blanco* desarrolla, salvo excepciones, relatos de tono político en general, siendo el fracaso de la lucha, los ideales o las ambiciones (como hemos advertido en el cuento primero, «La vida en blanco») la característica que los agrupa: «Cigüeñas en la Catedral» relata el fiasco de la oposición al embalse de Riaño; «Santa Bárbara bendita» termina con una frustración, la de un ideal o sueño de carácter ideológico-político (la lucha contra el franquismo) y emotivo, al comprobar el narrador que el tumulto y la canción minera que oye cada mañana no procede de la rebelión de los mineros, sino de «un motocarro cargado de jaulas metálicas con botellas de leche»; «El gol de Castañeta» fue primero artículo de prensa (Aparicio, 1998b), recogido después en *¡Ah, de la vida!* (Aparicio, 1991, 25-28); el cuento gana en dinamismo al eliminar las consideraciones éticas y de denuncia; algo inesperado y paradójico cambia la suerte del héroe, Castañeta, que tras el lance de arrojar el balón contra la propia puerta pasa a ser el más despreciado; «El pozo» resulta ser uno de los cuentos de mayor calidad literaria: en él, el amor y la revolución acaban siendo quimeras irrealizables, pero el desarrollo del relato, la ambientación, el halo de poesía que envuelve la ilusión fracasada, hacen de él una obra maestra.

La segunda parte agrupa cuentos que, en su diversidad, constituyen distintos cuadros de actitudes humanas. «La gata» es la historia de una traición adúltera, lo que da lugar a un relato —en un medio burgués— de intriga, pesquisas, interrogantes, suposiciones y posibles explicaciones que traen en jaque a vecinos, amigos y policía; un fino erotismo envuelve «Miedo al lobo», en el que vida y literatura (las fábulas infantiles) se funden; hermoso es «Amor platónico», en el que el sueño amoroso acaba en una trágica ironía; «Juicio final» enseña cómo algo que parece ocasional puede cambiar nuestra percepción de los demás y de uno mismo; perfecto resulta «Relato de estación», con un halo de lirismo no frecuente en los relatos de Aparicio; lo propicia el tema del amor imposible; «Malo en el Bernabéu», por fin, no puede leerse al margen de los posteriores sucesos del 11-M, por lo que —como escribe Aparicio en la nota inicial de *La vida en blanco*— subraya «el valor premonitorio de la literatura».

Los relatos de la tercera parte de *La vida en blanco* anticipaban los caminos por donde marcharían los pasos narrativos de Aparicio: el microrrelato, una nueva apuesta para un escritor de inusitada capacidad narrativa, como hemos reiterado, que prima la acción, el dinamismo, reduciendo al mínimo los elementos de otro tipo, expositivos, digresivos o descriptivos. En este

sentido, el microrrelato podía ser el campo más abonado para la narrativa de Aparicio, sin que su cultivo le llevara a abandonar los otros géneros, como el ensayo y la novela. Esta parte tercera agrupa cinco cuentos, siendo algunos de ellos —«El humanista», «Jaque mate» y «Sefanías "el tinajero"»— los más antiguos de escritura, como el propio Aparicio ha señalado en la inicial nota del autor a *La vida en blanco*. De los cinco, tres son propiamente microrrelatos: «Tener razón», «El humanista» y el último de la sección, de solo tres líneas y media, «Dimisión», que Aparicio no incluyó, a lo que parece, en sus posteriores colecciones de «cuánticos».

En cuanto a la temática general del conjunto, si bien no puede hablarse de unidad, entiendo que una buena parte de los cuentos inciden sobre un tema nuclear: el decaimiento de las ilusiones o de los ideales, de los sueños o, con otra palabra que estuvo de moda años atrás, sobre el desencanto, que es lo que nos hace percibir el «sustrato cervantino» al que Pilar Celma se ha referido. Tal decaimiento va unido a la sensación de fracaso y a un sentimiento de desánimo o de melancolía, según los casos. Tal sensación de frustración, con sentimientos de desánimo y rabia, lo observamos en «Cigüeñas en la Catedral», por ejemplo; sensación de decepción de los sentimientos revolucionarios en «Santa Bárbara Bendita»; de ruina de los ideales revolucionarios y sentimentales en «El pozo»; de naufragio de los ideales amorosos en «Relato de estación», metáfora de la frustración existencial propia del ser humano.

Todo ello dentro de un marco realista, subrayado por la crítica, aunque el marco pueda acoger, en contadas ocasiones, elementos insólitos o directamente fantástico-existenciales. Sanz Villanueva (2005) señalaba en la reseña de *La vida en blanco* la afición de Aparicio «por contar historias con sólidas raíces en la realidad, incluso con un fuerte localismo de partida (llamativo en la frecuente presencia explícita de su tierra natal), pero aureoladas de un punto de misterio y hasta abiertas a lo maravilloso»; habla el crítico de «tensión entre lo documental y lo imaginativo, entre lo real y lo alegórico», aspecto que en un artículo posterior extiende a toda la narrativa de Aparicio como «rasgo suyo definitorio» (Sanz Villanueva, 2012). Como resume, por su parte, Fernando Valls, «se trata de cuentos realistas, distorsionados por la ironía, el humor e incluso, a veces, el sarcasmo, con alguna deriva hacia lo fantástico o misterioso» (Valls, 2012).

Aparicio maneja con maestría los tiempos del relato. Generalmente, el narrador se sitúa en un presente desde el que evoca o convoca algún hecho del pasado; la conexión entre los dos tiempos no es aleatoria, sino moti-

vada, suscitada, por ejemplo, por la conocida canción minera que da título al cuento «Santa Bárbara Bendita». La remisión al pasado no supone un corte temporal entre el presente y el pasado, pues hay líneas de comunicación entre ellos. El pasado evocado suele corresponderse con momentos de la biografía del autor, la niñez, la juventud o los años finales del franquismo y primeros de la democracia. A la niñez se remonta, por ejemplo, la historia de «Miedo al lobo» y la de «Juicio final»; y a la juventud la historia de «Santa Bárbara Bendita». El marco temporal es muy preciso en cuentos como «Cigüeñas en la Catedral», cuya acción se sitúa en el verano de 1987, en «La gata», cuya historia discurre entre la primera vuelta a Francia ganada por Induráin y la primera derrota seis años después, es decir, entre 1991 y 1997, o en «Malo en el Bernabéu», en el momento de la celebración del centenario del Real Madrid en 2002.

Al exponer lo anterior no quiero confundir el tiempo del narrador con el tiempo del autor, pero sí subrayar que en los cuentos de *La vida en blanco* hay también una sustancia autobiográfica diluida en algunos cuentos y explícita en otros como «Juicio final», con la lectura compulsiva de tebeos por el grupo de amigos de Lot, algo que certifica en las memorias noveladas de infancia tituladas *Qué tiempo tan feliz* (Aparicio, 2000: 79), donde asegura, como en el cuento, la apasionada devoción por tebeos como *El guerrero del antifaz* o *Zarpa de León*; se pueden enumerar otros elementos autobiográficos muy visibles, que importan como semilla y germen de los cuentos: el hecho de que varios personajes de las narraciones coincidan con el autor en los estudios de Derecho en Oviedo y Madrid: en «Santa Bárbara Bendita», el narrador vuelve a estudiar Derecho a Oviedo desde Madrid por «represalia política», como le ocurrió al propio Aparicio (Castro, 2002: 18); la evolución ideológica de algún protagonista desde el idealismo revolucionario, como el propio autor, que militó en su juventud en «una izquierda revolucionaria» (Castro, 2002: 18); los espacios de los relatos, generalmente coincidentes con los vivenciales del autor (León, Madrid y Oviedo, básicamente); los guiños narrativos que, en la mayoría de los cuentos remiten a León o su trasunto literario, Lot, bien como marco espacial («Santa Bárbara Bendita», «Cigüeñas en la Catedral», «Miedo al lobo», «Amor platónico», «Juicio final»), bien como mera alusión; el hecho de que el narrador de «La gata» sea también escritor, originario además de Lot; los guiños amistosos a José María Merino en «Sefanías "el tinajero"»...

Acaso la coincidencia indicada entre hechos de la biografía del narrador y hechos de la biografía del autor explique o justifique el enfoque narrativo desde la primera persona, un narrador *autodiegético*, según la terminología de Genette, interviniendo como personaje central o nuclear («El pozo»), o más bien *homodiegético*, interviniendo en la historia del relato no como personaje principal, sino en relación con él de algún modo, sea en diálogo con él, como testigo, como observador o como fabulador imaginario en «Cigüeñas en la Catedral». De los dieciséis cuentos de *La vida en blanco* sólo cuatro se narran en tercera persona, dotándolos de una aparente objetividad: «Malo en el Bernabéu», «Jaque mate», «Dimisión» y «Tener razón», estos últimos dos breves microrrelatos. Al uso de la narración en primera persona atribuye Sanz Villanueva (2005) el «fuerte subjetivismo» de los cuentos de Aparicio, que unido al «peso de la memoria», nos da «la clave de la notable proximidad emocional que transmiten».

Nos detendremos ahora en el análisis más preciso y demorado de determinados cuentos del conjunto, aquellos que nos resultan más relevantes por uno u otro motivo, en concreto «Cigüeñas en la Catedral», «Santa Bárbara bendita», «El pozo» y «Juicio final».

«Cigüeñas en la Catedral» se publicó originariamente en una antología de cuentos de Castilla y León (Puerto, 1999: 106-110). Se trata de un cuento excepcional en el que se cumple aquello que Aparicio señala en la nota del autor o prólogo a *La vida en blanco*: «Creo no haber renunciado del todo en ellos a lo fantástico», entendiendo, según escribe que «lo fantástico es las más de las veces un subrayado metafórico de la realidad». Está narrado en primera persona, lo que contribuye a dar la impresión inicial de realismo y aún de verismo, con dos espacios en cierto modo opuestos: León ciudad (cafés, calles, catedral, basílica) y la montaña leonesa, con alusión inicial a la ermita de Canseco y a personajes bien conocidos en la sociedad leonesa (los de *Claraboya*, Fierro y Llamas, y el periodista Fulgencio); a ellos se unen otros no menos notables en la ciudad, como el fotógrafo Manolo. Pero el paisaje de la montaña que obra en contraste con el de la ciudad es el de Riaño, con motivo de la destrucción del valle y el pueblo para construir el embalse, en el verano de 1987 en que se sitúa el tiempo del relato, que mixtura equilibradamente realidad y fantasía.

El narrador, en primera persona, se instala en un presente —el de la escritura— desde el que evoca los sucesos que en la ciudad, León, y en el valle de Riaño se remontan al año indicado y por el motivo también señalado. A la

ciudad llega Betty, una californiana encargada de salvar a la Catedral del mal de la piedra, y sobre ella se irán posando progresivamente cientos, miles de cigüeñas que acabarán elevándola y llevándosela de la ciudad, con inevitable resonancia en el lector de la levitación de Castroforte del Baralla en *La saga / fuga de J. B.*, de Torrente Ballester, como recuerdan los dos mejores estudios de *La vida en blanco*, Pilar Celma (2009) y Fernando Valls (2012).

El relato se ordena sobre el fuerte contraste establecido entre construcción (la catedral) y destrucción (Riaño). La Catedral es el símbolo (alzado desde la realidad) de la voluntad de un pueblo con energía, con «ánimo» para, desde la precariedad de una pequeña ciudad, levantar tal monumento, frente al pueblo de hoy, en el que cunde el «desánimo» y pierde la «guerra» de Riaño. De ahí que la californiana viera la Catedral como «algo irreal, de planta surgida sin semilla, de objeto llegado del cielo y puesto sobre los viejos baños romanos de la noche a la mañana» (26), preparando al lector para la levitación de aquello que llegó del cielo. La levitación representa, sin duda, el castigo de un pueblo que, si fue capaz de construir una empresa de la magnitud de la Catedral, es incapaz de vencer en esta «guerra» de Riaño, que supone defender también su dignidad como pueblo: «¿cómo quien levantó esa catedral es capaz de permitir que se destruya Riaño?». Si perdió Riaño, pensamos, no merece una catedral, símbolo de otra época en la que vencía el ánimo y la voluntad colectiva. La «herida de barro y polvo» que la elevación de la Catedral deja en la ciudad es la imagen del castigo de los perdedores que acaso, se insinúa, pierdan también la Basílica de San Isidoro, sobre la cual empiezan ya a posarse las cigüeñas.

Literariamente, sorprende la «metaforía» en relación con la Catedral como oasis de belleza y brío frente a la destrucción que se está operando en el valle de Riaño: «Terminaron las demoliciones de Riaño y la catedral semejava una montaña de cristal coronada de filigranas de nieve»; en alguna de las fotos que Manolo hacía en la madrugada, «parecía por completo transparente; sus líneas de piedra, a la luz de los focos, fosforecían como el agua batida, señalaban caminos de gravedad y equilibrio, nervaduras de energía y fuerza, el secreto de savia blanca que la sostenía» (28-29); acaso la descripción nos recuerde los remansos líricos que ocasionalmente sorprenden en las narraciones barojianas.

El relato «Santa Bárbara Bendita» finaliza también, como ya se indicó, con el fracaso de un ideal político, pero es un cuento de ricas connotaciones: en primer lugar, el juego de tiempos: un primer tiempo cercano a la escri-

tura: «el otro día...», cuando el narrador oye la canción minera que actúa a la manera de la magdalena de Proust<sup>5</sup>, pues provoca la nostalgia de otro tiempo anterior («los años sesenta») en el que se sitúa la acción principal, en un espacio urbano, Oviedo, donde narrador y protagonista coinciden en la misma habitación de la pensión y en los estudios de Derecho; pero mientras el narrador está en Oviedo por alguna represalia política, Miguel Mirantes recaló allí como había recalado, dando tumbos, en otras ciudades universitarias; en segundo lugar, las lecturas literarias del protagonista coincidentes posiblemente con las del autor (un aspecto autobiográfico más)<sup>6</sup>: Stendhal, Pavese, Borges, Faulkner, Dos Passos, Bertolt Brecht...; en tercer lugar, se recurre a la técnica de un relato dentro del relato: tal vez sugestionado por el tumulto y el canto minero al amanecer de cada día, escribe Miguel Mirantes un curioso relato o cuento que el narrador a su vez resume; en cuarto lugar, el desencanto final, de aire cervantino, cuando el narrador comprueba que el tumulto y la canción minera, que a él le producían cierta exaltación revolucionaria y emotiva, no era más que el carro de jaulas metálicas al que hemos hecho referencia; finalmente, conviene destacar la polifonía del relato, que acoge varios registros de habla: de la literatura, de la prensa de los años sesenta (guerra del Vietnam), de los mandamientos de la Iglesia...

En «El pozo» la evolución y el amor aparecen como utopías ilusorias. Considerábamos páginas atrás que se trata de uno de los cuentos más admirables de *La vida en blanco* por su desarrollo y su ambientación y por el halo de poesía que impregna la ilusión frustrada. A la manera, de nuevo, del recurso proustiano de la magdalena, en el cuento de Aparicio es una carta la que hace evocar al narrador autodiegético lo pasado con Elisa hace diez años, en la segunda mitad de los sesenta, años de la lucha estudiantil contra el régimen franquista, enfervorizado el protagonista por ideales revolucionarios y amorosos en relación con ella, cuando ambos estudiaban Derecho en Madrid y convivían en los cafés de la ciudad de provincias fácilmente identificable con la Lot de Aparicio. Conforme al uso frecuente de un recurso retórico, el del contraste, la distancia social entre ellos (norteamericana ella e hija de ar-

<sup>5</sup> No se cita en vano: en *Qué tiempo tan feliz* al oír un sonido de lozas y cacharros de cocina comenta el narrador: «Mi clase de párvulos emerge de este sonido de lozas como Combray de la magdalena de Proust» (Aparicio, 2000: 35).

<sup>6</sup> Los de la universidad «son años de lecturas ávidas (Faulkner, John Dos Passos, James Joyce)» (Castro, 2002: 17).

quitecto, y él, de un tendero) puede acaso explicar también el enamoramiento y desasosiego de él y la apatía de ella. Diez años después —él ya casado, con hijos, quizá con la mala conciencia burguesa contra la que se rebelaba de joven—, la carta de Elisa despierta los viejos ideales y viaja a Nueva York soñando con el cumplimiento de uno ellos, el amoroso, pero sufriendo la decepción final, expresada con una maravillosa imagen plástica y sinestésica, una pincelada de amargo lirismo: «La tarde moría [...]. Y era como si, al disminuir la visibilidad, el aire fuera condensándose en una tristeza amoratada y azul», donde aparece el viejo tópico de la naturaleza incardinada en los sentimientos del amante. Acaso la imagen metafórica y simbólica del pozo condense el estado de ánimo —desilusión, fracaso de todos sus ideales— del narrador-protagonista. En la carta de Elisa hay una referencia al pozo, «nuestro pozo». El pozo representa, en palabras del narrador, el abismo existente entre la situación de la familia rica de ella y la de él, y entre la ciudad provinciana y la gran metrópoli:

La provincia es como un pozo —le había dicho yo—, uno puede resignarse a sus límites; pero también puede rebelarse y levantar la vista hacia ese pedazo estricto de cielo que nos está permitido ver y, a partir de ahí, imaginar lugares prohibidos, exóticos y bellos y, sobre todo, las ciudades, las grandes ciudades del mundo, donde el hombre es más libre y el pensamiento encuentra estímulos insólitos y continuados. El pozo, sí, ese pozo en el que nuestras ansias de superación nos movían a avivar la imaginación (2005: 58-59).

En el cuento acaso importen más, finalmente, los sucesivos estados de ánimo del narrador protagonista en su evolución del idealismo juvenil al choque con la realidad burguesa.

El cuento titulado «Juicio final» muestra, como ya hemos indicado, que algo aparentemente accidental puede cambiar nuestra percepción de los demás y de uno mismo. En efecto, en su juego de niños o adolescentes capaces de lanzar veredictos condenatorios o salvadores (infierno o cielo) a los que van muriendo en Lot, sucede que, por algo inesperado, con lo que no contaban, una acción que ni siquiera realizó el «hijo puta» de Paila acaba salvándolo de la condenación eterna. El cuento resulta de signo autobiográfico, y si «Miedo al lobo» representa, a mi parecer, la evocación y el homenaje a los cuentos familiares tradicionales (es decir, a la oralidad), este es un homenaje a los tebeos que formaron una época de niñez y adolescencia, la del narrador, trasunto del autor, y el grupo de amigos en Lot, la ciudad figurada

o inventada, trasunto, a su vez, de un León que en este cuento ofrece referencias realistas perfectamente identificables (quioscos, imprentas, calles, plazas, hoteles, teatro, confiterías, etc.): es el espacio imaginario, de base real, en el que se mueven los personajes. Para casos como este, en el que el espacio ficcional semeja un mapa o una proyección del espacio real, puede recurrirse a la imagen plástica de las vías del tren que discurren en paralelo sin interferirse nunca, representando una la realidad y otra la ficticia: aunque los nombres espaciales de una los hallemos en la otra, nunca van a cruzarse ni confundirse, si bien las traviesas entre una y otra vía pueden servirnos como elementos de unión, nunca de identificación, entre determinados puntos de las mismas. Son varios los tebeos que cita el narrador: *Zarpa de León*, *El Guerrero del Antifaz*, *Piel de Lobo*, *Texas Bill* y otros. Anteriormente nos referimos al reflejo imaginario de lo que fue una lectura imperiosa en la adolescencia de Aparicio; los tebeos formaron el imaginario de muchos niños y adolescentes de aquellas décadas del cuarenta, del cincuenta y posteriores.

El cuento aparece relatado en primera persona, pero con la peculiaridad de que en el marco general de la narración (siempre delimitado por la voz enunciativa del narrador), otras voces relatan o cuentan lo que puede entenderse como escenas o cuentos dentro del marco general antedicho, algo cervantino sin duda que permite proyectar una polifonía de voces que son sustanciales en un cuento de personaje grupal, pues el protagonista no es un individuo, sino el grupo, el grupo de amigos. Y el cuento es lo que del grupo y de su tertulia condenatoria o salvadora el narrador recuerda, evoca o reconstruye.

#### ASUNTOS DE AMOR

Como indicamos anteriormente, sólo cinco de los cuentos de *Asuntos de amor* (2010) eran totalmente inéditos: «Casiopea», «Cinco, número mágico», «La miel de Oaxaca», «Palas Atenea» y «El seductor de pensiones»; a ellos unimos «Las tres hermanas», publicado, como apuntamos en nota al pie, con posterioridad a *La vida en blanco*, pero con anterioridad a la aparición de *Asuntos de amor*. Son los relatos a los que aludiremos de manera sucinta.

Salvo «Cinco, número mágico», narrado en tercera persona, los demás lo hacen en primera persona, de carácter autodiegético, pues el narrador actúa como personaje principal en «Casiopea», «Las tres hermanas» y «Palas

Atenea»; homodiegético, pues interviene en la acción, aunque no como personaje principal, en «El seductor de pensiones»; y heterodiegético, pues es actoralmente ajeno a la historia que cuenta, en «La miel de Oaxaca».

Temporalmente tienen un carácter retrospectivo, retrotrayéndonos a la adolescencia o la juventud del narrador, momentos vitales en los cuales no es raro que se manifiesten o acontezcan «asuntos de amor» que, como en estos cuentos, suelen dar en frustraciones o fracasos, parejos a aquel decaimiento de las ilusiones, de los ideales o de los sueños que observábamos en buena parte de los cuentos de *La vida en blanco*. Como anota Senabre (2010), «el amor soñado o no colmado es un tema recurrente en estas narraciones de Aparicio».

Por otro lado, como en estos cuentos aparecen figuras femeninas de fuerte atractivo para el protagonista, sea o no el narrador, la descripción va más allá de la mera pincelada, adquiriendo entidad suficiente como para mostrar las razones físicas de tal atracción.

«Casiopea» representa la búsqueda obsesiva de la mujer ideal y afín. El protagonista, con empleo en una buena empresa viaja mucho y por muchos hoteles, pero sus despertares son bruscos y sobresaltados, algo motivado en todos los casos por la inquietud por «lo irreversible, lo que no vuelve, el tiempo ido», por lo que se llevó el tiempo o la distancia, sintiendo «emociones absurdas, dolorosas, intensísimas», de las que busca librarse escribiendo notas que abandona en los hoteles por los que va pasando con la esperanza de que las encuentre la mujer desconocida, pero presentida como alma afín a la suya, y por la que acaba malgastando sus bienes y su tiempo, verdadero por Dios a la busca de su quimera sentimental. Como en el caso de otro cuento de *La vida en blanco*, «Relato de estación», «Casiopea» muestra un lejano parentesco temático con «El rayo de luna» de Bécquer, por esa búsqueda obsesiva del ideal amoroso, con la consiguiente desilusión sentimental.

«Cinco, número mágico (Cuento con dos finales y un punto de fuga)» presenta tres ingredientes, al menos, de especial interés: en primer lugar, el tema erótico-amoroso, expresión de los deseos libidinosos del protagonista, tema que presenta una peculiaridad: la acción ocurre únicamente en la mente del personaje masculino y rijoso, no en la realidad; frente al amor ideal de otros cuentos, en este se reduce al sexo, más imaginario que real. El segundo ingrediente lo representa la importancia del elemento descriptivo, con la misión de subrayar plásticamente el atractivo de la mujer. El pasajero del avión, ya sentado, contempla de modo salaz a las pasajeras que avanzan por

el pasillo para ocupar sus respectivos asientos, eligiendo a cinco destinatarias de su empresa erótico-mental. Por ello debe el narrador destacar los atributos físicos con descripciones como ésta, referida a la primera:

Entró entonces una chica con un bolso en la mano y una mochila a la espalda, morena, de regular estatura y un cuerpo abultado bajo la ropa ceñida, los pechos, las nalgas, los muslos, una hendidura en la entrepierna que se confundía con la costura de los muy ajustados vaqueros. La chica tenía como un exceso de formas, acaso un exceso de peso, pero nada parecía sobrarle (2010: 22).

El tercer ingrediente se refiere a los dos posibles finales que anuncia el título y que en cada caso aclaran que «era una pesadilla, pero no lograba despertarse», una pesadilla en la que al supuesto conquistador lo amenazan, en uno de los finales, los hipotéticos maridos de las cinco mujeres deseadas, y en el otro, las propias mujeres, salvándolo en los dos casos la azafata que le parecía una «mamita» y a la que ahora «siguió como un niño», representando la protección frente al peligro. En el cuento asistimos, pues, a una pesadilla, pero, en todo caso, la realidad acaba imponiéndose al deseo. Como en los otros cuentos, la frustración amorosa es el sustrato temático del relato.

«La miel de Oxaca» es un relato excelente contado por un narrador que no interviene en la diégesis. El tema recurrente es el amor frustrado, o como dice el narrador, «el fuego del amor incumplido, prometido, esperado, que no llegó o llegó tarde». De ahí que doña Antidia, que de joven ardía en amor por dentro por el muchacho que se fue a México, acabe al morir, tras su duradera «combustión antigua», convertida súbitamente en cenizas, con la imagen reiterada de esa miel que cuando doña Antidia era joven le traía aquel muchacho y que ahora, en la vejez, le trae un heraldo desde Oxaca, intensificando por medio del recuerdo la combustión amorosa debida a aquel amor distante y perdido. «Este desenlace simbólico no contradice la índole verosímil de los hechos ni introduce disonancia alguna en el conjunto» (Senabre, 2010). En efecto, lo real y lo insólito se funden armoniosamente en el relato, con finas insinuaciones a lo largo del cuento que atenúan la posible extrañeza del hecho insólito que consiste en la conversión repentina en cenizas de la ya centenaria doña Antidia.

«Las tres hermanas» relata la historia de un amor malogrado y signado por la muerte. El enamoramiento sucesivo del narrador protagonista de cada una de las tres hermanas, con la consiguiente frustración en cada caso, esconde un secreto o misterio familiar: los maridos de las tres hermanas (y

su propio padre) mueren muy jóvenes. Es un estigma familiar del que ha querido librar al protagonista un hermano de las jóvenes, su amigo Carpanta, «un nombre que hoy dice poco, pero que entonces remitía con fuerza a un personaje del TBO»<sup>7</sup>. Como escribe Norma Sturniolo, «los personajes femeninos están relacionados con el arquetipo de la *femme fatale* y nos traen a la memoria seres mitológicos de mortal seducción como las sirenas griegas o las *lorelei* germanas» (2008: 15).

«Palas Atenea» narra la acción y los sentimientos del yo adolescente, en ese momento de la vida en el que un primer deseo teñido de enamoramiento es capaz de «secuestrar mi entendimiento», pues se vive para ese sentimiento y en función del mismo, para acabar, en este cuento, en una desilusión sentimental. El cuento retrata, por así decir, un estado sentimental adolescente turbado por la timidez y el deseo; pero, a la vez, da cuenta de una época que podemos retrotraer a la adolescencia del propio autor y a la de sus compañeros generacionales, educados generalmente en colegios en los que la enseñanza iba acompañada de castigos, beaterías y falsos pudores. De ese ambiente pacato se salía, por ejemplo, con la lectura de tebeos, con «los héroes del cómic» (Superman, el Guerrero del antifaz, los hermanos Kir, Flash Gordon) que dibuja el narrador protagonista, recordando sin duda la afición al tebeo, ya señalada, del Aparicio adolescente.

En «El seductor de pensiones», finalmente, el narrador es propiamente un testigo que observa y narra, interviniendo mínimamente en la acción. El cuento es diferente temáticamente a los anteriores: el joven narrador cuenta la capacidad de otro personaje maduro para seducir a esas mujeres de buen ver que al enviudar montaban una pensión, de modo que, cuando muere, todas las seducidas acuden a su entierro, salvo una de ellas por la que el seductor se sintió engañado y ella defraudada.

*Asuntos de amor* se completa con cinco cuentos más provenientes de *La vida en blanco* y con veintinueve microrrelatos dispuestos, como en *La mitad del diablo*, de mayor a menor extensión y procedentes de tal título y del que siguió en el tiempo, *El juego del diábolito*. Pero, como anteriormente se advirtió, los microrrelatos no forman parte de este estudio<sup>8</sup>.

<sup>7</sup> El creador de Carpanta fue Escobar (Josep Escobar i Saliente) muy popular desde que apareció en 1947; el objetivo siempre frustrado de Carpanta era calmar su hambre.

<sup>8</sup> El autor de este artículo les ha dedicado atención crítica en otro trabajo (Martínez, 2012).

## BIBLIOGRAFÍA

- APARICIO, Juan Pedro (1975). *El origen del mono y otros relatos*. Madrid: Akal.
- . (1986). «Orate, fratres». En Alonso, S. *Figuraciones*. León: Diputación Provincial. 23-34.
- . (1987). «Partida de caza». *El País*. 10 de agosto de 1987.
- . (1988a). «La navegación del cuento». *Ínsula* 495: 23.
- . (1988b). «El gol de Castañeta». *ABC*. 30 de abril de 1988.
- . (1989). *Cuentos del origen del mono*. Barcelona: Destino.
- . (1991). «La navegación del cuento». En *¡Ah, de la vida!* Madrid: Mondadori. 109-111.
- . (2000). *Qué tiempo tan feliz*. León: Edileisa.
- . (2001). «Mejillas ardientes». En García Martín, I. (coord). *Palabras en la noche (La memoria desvelada)*. Orense: Linteo. 103-113.
- . (2005). *La vida en blanco*. Palencia: Menoscuarto.
- . (2006). *La mitad del diablo*. Madrid: Páginas de Espuma.
- . (2008). *El juego del diábolito*. Madrid: Páginas de Espuma.
- . (2010). *Asuntos de amor*. León: Everest (pról. de Alfonso García).
- . (2015). *London Calling*. Madrid: Páginas de Espuma.
- . Díez, Luis Mateo; Merino, José María (2008). *Cuentos del gallo de oro*. León: Everest (prólogos de Norma Sturniolo y Alfonso García).
- CASTRO, Asunción (2002). *La narrativa de Juan Pedro Aparicio*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha.
- CELMA, Pilar. (2009). «Juan Pedro Aparicio y la búsqueda de un nuevo espacio narrativo: del cuento al microrrelato». En Crespo, S. *et al.*, *Teoría y análisis de los discursos literarios. Estudios en homenaje al profesor Ricardo Senabre Sempere*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 77-84.
- GRACIÁN, Baltasar. (1980). *El Crítico*, Madrid: Cátedra, 1980. 257 (ed. de Alonso, S.).
- MARTÍNEZ, José Enrique (2012). «El juego de los cuánticos. Los microrrelatos de Juan Pedro Aparicio». *Otro Lunes*, 24. Disponible on line: <http://otrolunes.com/24/unos-escriben/el-juego-de-los-cuanticos>
- . (2013). «Leer no mata el tiempo, lo duplica». En Aparicio, Juan Pedro. *Antología y voz*. León: El Búho Viajero. 7-13.
- PUERTO, José Luis (1999). *El cuento literario I en Castilla y León*. León: Edileisa.
- SANZ VILLANUEVA, Santos (2005). «La vida en blanco». *El Cultural. El Mundo*, 21 de abril de 2005.
- . (2012). «Juan Pedro Aparicio, contador de historias». *Otro Lunes*, 24. Disponible on line: <http://otrolunes.com/24/unos-escriben/juan-pedro-aparicio-countador-de-historias>
- SEÑABRE, Ricardo (2010). «Asuntos de amor». *El Cultural. El Mundo*, 18 de marzo de 2010.

- STURNIOLO, Norma (2008). «Prólogo». En Aparicio, Juan Pedro, Díez, Luis Mateo y Merino, José María. *Cuentos del gallo de oro*. León: Everest. 5-25.
- VALLS, Fernando (2012). «Sobre los cuentos de *La vida en blanco*, de Juan Pedro Aparicio». *Otro Lunes*, 24. Disponible en Web: <http://otrolunes.com/24/unos-escriben/sobre-los-cuentos-de-la-vida-en-blanco-de-juan-pedro-aparicio> (recogido en Valls 2016).
- . (2016). «Sobre los cuentos de *La vida en blanco*, de Juan Pedro Aparicio». En *Sombras del tiempo. Estudios sobre el cuento español contemporáneo (1944-2015)*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 363-373.

GIANNI RODARI EN EL AULA DE PRIMARIA:  
UN ESBOZO DE PROPUESTA

ROCÍO ARANA CABALLERO  
*Universidad Internacional de La Rioja*

INTRODUCCIÓN: LA FIGURA DE GIANNI RODARI Y SU DIMENSIÓN PEDAGÓGICA

Si escribimos estas palabras «Rodari en el aula» en el buscador de Google nos encontraremos, tan solo en la primera página, con esta lista:

- 1) Blog «Renacuajos infantil»: Gianni Rodari en el aula [www.renacujos.org/2014/02/gianni-rodari-en-el-aula.html](http://www.renacujos.org/2014/02/gianni-rodari-en-el-aula.html) 17 feb. 2014
- 2) Web «Aula PT» 20 cuentos para jugar de Gianni Rodari [www.aulapt.org/2016/03/04/cuentos-jugar-gianni-rodari/](http://www.aulapt.org/2016/03/04/cuentos-jugar-gianni-rodari/) 4 mar. 2016 —
- 3) Repositorio de Unir: «Gianni Rodari y el desarrollo de la creatividad en el aula de 5º de Primaria»: Trabajo Fin de Grado 2013 [reunir.unir.net/123456789/1858](http://reunir.unir.net/123456789/1858)
- 4) Web «Aula de los recursos»: Gianni Rodari, el maestro de la fantasía <https://auladelosrecursos.wordpress.com/2017/.../gianni-rodari-el-maestro-de-la-fantas...> 17 enero 2017
- 5) Repositorio de Uva: «Análisis y aprovechamiento didáctico de cuentos por teléfono, de G. Rodari, en 4º de educación primaria» <https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/4676/1/TFG-L%20370.pdf> 2013
- 6) Web «Educando lectores», Textos para llevar al aula [www.educandolectores.es/category/primaria/textos-para-llevar-al-aula-primaria/](http://www.educandolectores.es/category/primaria/textos-para-llevar-al-aula-primaria/)
- 7) Web «Creatividad Aomatos»: Materiales para la Creatividad [www.creatividad.aomatos.com/](http://www.creatividad.aomatos.com/)
- 8) Web «internet en el aula». Gianni Rodari [www.internetaula.ning.com/group/freinetenelsigloxxi/forum/topics/gianni-rodari](http://www.internetaula.ning.com/group/freinetenelsigloxxi/forum/topics/gianni-rodari) 22 oct. 2010

- 9) Web «Comunidad escolar 776»: Experiencias en el aula [www.comunidad-escolar.pntic.mec.es/776/experi.html](http://www.comunidad-escolar.pntic.mec.es/776/experi.html)
- 10) Web «Aula de Educación Infantil»: TÉCNICAS RODARI [www.esther-aulainfantil.blogspot.com/2010/12/tecnicas-rodari.html](http://www.esther-aulainfantil.blogspot.com/2010/12/tecnicas-rodari.html) 8 dic. 2010

No todas estas entradas serán válidas o de calidad, pero dan una idea de la vigencia de Gianni Rodari en el aula. Autor italiano que vivió en el siglo XX (entre 1920 y 1980), no sólo es famoso por su obra literaria sino por su labor como teórico de la literatura y como incentivador de la creatividad (más allá de Sir Ken Robinson, que hizo mucho por implantar una escuela creativa pero no fue el único).

En este ámbito, Rodari fue un pionero. Su libro *Gramática de la fantasía* vio la luz en 1973, y se imprimió en castellano diez años más tarde, ya póstumo. El mismo autor afirma en su prólogo no saber exactamente qué ha conseguido con él, pero expone:

Hablo en él de algunos modos de inventar algunas historias para niños y de ayudar a los niños para que inventen sus propias historias [...] Espero que este pequeño libro sea igualmente útil a quien cree en la necesidad de que la imaginación tenga un puesto en el proceso educativo; a quien tiene confianza en la creatividad infantil; a quien sabe el valor liberador que puede tener la palabra. «Todos los usos de las palabras para todos» me parece un buen lema, tiene un bello sonido democrático. No para que todos seamos artistas, sino para que ninguno sea esclavo (Rodari, 1983: 5-6).

Se trata de todo un programa para fomentar la creación narrativa en el alumno, partiendo de la necesidad de la imaginación, y de la idea de que el niño puede pasar en dos segundos de un lenguaje no poético al lenguaje poético, como recoge Ignacio Ceballos en su manual de Literatura Infantil.

Quiere esto decir que la literatura en el aula de Primaria sirve para algo más que para cumplir con el currículo o para ayudar al alumno a que culmine con éxito su proceso lectoescriptor. La literatura es una puerta que se abre en dos direcciones, hacia fuera, enseñando a los alumnos todo un mundo de arte y manifestaciones verbales, y hacia dentro, abriendo al alumno todo un mundo de posibilidades para conocer su propia interioridad y para ayudarle a expresarla. Y todo esto es así porque una de las funciones más importantes de la literatura infantil es la Función Lúdica.

LITERATURA INFANTIL EN EL AULA DE PRIMARIA: FUNCIONES, CARACTERÍSTICAS Y POTENCIALIDAD

Pero antes de adentrarnos en lo que Rodari puede hacer para dinamizar la literatura y la lengua en el aula de Primaria, veamos algunos conceptos como el resto de las funciones de la Literatura Infantil, que nos ayudarán en nuestro empeño.

Teresa Colomer (2010) defiende que la primera de estas misiones es la de servir de acceso al imaginario colectivo o compartido. En otras palabras, la de adentrar al alumnado en ese conjunto de imágenes, símbolos y metáforas que comparte una cultura.

El término «imaginario» ha sido utilizado por los estudios antropológico-literarios para describir el inmenso repertorio de imágenes simbólicas que aparecen en el folklore y perviven en la literatura de todos los tiempos. Se trata de imágenes, símbolos y mitos que los humanos utilizamos como fórmulas tipificadas de entender el mundo y las relaciones con las demás personas. (Colomer, 2010: 15).

Todos los adultos compartimos ese imaginario gracias al folklore común, el cine, la televisión y la literatura. Un ejemplo claro es la idea certera de peligro que se nos viene a la cabeza, en plena ciudad y en pleno siglo XXI, cuando leemos o escuchamos el sustantivo «lobo». ¿Cómo podríamos hacer esa conexión tan rápida en nuestra mente, si no hubiéramos leído una y cien veces distintas versiones de *Caperucita roja*?

El lobo, la guadaña como símbolo de muerte, el significado de los colores donde el rojo es imagen de pasión, el blanco de paz y el negro de luto, forman parte de nuestro imaginario colectivo. Precisamente es ese bagaje que tenemos en común los occidentales lo que nos permite construir algunos chistes:

—He comprado cien palomas.  
—¿Mensajeras?  
—No, no te exagero nada.

Para poder reír con este pequeño juego de palabras se necesita pertenecer a nuestra cultura, tener un mismo referente occidental, saber que la paloma cumple en esta civilización un papel. También los alumnos necesitan apren-

der estos tópicos comunes, y lo hacen en gran medida por medio de la literatura... Y así, si una selección de palabras bellas y bien secuenciadas posee el poder de abrir la imaginación del alumno, también le abre la puerta de la imaginación de sus coetáneos y la de toda su tradición.

Otras dos funciones de la literatura infantil propugnadas por Colomer, (que también interesan a nuestro propósito de hablar de creatividad en el aula de Primaria), serían la del aprendizaje de los modelos narrativos y poéticos, y la socialización:

La literatura infantil es un catalizador que socializa, ya que brinda una nueva riqueza a la conversación entre alumnos: ¿Quién no ha visto alguna vez un corrillo de niñas en torno a un cuento de princesas Disney, en el que una dice «yo me pido Bella» y otra responde «pues yo me pido la Sirenita»? Y este catalizador socializa también, pues concede a cada niño las claves para moverse en su cultura, en su mundo. Una llave que abre por fuera y por dentro, ya que gracias a la fantasía, el niño será capaz de entenderse a sí mismo, de indagar su propia mente y de comprender sus propios fantasmas.

El oficio de los niños es jugar. *Jugar en serio* era el título de un poemario publicado hace algunos años por el poeta Fernando López de Artieta: lema que enlaza con la tesis fundamental del gran literato e inventor de los libros ilegibles, Bruno Munari: para un niño, jugar es algo muy serio.

Se ha abusado de la expresión aprender jugando, ya desde la antigüedad con el mítico ideal horaciano de enseñar deleitando y de la literatura como algo que debe ser *dulce et utile*, pero es que en el caso de la literatura infantil los tópicos clásicos cobran nueva vigencia: para disfrutar de la lectura y adentrarse en el camino de la animación lectora, tanto alumno como maestro deben aprender a jugar con las palabras. Más aún: a disfrutar jugando con las palabras. La lengua entonces se convierte en trampolín para el juego en el aula: el alumnado aprende a construir frases, historias, o a recibirlas, como quien juega con un mecano o contempla un corto de Walt Disney en el Cine Exín.

Así da comienzo a lo que en didáctica de la literatura se suele llamar mediación literaria: el alumno tiene derecho a disfrutar de la belleza y el maestro posee el deber de mostrársela, previa minuciosa selección conforme a unos criterios de calidad. Surgirá así una simbiosis lúdica, si se hacen las cosas bien, en la que maestro y alumno aprenderán conjuntamente, ya que, como indica Ignacio Ceballos, el niño no solo es receptor de la literatura sino emisor, creador en potencia al que debemos abrir las puertas: «El potencial

creativo de los niños es gigantesco, y habría que dejarlo volar y desarrollarse, sin mantenerlo encerrado en jaulas» (Ceballos, 2016: 82).

Para ello son importantes dos conceptos que ya se han nombrado aquí: función lúdica y fantasía en la literatura infantil, que en realidad son uno solo.

La literatura infantil se caracteriza por la fantasía y el humor: un buen libro para niños debe poseer uno de estos dos rasgos. El niño necesita reír e imaginar: ambas acciones podrán ser fomentadas a través de una literatura de calidad. Tolkien llegó a llamar a la fantasía «el reino peligroso», ya que la belleza posee también su peligro, pero este riesgo nace de la emoción: «Hay allí toda suerte de bestias y pájaros; mares sin riberas e incontables estrellas; belleza que embelesa y un peligro siempre presente; la alegría, lo mismo que la tristeza, son afiladas como espadas» (Tolkien, 2012: 257).

La lúdica es una función que no tiene por qué compartir la literatura en general ni siquiera el lenguaje según las teorías de Roman Jakobson, pero que para la literatura infantil es imprescindible. Como acabamos de mencionar, el juego es el elemento principal en la vida de un niño. El niño cree en su juego con todas sus fuerzas, se entrega a él con todas sus potencias... Este axioma debe dar pie a dos observaciones que el docente deberá tener muy en cuenta en el aula:

a) Los alumnos y alumnas (en adelante, me referiré conjuntamente a ellos utilizando el genérico masculino, que en castellano es inclusivo) que logran identificar lectura con juego, tendrán muchas posibilidades de culminar con éxito su proceso lector. Quiere esto decir que deberíamos desterrar la idea de que el juego es algo ligado solo a la etapa de Educación Infantil, como si al cruzar los umbrales de Primaria el alumno estuviera despojándose de una ayuda externa pero no esencial, «los ruedines de la bicicleta» que le han ayudado y enseñado a caminar pero, cumplido ya el objetivo, se desechan: el juego no es un medio, es un fin en sí mismo porque aporta al alumno conocimiento y desarrollo madurativo.

b) El niño debe aprender que leer es divertido: se trata de conseguir que el niño lea por placer o curiosidad, como indicaba Gianni Rodari... y no por obligación.

Si el oficio de todo niño es jugar, la lectura debe serle transmitida como un juego. Pero es que este objetivo no es ajeno a la esencia de la literatura, no se trata de una estrategia docente que repugne a la naturaleza de la materia que se quiere impartir. La lectura es y debe ser libre y liberadora, un canal a la

fantasía del niño. También habrá de ser, incluso dentro del aula, un medio de evasión, un entretenimiento que fomente la imaginación. Del mismo modo que yerran los estudiosos que conciben las imágenes como un mero apoyo, se equivocan quienes dan a la palabra «evasión» un matiz peyorativo. La literatura provoca de forma natural deleite en los lectores, sumergiéndoles en un mundo maravilloso necesario durante la niñez. En este sentido arremete Tolkien contra los que critican la noble función de evasión que poseen los cuentos de hadas, defendiendo el halo poético y romántico que les rodea como motor inspirador esencial para la educación emotiva en la infancia: «A mí en particular me resulta inconcebible que el techo de la estación de Bletchley sea más "real" que las nubes. Y como artefacto, lo encuentro menos inspirador que la legendaria cúpula del firmamento» (Tolkien, 2012: 308).

La lectura es libre pero también es organizadora del caos. Defendía Bruno Munari, el creador de los afamados «libros ilegibles», que para el niño jugar es algo muy serio, algo propio de un oficio. Los niños y niñas tienden a respetar a rajatabla las reglas de un juego, y se enfadan si alguien intenta sabotearlas. En ese sentido, la lectura es un juego que no carece de reglas: un tiempo y un espacio concretos, la necesidad de silencio cuando la lectura es individual, la repetición en lecturas en voz alta... Los niños tienen esa capacidad de convertir una simple alfombra en un río con canoas, y la lectura fomenta esa potencia infantil de imaginar.

No en vano, la palabra *fantasía* procede del término *fantasma*, que en su origen griego significaba aparición en el sentido de imagen, esto es, imagen imaginada. En el Siglo de Oro, muchos poetas hablaban de la fantasma, la imagen de la amada o el amado, pensada y recreada con placer y devoción, ¡un dulce fantasma! En ese sentido, todo lo que planea por la mente de un niño o una niña, como en un gigantesco y casi infinito Cine Exín, es una sucesión de fantasmas, y al maestro atañe la tarea de que esos fantasmas sean buenos, bonitos, sanos: la literatura sería entonces el arte de educar la imaginación infantil.

GIANNI RODARI EN EL AULA: GRAMÁTICA DE LA FANTASÍA. Y NOSOTROS...  
¿QUÉ PODEMOS HACER?

Una de las bases de la buena práctica educativa en el aula de Primaria es la programación y la planificación, sin dejar nada a la improvisación. Se debe programar desde la ley, desde el mínimo que exige el Decreto de cada co-

munidad autónoma, pero en esta ocasión no vamos a plantear una propuesta cerrada, con sus objetivos, contenidos, competencias, temporalización y criterios e instrumentos de evaluación, sino que se van a plantear un par de directrices o pautas para crear diversas actividades en el aula a partir de la sabiduría trazada por Gianni Rodari, que quería una escuela creativa y democrática.

Los niños no solo deben escuchar cuentos en la escuela: también deben crearlos. No para que todos sean artistas, dice Rodari, pero todos los niños tienen algo de poeta en las entrañas, ese algo que en la mayoría muere cuando alcanza la edad adulta.

Gianni Rodari propone un juego tan nuevo como antiguo, jugar con las palabras: «Una palabra, escogida al azar, funciona como una «palabra mágica» para desenterrar campos de la memoria que yacían sepultados por el polvo del tiempo» (Rodari, 1983: 8).

Palabras que llaman a otras, por el camino del pensamiento divergente y la transgresión creadora, palabras que hacen soñar: por eso en las aulas de Infantil y aún de Primaria se debería utilizar el recurso de la asamblea para algo más que saludarse o despedirse:

Una palabra dicha impensadamente, lanzada en la mente de quien nos escucha, produce ondas de superficie y de profundidad, provoca una serie infinita de reacciones en cadena, involucrando en su caída sonidos e imágenes, analogías y recuerdos, significados y sueños, en un movimiento que afecta a la experiencia y a la memoria, a la fantasía y al inconsciente (Rodari, 1983: 7).

El librito de Rodari muestra una amplia cultura, habla de muchos autores diferentes, entre ellos el mítico estudio de Vladimir Propp (1928), estructuralista ruso que comparó más de cien cuentos populares de su país y descubrió que todos seguían una misma estructura, y que los personajes cumplían siempre treinta y un funciones que en adelante pasaron a llamarse «Funciones de Propp». Algunas de ellas son:

- Alejamiento: todos los cuentos de hadas comienzan con una pérdida: muerte o viaje de padre o madre, que dejan al héroe o a la heroína, por así decirlo, a la intemperie.
- Prohibición: probablemente un resabio del mito bíblico, todos los héroes de cuento poseen una manzana que no han de comer. Puede ser una ruca, una habitación o un bosque en el que no deben adentrarse.

- Transgresión de la prohibición, que acarrea una desgracia y que constituye el nudo de la trama.
- Viaje: el tópico de la vida como viaje se halla presente en toda la literatura universal, pero en los cuentos populares es una constante.
- Castigo del malvado: como parte de la justicia poética que gobierna los cuentos de hadas, y de acuerdo con sus fines de Renovación, Evasión y Consuelo acuñados por Tolkien, el antagonista del cuento debe ser castigado.
- Revelación de la identidad o Anagnórisis: siempre hay un personaje que debe cambiar de apariencia, y al final del cuento su verdadera identidad es revelada. Así ocurre, por ejemplo, con Aragorn en *El señor de los anillos*.
- Boda: el cuento termina con la boda de los protagonistas y las palabras rituales: «y fueron felices y comieron perdices».

Estas funciones, que Rodríguez Almodóvar (2011) sintetizó y declaró como válidas también para los cuentos populares españoles, no sólo sirven para estudiar las formas narrativas del folclore sino como motor de creatividad y para inventar nuevas estructuras, como hiciera el autor que estamos estudiando: las llega a comparar con el argumento de películas de culto en nuestra cultura pop (las de James Bond), y las destripa para que no cumplan una única función pasiva de enseñar lo pasado sino para que sean un trampolín que agite la mente creativa del niño. No en vano defiende el autor, al hablar de los niños lectores en relación con el cuento:

Más parece éste demandar un modelo narrativo a través del cual ir entendiendo el mundo, en el que es sin duda el más apasionante de los juegos. Lo llamaremos, a falta de algo mejor, el juego de la imaginación constructiva, esa aguda capacidad que define, por ejemplo, la mente de los buenos científicos (Rodríguez Almodóvar, 1989: 4).

El «juego de la imaginación constructiva» (Rodríguez Almodóvar) concuerda perfectamente con la «Transgresión creadora» de Rodari, que en la era de la educación 2.0, 3.0... ha dado un salto tecnológico. Como ya se hace en diversos blogs: es el caso de *3 Ways 2 teach*, donde se ofrecen cubos de cartón «mágicos» con representaciones de todas ellas, cada alumno tira el dado y le caen en suerte determinadas funciones desde las que debe construir.

De igual manera, imaginamos, se puede trabajar esta técnica a partir del visionado de una película que juega con estas funciones y puede muy bien trabajar contenidos transversales como es *Shrek*.

Al final, las funciones que Propp advirtió en los cuentos populares hacen referencia a arquetipos genéricos ya que la princesa es salvada y el caballero es el salvador caballeroso: lejos de enojarnos con lo ancestral o patriarcal, obsoleto, de estas propuestas, gracias a Propp y a Rodari podemos quedarnos con lo valioso y jugar al desafío, tras proponer en el aula un paradigma como la película de culto en la que el héroe es un ogro y la princesa al besarle en el hermoso fin no lo convierte en príncipe sino que se transforma ella misma en ogra. «Se suponía que yo tenía que ser hermosa», dice desencantada. «Pero si eres muy hermosa», le responde Shrek. Nos parece una lección perfecta para un grupo o clase de, por ejemplo, tercero de Primaria, en el que los prejuicios ya han hecho acto de presencia, pero como veremos los argumentos pueden variar según el curso.

Tras este visionado, de la película entera o de las escenas más significativas sin olvidar ese final, podemos proponer a los alumnos que construyan funciones alternativas a cuentos que ya conocen bien como:

- Blancanieves, convertido en Blancanievo: ¿qué pasaría si fuera el padrastro el que envidia la belleza de su hijo y lo manda matar? ¿Viviría Blancanievo con siete enanitos? ¿Qué princesa le salvaría de la manzana envenenada con su beso? ¿O no sería una manzana?
- Caperucita Roja: ¿qué pasaría si tuviera una hermana gemela? Caperucita roja es buena y caperucita azul, mala. A una la engaña el lobo y a otra, no. Una salva a la otra, no necesitan un leñador. El lobo se enamora de una de ellas (esto puede plantearse en los últimos cursos de Primaria, reescribiendo el cuento de Caperucita).
- La Cenicienta: En realidad, a Cenicienta le gustaba limpiar y sus hermanas y madrastra estaban hasta el moño de su manía del orden. La hermana mayor llama al hada madrina para que les espante a esa hermana menor que todo lo quiere en su sitio y no deja un resquicio al caos liberador. El hada madrina estaba más que harta del cortejo del Príncipe, no sabe en qué idioma tendría que decirle no, y decide toda una maniobra para que Cenicienta y el príncipe se enamoren en el baile, matando así dos pájaros de un tiro.

Etcétera, etcétera. La idea sería no sólo repartir funciones entre los alumnos agrupados en diversas agrupaciones, sino fomentar el diálogo para que «disparaten» a su libre albedrío pero después encargarles de forma individual que escriban su propia historia, redacciones que el maestro o maestra leerá en casa y expondrá con comentarios en la asamblea del día posterior.

Esta es solo una de las ideas que se puede seguir si tiramos del hilo de la cometa de este gran inventor de historias y de intrahistorias que fue, es y seguirá siendo Gianni Rodari.

#### BIBLIOGRAFÍA

- CEBALLOS, I. (2016). *Iniciación literaria en Educación Infantil*. Madrid: Unir Editorial.
- COLOMER, T. (2010) *Introducción a la literatura Infantil y Juvenil actual*. Madrid: Síntesis.
- PROPP, V. (1977). *Morfología del cuento*. Buenos Aires: Fundamentos.
- RODARI, G. (1983). *Gramática de la Fantasía. Introducción al arte de inventar historias*. Barcelona: Argos Vergara.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, A. (1989). *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Murcia: Editorial de la Universidad de Murcia.
- TOLKIEN, J.R.R. (2012). «Sobre los cuentos de hadas». En: *Cuentos desde el reino peligroso*. Trad. de José Miguel Santamaría López et al. Barcelona: Minotauro. 279-345.

## ÍNDICE

<i>Presentación.</i> EVA ÁLVAREZ RAMOS Y CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ Tradición y modernidad en el cuento actual . . . . .	7
I. PALABRA DE ESCRITOR	
ÓSCAR ESQUIVIAS Cuentos por encargo . . . . .	17
GONZALO CALCEDO El secreto del papel biblia. . . . .	31
II. ESTUDIOS TEÓRICOS, CRÍTICOS Y DIDÁCTICOS	
CARMEN MORÁN RODRÍGUEZ Reescrituras actuales de cuentos tradicionales . . . . .	45
HUGO HEREDIA PONCE, MANUEL FRANCISCO ROMERO OLIVA Y EVA ÁLVAREZ RAMOS El cuento infantil y la web 2.0: de la educación del gusto lector al aprendizaje colaborativo . . . . .	71
GUADALUPE ARBONA ABASCAL Escritos en la piel. Tatuaje e identidad en «La espalda de Parker», de Flannery O'Connor, <i>Tatuaje</i> , de Manuel Vázquez Montalbán y <i>Blindspot</i> , de Martín Gero . . . . .	81
ELISA MARTÍN ORTEGA Los sueños de La Bella Durmiente. . . . .	97
MARÍA MAR SOLIÑO PAZÓ ¡Buenas noches! Las niñas rebeldes piden paso a las princesas. . . . .	127
ANA ABELLO VERANO Por los senderos de la distorsión y el delirio. Códigos de lo fantástico en la cuentística de David Roas. . . . .	141

---

---

JOSÉ ENRIQUE MARTÍNEZ Los cuentos de Juan Pedro Aparicio, de <i>La vida en blanco</i> a <i>Asuntos de amor</i> . . . . .	161
ROCÍO ARANA CABALLERO Gianni Rodari en el aula de primaria: un esbozo de propuesta . . . . .	179

